

ISSN 1308-2698

art-e

Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ulusal hakemli yayınıdır.

Cilt 17 // Sayı 33 // Haziran 2024





art-e

SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ SANAT DERGİSİ

SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
2024, Sayı:33, Cilt:17, Haziran

SDU ART-E Art Journal of Fine Arts Faculty
2024, Vol:17, No:33, June

HAKEMLİ DERGİ//REFEREED JOURNAL

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

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

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

İÇİNDEKİLER // CONTENTS

Makaleler // Articles		Sayfa//Page
Araştırma Makalesi	• Mehmet Noraslı İç Mekânda Renk ve İmgenin Serebral Palsili Çocuklar Üzerine Algısal Etkisi <i>Perceptual Impact of Color and Image in Indoor Environments on Children with Cerebral Palsy</i>	1- 16
Araştırma Makalesi	• Tarık Yazar, Aslı İnanlı Kavramsal İllüstrasyonda İkonografik Öncü Açılımlar <i>Iconographical Pioneering Initiatives in Conceptual Illustration</i>	17 - 40
Araştırma Makalesi	• Okan Ercan Sahip Olduğu Teknolojisi Bağlamında Dijital Sanatın Özellikleri <i>Characteristics of Digital Art in the Context of Its Technology</i>	41 - 62
Araştırma Makalesi	• Kani Ülger Rönesans'tan Empresyonizme Sanat Dönem ve Akımlarının Karşılaştırmalı Analizi Üzerine Bir Araştırma <i>A Study on the Comparative Analysis of Art Eras and Movements from the Renaissance to Impressionism</i>	63 - 89
Araştırma Makalesi	• Emine Nilüfer Üstündağ Gestalt İlkeleri Perspektifinden Pareidolia Temalı Afiş Tasarımlarının Değerlendirilmesi <i>Evaluation of Pareidolia Themed Poster Designs from the Perspective of Gestalt Principles</i>	90 - 110
Araştırma Makalesi	• Betül Ozar, Duygu Koca Bir Diyalog Ortamı Olarak Üretken Yapay Zekâ: Tasarımda Anlamsal Arayış Sürecinin Temsili <i>Generative Artificial Intelligence as a Dialogue Medium: Representation of the Semantic Quest Process in Design</i>	111 - 138
Araştırma Makalesi	• Rukiye Derdiyok Resimli Çocuk Kitaplarında Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Konusu Üzerine Bir İnceleme <i>A Review on Gender Equality in Children's Picture Books</i>	139 - 165
Araştırma Makalesi	• Tuba Bahar Nakişin Sanat, Zanaat ve Endüstriyel Tasarımdaki Güncel Görünümleri <i>Current Views of Embroidery in Art, Craft and Industrial Design</i>	166 - 189
Araştırma Makalesi	• Mert Barlas Hiçlik ve Ölümün Gölgesinde Bir Hayaleti Hatırlatmak: Kayıp Ev/La Maison Manquante <i>Reminding a Ghost in the Shadow of Nothingness and Death: The Missing House/ La Maison Manquante</i>	190 - 207
Araştırma Makalesi	• Mine Dilber Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi'ndeki 37 HK. 2817 Envanter Numaralı Kur'ân-ı Kerim'in Süre Başı Tezhipleri <i>Surah-Beginning Illuminations of the Quran Inventory Number 37 Hk. 2817 in Kastamonu Manuscript Library</i>	208 - 231

Araştırma Makalesi	• Ahmet Elnur Sanatsal Rekreasyonun Toplumsal Dinamiklerinin Bourdieu Sosyolojisi Bağlamında İncelenmesi <i>An Investigation of the Social Dynamics of Artistic Recreation in the Context of Bourdieu's Sociology</i>	232 - 256
Araştırma Makalesi	• Atilla Cengiz Kılıç İndirgen (Redüksiyon) Ortamda Lüster Pişirim Teknikleri ve Ham Sırüstü Lüster Uygulaması <i>Luster Firing Techniques and Raw Surface Luster Application in Reductive (Reduction) Environment</i>	257 - 270
Araştırma Makalesi	• Nuray Er Bıyıklı, Kenan Saatçioğlu, Seyhan Elvan Yaykırın Sezgin, Sinem Çelik Sürdürülebilirlikte İleri Dönüşüm ve Kolektif İş Birliği Örneği; "Re-Love" <i>An Upcycling Example and Collective Collaboration in Sustainability: "Re-Love"</i>	271 - 287
Araştırma Makalesi	• Menekşe Meço, Yusuf Bilen Sazyolu Üslubunda "Yaprak Motifi" <i>"Leaf Motif" in Sazyolu Style</i>	288 - 305
Araştırma Makalesi	• Vesile Derya Revan, İlker Öztürk İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi Hat Levha Bölümünde Kayıtlı 17. 18. ve 19. Yüzyıllarda Barok Tarzı ile Tezyin Edilmiş Hilye-i Şerif Süslemelerinin İncelenmesi <i>An Analysis of the Ornaments of the 17th, 18th and 19th Centuries Baroque Style Khilee-i Sharifs Recorded in the Calligraphy Plate Section of the Istanbul Museum of Turkish and Islamic Works</i>	306 - 332
Araştırma Makalesi	• Sevgi Kılınç New York Dada Seramiğine Bir Bakış Beatrice Wood'un Sofistike İlkeleri <i>A Look at New York Dada Ceramics Beatrice Wood's Sophisticated Primitives</i>	333 - 354
Araştırma Makalesi	• Müjde Yücel Coşar Troia Konulu Eserleriyle Türk Seramik Sanatçıları <i>Turkish Ceramic Artists With Their Works Themed on Troy</i>	355 - 372
Araştırma Makalesi	• Selda Bülbül, Gülşen Öztürk El Cezeri'nin Minyatürlerinden 20. Yüzyıla Kadar Sibernetik Sanatın İncelenmesi <i>Analysing Cybernetic Art from the Miniatures of El Cezeri Until the 20th Century</i>	373 - 402
Araştırma Makalesi	• Ahmet Hakan Yılmaz, Betül Serbest Yılmaz Çağdaş Türk Resminde İmge Sembol Bağlamında Kültürel Kimlik Etkileşimleri <i>Cultural Identity Interactions in the Context of Image and Symbol in Contemporary Turkish Painting</i>	402 - 415
Araştırma Makalesi	• Oğulcan Öz Athena ile Arakhne Söyleninin Ay Sembolü ve Kader İnancıyla Dolaylı Bağlantısının Çağdaş Sanatçıların Çalışmalarına Yansımaları <i>The Reflection of the Indirect Connection of the Myth of Athena and Arachne with the Moon Symbol and the Belief in Fate on the Works of Contemporary Artists</i>	416 - 430
Araştırma Makalesi	• Merve Nur Kaptan Sosyolojik Bir Teori Olarak Dramaturjinin Mehter Özelindeki Tezahürü <i>The Manifestation of Dramaturgy as a Sociological Theory on Mehter</i>	431 - 450
Araştırma Makalesi	• Gizem Çolpan, Mustafa Genç Azerbaycan Milli Halı Müzesi ile İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesinde Bulunan Halıların Sergileme Tekniklerinin Karşılaştırılması <i>Comparison of Exhibition Techniques of Carpets in Azerbaijan National Carpet Museum and Istanbul Museum of Turkish and Islamic Artefacts</i>	451 - 469

Araştırma Makalesi	<ul style="list-style-type: none">• Cumhur Coşkun <p>Sanat ve Tasarım Alanında Üretken Yapay Zeka Sistemleri <i>Generative Artificial Intelligence Systems in Art and Design</i></p>	470 - 486
Araştırma Makalesi	<ul style="list-style-type: none">• Yeşim Kırımlıoğlu, Derya Elmalı Şen <p>Sinemada İnsan ve Mekân İlişkisinin Egemenlik Alanı Bağlamında Göstergebilimsel İncelemesi Makas Eller Filmi <i>Semiotic Analysis of the Relationship Between Human and Space in Cinema in the Context of Sovereignty: The Movie of Edward Scissorhands</i></p>	487 - 512
Araştırma Makalesi	<ul style="list-style-type: none">• Fatih Kurtcu <p>Türkiye'de Harf Devrimi: Latin Alfabesine Geçişin Tipografik Dönüşümü <i>Letter Revolution in Turkey: The Typographic Transformation of the Transition to the Latin Alphabet</i></p>	513 - 533
Araştırma Makalesi	<ul style="list-style-type: none">• Hanife Neris Yüksel, Taner Çamsarı <p>Çağdaş Sanatta Paradigma Kayması: Hegemonya, Karşı Hareketler ve Uyum Sağlayan Sanatçılar <i>Paradigm Shift in Contemporary Art: Hegemony, Counter Movements, and Integrating Artists</i></p>	534 - 557

İÇ MEKÂNDAN RENK VE İMGENİN SEREBRAL PALSİLİ ÇOCUKLAR ÜZERİNDE ALGISAL ETKİSİ

PERCEPTUAL IMPACT OF COLOR AND IMAGE IN INDOOR ENVIRONMENTS ON CHILDREN WITH CEREBRAL PALSY

Mehmet Noraslı *

Öz

İnsan, eşsiz algılama yetisiyle bulunduğu her mekânla etkileşime girer. Bu etkileşim sonucunda, mekâna bağlı olarak kişilerin hisleri, düşünceleri ve davranışlarında farklılıklar görülebilir. Bu çalışmada; serebral palsili çocukların fizyoterapi aldıkları mekânlarda motivasyonlarını olumlu yönde etkileyen renk ve imgelerin tespit edilmesi, edinilen verilere göre araştırma alanında uygulamalı tasarımın yapılarak geri dönüşlerin sağlanması amaçlanmıştır. Araştırmanın yönteminde, anket tekniği kullanılarak renklerin serebral palsili çocuklar üzerindeki algısal etkisi tespit edilmiştir. Röportaj ve gözlem tekniği kullanılarak araştırma alanındaki fizyoterapistler ve serebral palsili çocuklarla görüşülmüş, tedavi sürecinde motivasyon sağlayan imgesel veriler elde edilmiştir. Edinilen verilerin analizine göre araştırma alanı olarak belirlenen fizyoterapi salonundaki duvarlara, yüzey tasarımı ve uygulaması yapılmıştır. Sonrasında araştırma alanında görev yapan fizyoterapistlerle görüşmeler yapılarak uygulanan tasarımın, serebral palsili çocuklar üzerindeki motivasyonel verimliliği hakkında bilgiler edinilmiştir. Çalışmanın bulgularına göre; turuncu ve mavinin serebral palsili çocuklar üzerinde olumlu etkiler gösterdiği ayrıca hikayelerin, doğa ve hayvanlara yönelik imgelerin çocuklardaki motivasyonu arttırdığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Mekânsal Algı, Renk, İmge, Serebral Palsi.

Abstract

Humans interact with every environment with their unique senses of perception. Emotions, ideas, behaviors thus vary depending on the location. The study aims at specifying which colors and images in the physical therapy settings enhance the motivation of children with cerebral palsy. Therefore, an applied design was created in the research area based on the data collected to offer feedback. Using the survey technique, the research method assessed how colors impacted the perception of the children. The physiotherapists and the children were interviewed using observation and interview methods. The goal was to gather imaginative data fostering motivation. The hall walls were identified as the research area, the surfaces were accordingly designed. The physiotherapists were then interviewed to learn more about the motivational effectiveness. The findings indicate that the children benefited from the colors orange and blue and were more uplifted by tales and pictures of animals and the natural world.

Keywords: Spatial Perception, Color, Image, Cerebral Palsy.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 01.04.2024 - Kabul tarihi: 28.05.2024

*Dr. Öğr. Üyesi, Selçuk Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, mehmetnorasli@selcuk.edu.tr,
<https://orcid.org/0000-0002-6080-919X>, Konya/TÜRKİYE.

1. Giriş

Kişilerin konfor alanlarını belirleyen mekân, yaşamımızın ayrılmaz bir parçasını oluşturmaktadır. Mekân birçok disiplin tarafından sorgulanan bir konudur. Bu sorgulamalar doğrultusunda mekân, kimi zaman aklın niteliğine dayandırılarak zaman kavramı ile ilişkilendirilmiş, kimi zaman da var oluşla simgeleştirilerek insanların etkileşim alanı olarak görülmüştür (Akarsu, 2014:121; Hisarlıgil, 2008:25). Mimari açıdan ise mekân, sürekli irdelenen mimarlıkla bütünleşen bir konudur. Zevi (1990:16), mekânı “mimarlığın başrol oyuncusu” mimarlığı ise “mekân yaratma sanatı” olarak ifade etmiştir.

Mekân, kendine özgü yapısıyla kullanıcılara ileti sağlar. Mekânı kullanan kişiler ise bu iletileri algılayarak mekân ile etkileşim içerisine girer. Etkileşim sonucunda insan, duygu ve düşüncelerini açığa çıkararak davranışlarını sergiler. Böylelikle mekân, kapsadığı tüm öğeleriyle kişilerin davranışlarında etkin rol oynamaktadır. Kişilerin bulunduğu mekânı kavraması için öncelikle algılaması gerekmektedir. Bu bağlamda Leland (2006:216), mekânla bütünleşen mimarlık biliminden alınan hazzın algı ile değer bulduğunu belirtmiştir.

Mekân içerisinde kullanılan renkler ve imgeseller, bilgi edinimine referans olması, fizyolojik ve psikolojik açıdan insan ile çevresi arasındaki etkileşimi sağlaması bakımından etkin rol oynamaktadır. Bu doğrultuda mekân içerisindeki renk ve imgenin kullanıcılara yönelik özgün ve nitelikli bir şekilde kullanılması gerekmektedir (Müezzinoğlu, 2018:92). Tasarımdaki özgün yaklaşımlar, kullanıcılar üzerindeki aidiyetin, motivasyonun ve konforun artmasını sağlar.

Bu çalışmada, kullanıcıya özgü tasarımların öneminden yola çıkarak serebral palsili çocukların tedavi süreçlerinde motivasyonunu arttıran renk ve imgelerin tespit edilmesi, araştırma alanını oluşturan fizyoterapi salonunun edinilen tespitlere uygun şekilde tasarlanarak uygulamasının yapılması ve geri dönüşlerin alınarak mevcut durum ile kıyaslanması amaçlanmıştır. Araştırmanın yönteminde, anket tekniği kullanılarak serebral palsili çocukların tedavi sürecinde motivasyonlarına etki eden renkler analizler doğrultusunda tespit edilmiştir. Sonrasında röportaj tekniği kullanılarak araştırma alanında görev yapan fizyoterapistlerle görüşmeler sağlanmış ve serebral palsili çocukları motive eden görsel ve sözlü ifadeler, veri olarak toplanmıştır. Tespitler doğrultusunda, araştırma alanı tasarlanarak uygulaması yapılmıştır.

Sonrasında fizyoterapistlerin görüş ve gözlemleri alınarak tasarlanan mekân önceki durumuyla kıyaslanmıştır. Edinilen bulgulara göre, serebral palsili çocukların tedavi aldıkları mekânlarda turuncu ve mavi rengin kullanılması; hikâye kahramanları, doğa ve hayvan figürlerini içeren imgesellerin bulunması çocukların tedavi sürecindeki motivasyonunu yükseltmektedir.

1.1. İnsan ve Mekânın Etkileşimi

İnsan, var oluşuyla birlikte barınabilmek için farklı yollar denemiştir. Doğa koşullarına karşın yine doğanın sunmuş olduğu imkânlardan faydalanarak mağara, ağaç kovuğu gibi doğal oluşumları yer edinmiştir. Yapı malzemelerinin geliştirilmesiyle birlikte insan, isteği doğrultusunda yaşam alanlarını şekillendirmeye başlamıştır. İnsan ihtiyacının çeşitlenmesi ve gelişmesiyle birlikte mekân kavramı, farklı yönleriyle bilimsel çalışmalarda incelenen bir konu haline geliştir (Öztürk ve Çelebi, 2018:144; Öztürk ve Şimşek, 2019:14).

Mekân sürekli hayatımızı çevreleyen ve hacmi boyunca eylemlerimizi gerçekleştirmemizi sağlayan boşluklardır. Bu bağlamda mekân, kümelenmiş ögeler tarafından gruplanmakta ve bir mekânı diğerinden ayırmaktadır (Ching, 2002:196). Bu bağlamda mekân, kişileri çevreden belirli bir ölçüde ayıran, belirli bir kişinin ya da grubun yeri olan ve kişilerin içinde eylemlerini gerçekleştirmesine imkân tanıyan boşluklardır (Hasol, 2019:136).

İnsan ve mekân devamlı etkileşim içindedir. Mekânın fiziksel ögeleriyle düşünsel ve duygusal davranış şekilleri arasında olan karşılıklı ilişki, mekân tanımına farklı anlamlar kazandırmaktadır (Edgü, 2021:219). İnsanalar, duyularıyla mekânı algılar ve anlam kazandırır. Mekân, insanların algısıyla anlam kazanarak tüm iletileriyle algılanmış olur.

Bireyler, duyularını kullanarak içerisinde bulunduğu mekânı anlamlandırır ve önceden deneyimlemiş olduğu diğer mekânlar ile ilişkilendirir. Böylece mekân; kişilerin duyumsaması, anlam yüklemesi ve bağlam kurması ile algılanmış olur. Algı sürecinin başlangıç noktası olan duyum, fiziksel çevrenin duyular üzerindeki etkisinin yalın bir sonucudur (Aslan vd., 2015:140; Erkan Yazıcı ve Çakıcı Alp, 2017:58; Gezer, 2012:9).

Algı, duyu ile edinilen verileri sınıflandırarak çevredeki nesnelere ya da olayları anlamlandırma sürecidir (Siegel, 2006:43; Smith, 2002:68). Düşünme, hayal etme, ilişki kurma gibi bilişsel faaliyetlerin parçası olan algı, kişilerin demografik ve bilişsel yapısına göre farklılık

gösterebilir (Goldstein, 2010:19). Bireyin çevresiyle arasında bir bağ kurarak bulunduğu mekânla etkileşime girmesi, mekânsal algı kavramını ortaya çıkarmaktadır. Kişinin mekândaki hareketine göre değişip gelişebilen mekânsal algı, mekân içerisindeki deneyimlere ve mekânın hatırlanmasına bağlı bir oluşumdur (Uysal, 2009:24).

1.2. Mekân İçerisinde Renk ve İmge Faktörü

Görsel algıyı etkileyen temel unsurlardan biri mekân içerisinde kullanılan renk ve imge öğeleridir. Renk, ışığın bir nesne üzerine düşüp yansımaya göze gelen ışık dalgalarının kişiler üzerinde bıraktığı etkidir. Bu etki, ışığın şiddetine göre değişiklik göstermektedir. Işık şiddeti, rengin oluşumunu doğrudan etkilediği için renkler arasında farklılıkların oluşmasına sebep olur. Bu doğrultuda renk dengesi, doğada kendine özgü tonlarıyla varlığını oluşturmaktadır (Göker Paktaş, 2018:140; Tepecik, 2002:26).

Renk, şiddetiyle kişide oluşturduğu psikolojik etkiye dayanarak sıcak ve soğuk renkler olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Sıcak renkler; kırmızı, turuncu, sarı ve tonlarıdır. Uzun dalga boyları ile genellikle titreşimli olan sıcak renkler, doğrudan bakıldığı zaman gözün ağ tabakasına ilk çarpan renklerdir. Sıcak renkler, dinamik etkisinden dolayı diğer renklere göre daha yakındaymış hissiyatı vermektedir. Soğuk renkler; mavi, mor ve yeşilin tonlarıdır. Soğuk renkler ise sıcak renklerin aksine, gözün ağ tabakasına sonradan düşmesi sebebiyle geride kalarak daha durağan bir etki oluşturur. Bu durum, soğuk renklerde daha ferah, serin ve durgun bir algı yaratır (Güngör, 2005:53; Pile, 1997:9).

Mekân içerisinde kullanılan renkler, imgelerle bütünleştiği zaman daha anlamlı hale dönüşmektedir. Sanatın vazgeçilmez bir öğesi olan imge; gölge, hayal, görüntü kelimeleriyle bağdaştırılmaktadır (Albayrak, 2020:133; Işıldak, 2008:66). İmge; bir uyarana bağlı kalmadan bilinçte belirlenen, duyularla algılanan, zihinde gerçekleşen hayallerdir. İmge, bir yandan düş ve hayal olarak betimlenirken; diğer yandan da genel görünüş olarak betimlenmektedir. Bu iki anlam, imgenin sınırsız yapısını kanıtlamaktadır (Bayav, 2009:107).

İmge kavramı; görsel, dilsel ve algısal süreçlere dayanır. İmgeler, bir fikri aktarma yetisine sahip olduğu için görsel sanatlarda etkin şekilde kullanılır ve fikirleri iletmenin güçlü bir aracıdır (Ambrose ve Harris, 2013:135). İmge, ifade gücünün dinamiklerini oluşturduğu için anlatılanları

sınıflandırmaya veya açıklamaya çalışmaktan çok, varoluş nedenini ortaya çıkaran bir olay örüntüsü olarak okuma olanağı sağlar (Alemdar ve Aydınli, 2011:85).

İmge, zihinsel ve algısal olmak üzere iki başlık altında sınıflandırılır. Buna göre zihinsel imge, bellek veya hayalle geçmiş görsel faaliyetlerden gelen imgeler üzerine kuruludur. Algısal imgeler ise görsel etki altında kurulan türlerdir. İnsanoğlunun ilk yapmış olduğu imge örneği olarak düşünülen, mağaralara çizilen figürlerden günümüze kadar gelen imgeler aslında algısal imge olarak nitelendirilebilir (Bakar Fındıkcı, 2021:450). Bu bağlamda imge, günümüz mekânlarında sıklıkla kullanılan bir tasarım unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.3. Serebral Palsili Çocukların Mekânsal Algısı

Hastaneler; hasta, refakatçi, sağlık personeli gibi farklı kullanıcılar tarafından deneyimlenen, karmaşık fonksiyonlu yapılardır (Allison, 2007:62). Kişiler, herhangi bir hastalıktan dolayı hastaneleri zorunlu olarak kullanmaktadır. Bu durum, tanısı ortaya konacak bir hastalığın belirsizliğinden kaynaklandığı için hasta ve yakınlarında kaygı ve korku oluşturabilmektedir. Hastane yapılarının fiziki durumlarındaki yetersizlik, endişe ve korkunun artmasına neden olabilmektedir. Hastanelerdeki fiziki yapıların kullanıcılar üzerindeki etkisi, iyileşme ortamlarının önemini ortaya koymaktadır. İyileşme sürecindeki ortamların yapılandırılması ve bu ortamda bulunan kullanıcıların konforuna yönelik düzenlenmesi, kişilerin motivasyonel gelişimini olumlu yönde etkilemektedir (Selderay, 2018:264).

İyileşme ortamlarının fiziki nitelikleri özellikle çocuk hastalar için daha fazla önem taşımaktadır. Çocukların yaşları gereği; kullanım alanlarındaki sınırlılıklar, hastalık süreçlerini iyi bir şekilde yönetebilmeleri, alışık oldukları ortamlardan uzaklaşarak hastane ortamına uyum sağlayabilmeleri yetişkinlere göre daha zordur. Bu doğrultuda, çocukların kullanmış olduğu hastane mekânlarındaki fiziki ortamların nitelikli bir şekilde yapılandırılması ve çocukların ilgi ve ihtiyaçlarına göre oluşturulması çocukların ortama bağlı olarak iyileşme sürecini olumlu yönde etkilemektedir (Instone, 2002:304). Kimi zaman hastaneler çocuklarda stres kaynağı olarak görüldüğü için niteliksiz hastane ortamları, korku ve kaygıya bağlı olarak davranış bozukluklarına da neden olabilir (Nasab vd., 2020:3). Spesifik ve kronik hastalığı bulunan çocukların, tedavi gördükleri mekânlarda bu durumla daha yoğun karşılaşmaktadır.

Spesifik bir hastalık olarak karşımıza çıkan serebral palsi, yaşamın erken döneminde santral sinir sistemi lezyonu, hasarı veya disfonksiyonuna bağlı olarak gelişen, bilinen progresif veya dejeneratif beyin bozukluğu ile karakterize klinik tablo olarak tanımlanmaktadır. Buna bağlı olarak serebral palsi, gelişmekte olan beyinde fetal veya infantil dönemde zedelenme sonucu gelişen; ilerlemeyen, hareketleri kısıtlayan kalıcı motor işlev kaybı, duruş ve hareket bozukluğu olarak görülmektedir (Öneş vd, 2008:14).

Bir nörogelişimsel bozukluk olan serebral palsi tanısı için özgün bir biyokimyasal belirteç veya laboratuvar tetkiki yoktur. Serebral palsi tanısı klinik bulgulara göre konmaktadır. Motor bozukluğunun ilerleyici olmadığından emin olunmalı ve klinik bulgular ile serebral palsi tipi saptanmalıdır. Serebral palsinin kesin bir tedavi yöntemi yoktur. Tedavinin amacı günlük aktivitenin sürdürülebilmesi için kasların güçlendirilmesi, istemli hareketin kontrolü ve istemsiz hareketlerin baskılanması, spastisitenin azaltılması ve yaşam kalitesini bozan ek sorunların giderilmesidir. Serebral palsinin tedavi sürecinde fizyoterapinin amacı, nöromotor kapasitenin artırılması, kontraktürlerin önlenmesi ve günlük hayatta hastayı mümkün olan en üst düzeyde bireysel işlerini yapabilecek duruma getirmektir. Fizyoterapi alanlarında eklem hareket sınırını genişletmek için gerdirmeye ve güçlendirme hareketleri yapılmaktadır. Bu bağlamda serebral palsili çocukların tedavi gördükleri ortamlarda mekânsal kalite önem taşımaktadır (Alp, 2010:17-19).

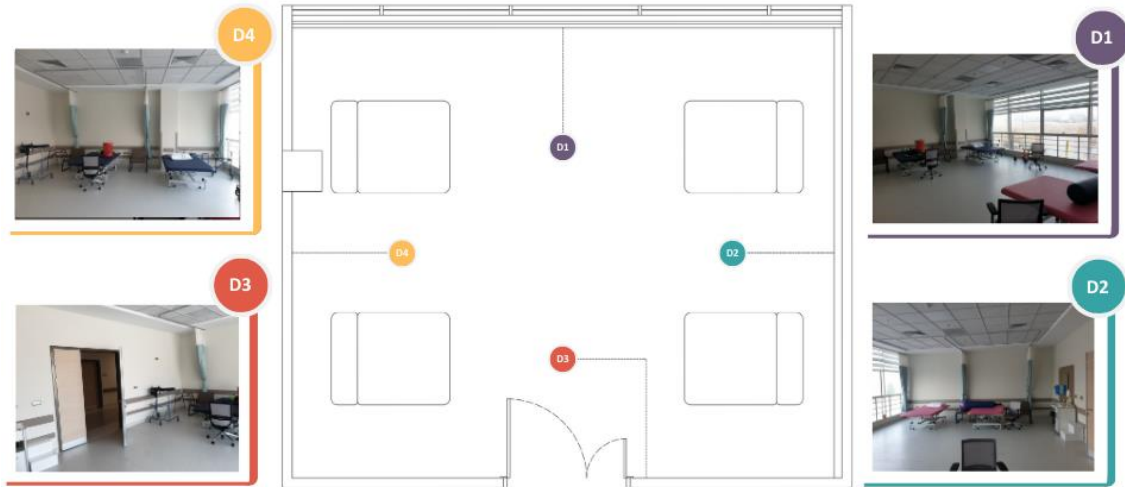
Serebral palsi, zihinden bırakmış olduğu etki düzeyine göre mekânsal algıda farklılık gösterebilmektedir. Bu hastalığın bilinçsel subjektif durumu, algıya bağlı olarak tedavi gördükleri mekânların tasarımını öznel hale getirmektedir. Baskı altında kalmadan, toplumsal yaşamdan soyutlanmadan, diğer çocuklar gibi eğitici ve eğlendirici zaman geçirebildiği öznel tasarım elamanları ile zenginleştirilmiş mekânlar; zihinsel ya da fiziksel olarak engelli çocukları hayata karşı motive etmektedir (Uslu & Shakorui, 2012:368). Serebral palsili çocukların tedavi gördükleri mekân içerisindeki psikolojik durumları düşünüldüğünde, nitelikli mekânların tedavi edici özelliği karşımıza çıkmaktadır.

Mekânsal kurgu, bireyin mekânı algılamasını etkilemektedir. Mekânın oluşumu ve örgütlenmesi, tasarım öğelerinin katkısıyla gerçekleşir. Bu durum, zamanla kalıcı olup mekâna kimlik kazandırmaktadır (Okuyucu ve Çoban, 2019:105). Spesifik hastalıklara karşı tedavi hizmeti veren birimlerde, işlevsellik ve özgün tasarımlara yönelik beklentiler oldukça yüksektir.

Bu beklentilerin, tasarımcılar tarafından mekânlara doğru şekilde aktarılması; tasarlanan mekânları özgünleştirmekte ve nitelikli hale getirmektedir.

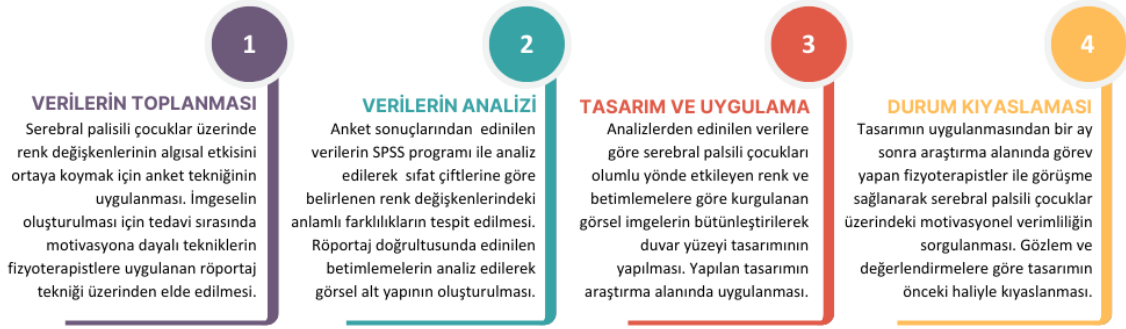
2. Yöntem

Serebral palsili çocukların fizyoterapi gördüğü mekânlarda motivasyonlarını arttıran renk ve imgelerin ortaya konarak bir tasarım örneğinin uygulanması ve yapılan tasarımın önceki haliyle kıyaslanması amaçlanan bu çalışmada, araştırma alanı, Selçuk Üniversitesi Tıp Fakültesi Mehmet Emin Bakdemir Serebral Palsi Merkezi 1 Numaralı Fizik ve Tedavi Salonu olarak belirlenmiştir. Görsel 1’de plan şeması ve duvar görünüşlerine göre fotoğrafları belirtilen çalışma alanı, toplam dört kişinin fizyoterapi alabileceği bir mekânı oluşturmaktadır. Çalışma kapsamında ele alınan fizyoterapi salonunun alanı 57 m2, yüksekliği ise 3 m’dir.



Görsel 1. Çalışma alanının plan şeması ve fotoğraflar (Yazar tarafından oluşturulmuştur).

Görsel 2’de belirtildiği gibi çalışmanın yöntemi; verilerin toplanması, veri analizi, tasarım ve uygulama, durum kıyaslaması olmak üzere dört aşamayı içermektedir. Karma araştırma yöntemi kullanılan çalışma; anket, röportaj, yarı yapılandırılmış görüşmeler ve kıyaslama tekniğinden oluşmaktadır. Belirtilen tekniklerin uygulanması kapsamında bilimsel etik kurul kararı onayı alınmıştır.



Görsel 2. Çalışmanın yöntem şeması (Yazar tarafından oluşturulmuştur).

Çalışmanın yöntemi doğrultusunda öncelikle veriler elde edilmiştir. Bu kapsamda mekânsal kalite düzeyinde belirleyici olan “Davet edici- İtici, Dikkat çekici- Dikkat dağıtıcı, Ferah-Sıkıcı, Mutluluk verici- Mutsuz edici, Cesaretlendirici- Pasivize edici, İletişim kolaylaştırıcı- İletişim engelleyici, Rahatlatıcı- Rahatsız edici ve Samimi- Resmi” olmak üzere toplam sekiz sıfat çifti; “turuncu, yeşil ve mavi” renk değişkenlerinin kullanılmasıyla 5’li likert ölçeğinde anket deseni oluşturulmuştur. Anket çalışması; 6- 18 yaş arası, fizyoterapi alan, hafif düzeyde serebral palsili, toplam 42 çocuk üzerinde uygulanmıştır.

Anket çalışmasının ardından röportaj tekniği ile çalışma alanında görev yapan fizyoterapistler ile görüşme sağlanarak serebral palsili çocukların fizyoterapiye geliş sıklıkları, tedavi süresi, tedaviye istekli olup olmadıkları, tedavi sürecinde dikkatlerinin dağılıp dağılmadığı, tedavide yaşanan zorluklar karşısında hastalara nasıl motivasyon teknikleri uyguladıkları ile ilgili sorular sorulmuştur. Bu bağlamda, serebral palsili çocukların tedavi esnasında motivasyonlarını arttırmak amacıyla kullandıkları iletişim teknikleri elde edilmiştir.

Renk değişkenleri doğrultusunda uygulanan anketten edinilen veriler SPSS programı ile analiz edilmiştir. Normal dağılımdan gelen parametrik veriler ANOVA ile test edilmiştir. Bu testler sonucunda anlamlı farklılıkların belirlendiği analizler Tukey testi ile karşılaştırılmıştır. Fizyoterapistler ile yapılan görüşmelerden edinilen betimsel veriler, analiz edilerek görsel kurgu üzerine oturtulmuştur. Bu bağlamda, serebral palsili çocukların tedavi süreçlerinde motivasyonlarını arttırmak için fizyoterapistler tarafından kullanılan sözcükler, karakter tasarımlarıyla imgelenmiştir.

Analizler sonucu mekânsal kalite düzeyinde serebral palsili çocukların motivasyonunu arttıran renkler ve imgeler kullanılarak araştırma alanında duvar yüzeyi tasarımı yapılmıştır. Bu doğrultuda araştırma alanındaki kullanıcılara olumlu yönde etki eden renk ve imgeler, bütünleştirilerek dijital ortamda çizilmiştir. Oluşturulan tasarım çıktısının, birebir ölçekte duvar kağıdına baskısı alınarak çalışma alanında uygulaması yapılmıştır.

Tasarımın uygulaması yapıldıktan sonra, serebral palsili çocukların mekânı gerçek ortamda deneyimleyebilmesi için bir ay süre ile bekleyişe geçilmiştir. Haftada üç seans fizyoterapi alan çocuklar, belirtilen bir aylık süreçte toplam on iki kez uygulanan mekânı deneyimlemiştir. Böylece çalışma alanını kullanan serebral palsili çocuklar ve fizyoterapistler, tedavi sırasında mekânı tecrübe etmiştir. Deneyimlemenin ardından yarı yapılandırılmış görüşmeler ile çalışma alanında görev yapan toplam altı fizyoterapiste, serebral palsili çocukların; tasarımın uygulanması sonrasında tedavi için istekli olup olmadığı, tedavi sürelerini tamamlayıp tamamlamadığı, tedavi sürecinde dikkatlerinin dağılıp dağılmadığı ve yapılan tasarımın çocuklar üzerinde olumlu sonuçlar gösterip göstermediği ile ilgili sorular yöneltilmiştir. Bu soruların cevaplarına göre, verilerin elde edilmesi ve analizler sonucu tasarlanan ve uygulaması yapılan mekânın önceki durumuna göre kıyaslaması yapılmıştır.

3. Bulgular

Yapılan anket çalışmalarında, alfa güvenilirlik katsayılarının 0,60'ın üzerinde olması güvenilirliği sağlamaktadır (Kim ve Jin, 2001). Araştırma kapsamında yapılan anket çalışmasının Cronbach Alfa kat sayısı 0,760'tır. Buna göre, yapılan anketin güvenilirlik katsayısının belirtilen değerin üzerinde olduğu görülmektedir.

Anket analiz sisteminin normal dağılım koşullarını sağlayıp sağlamadığı tespit edilmiştir. Bu doğrultuda, dağılım için çarpıklık ve basıklık değerlerinin -2 ile +2 değerleri arasında olması yeterli görülmektedir (George ve Mallery, 2010). Tablo 1'de belirttiği gibi ölçeğe ilişkin ifadelerin her bir sıfat çifti için çarpıklık ve basıklık katsayıları ortaya konuştur. Buna göre, ölçeğe ilişkin ifadelerin ortalamasının yaklaşık normal dağılım gösterdiği saptanmıştır.

Tablo 1. Renk değişkenlerinin sıfat çiftlerine göre normal dağılımı.

Sıfat çiftleri	Çarpıklık değeri		Basıklık değeri	
	İstatistik	Standart sapma	İstatistik	Standart sapma
Davet edici-İtici	-,083	,216	-,360	,428
Dikkat çekici-Dikkat dağıtıcı	-,411	,216	-,998	,428
Ferah-Sıkıcı	-,271	,216	-1,011	,428
Mutluluk verici-Mutsuz edici	-,013	,216	-,282	,428
Cesaretlendirici-Pasivize edici	,009	,216	-,772	,428
İletişim kolaylaştırıcı-İletişim zorlaştırıcı	-,232	,216	-,621	,428
Rahatlatıcı-Rahatsız edici	-,014	,216	-,164	,428
Samimi-Resmi	-,193	,216	-,571	,428

Tablo 2’de belirtildiği gibi renk değişkenleri, her bir sıfat çiftine göre ANOVA ile analiz edilmiştir. Buna göre; Davet edici- itici sıfat çiftinin $P < 0,05$ düzeyinde anlamlı bir farklılığı bulunmamaktadır ($F = 2,949$; $P = ,056$). Dikkat çekici- Dikkat dağıtıcı sıfat çiftinde $P < 0,05$ düzeyinde anlamlı bir farklılığın olduğu görülmektedir ($F = 9,538$; $P = ,000$). Tukey Testi sonuçlarına göre; turuncu ($M = 2,61$; $SD = ,69$), yeşil ($M = 2,07$; $SD = ,51$) ve mavi ($M = 2,04$; $SD = ,79$) sıfat çiftine verilen cevaplar arasında farklılık olduğu gözlenmiştir. Buna göre turuncu renk, yeşil ve mavi renge göre daha dikkat çekici bulunmuştur. Ferah- Sıkıcı sıfat çiftinde $P < 0,05$ düzeyinde anlamlı bir farklılığın olduğu görülmektedir ($F = 15,081$; $P = ,000$). Tukey Testi sonuçlarına göre; turuncu ($M = 2,00$; $SD = ,79$), yeşil ($M = 1,90$; $SD = ,53$) ve mavi ($M = 2,61$; $SD = ,58$) sıfat çiftine verilen cevaplar arasında farklılık olduğu gözlenmiştir. Buna göre mavi renk, turuncu ve yeşil renge göre daha ferah bulunmuştur. Mutluluk verici- Mutsuz edici sıfat çiftinde $P < 0,05$ düzeyinde anlamlı bir farklılığın olduğu görülmektedir ($F = 3,218$; $P = ,043$). Tukey Testi sonuçlarına göre; turuncu ($M = 2,02$; $SD = ,56$), yeşil ($M = 1,85$; $SD = ,47$) ve mavi ($M = 2,19$; $SD = ,74$) sıfat çiftine verilen cevaplar arasında farklılık olduğu gözlenmiştir. Buna göre mavi renk, yeşil renge göre daha mutluluk verici bulunmuştur. Cesaretlendirici- Pasivize edici sıfat çiftinin $P < 0,05$ düzeyinde anlamlı bir farklılığı bulunmamaktadır ($F = ,745$; $P = ,477$). İletişim kolaylaştırıcı- İletişim engelleyici sıfat çiftinin $P < 0,05$

düzeyinde anlamlı bir farklılığı bulunmamaktadır ($F=1,328$; $P=,269$). Rahatlatıcı- Rahatsız edici sıfat çiftinde $P<0,05$ düzeyinde anlamlı bir farklılığın olduğu görülmektedir ($F= 5,876$; $P= ,004$). Tukey Testi sonuçlarına göre; turuncu ($M= 2,40$; $SD= ,49$), yeşil ($M=2,02$; $SD= ,60$) ve mavi ($M= 2,07$; $SD= ,55$) sıfat çiftine verilen cevaplar arasında farklılık olduğu gözlenmiştir. Buna göre turuncu renk, mavi ve yeşil renge göre daha rahatlatıcı bulunmuştur. Samimi- Resmi sıfat çiftinde $P<0,05$ düzeyinde anlamlı bir farklılığın olduğu görülmektedir ($F= 3,258$; $P= ,042$). Tukey Testi sonuçlarına göre; turuncu ($M= 2,40$; $SD= ,49$), yeşil ($M=2,16$; $SD= ,76$) ve mavi ($M= 2,07$; $SD= ,55$) sıfat çiftine verilen cevaplar arasında farklılık olduğu gözlenmiştir. Buna göre turuncu renk, daha samimi bulunmuştur.

Tablo 2. Tek faktörlü varyans analizi ANOVA Testi.

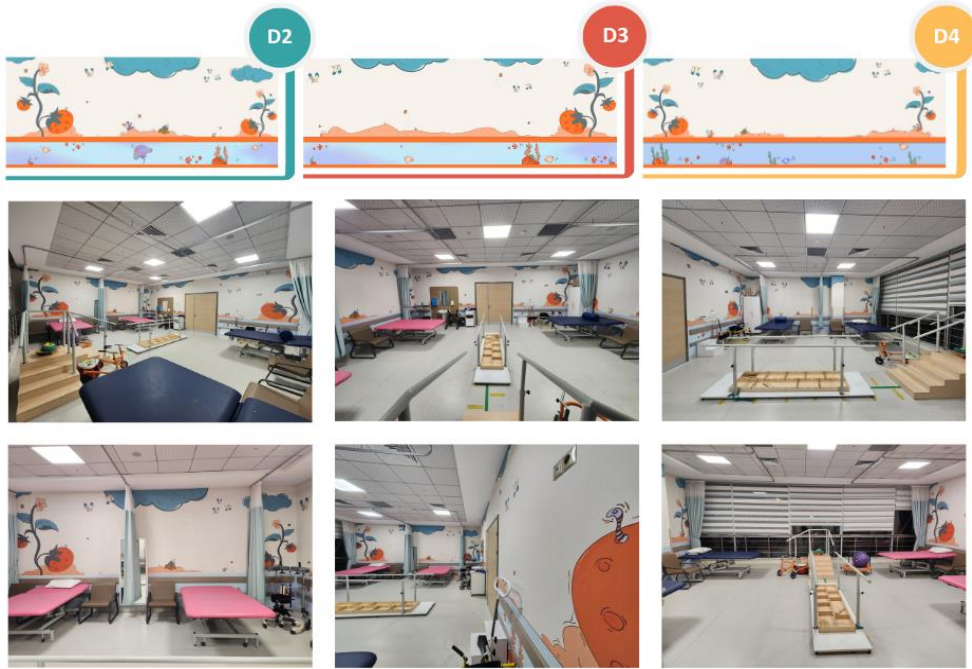
Sıfat Çiftleri	Turuncu		Yeşil		Mavi		ANOVA		
	M	SD	M	SD	M	SD	df	F	Sig.
Davet Edici-İtici	2,07	,60	2,04	,62	2,33	,57	2,123	2,949	,056
Dikkat Çekici-Dikkat Dağıtıcı	2,61	,69	2,07	,51	2,04	,79	2,123	9,538	,000*
Ferah-Sıkıcı	2,00	,79	1,90	,53	2,61	,58	2,123	15,081	,000*
Mutluluk Verici-Mutsuz Edici	2,02	,56	1,85	,47	2,19	,74	2,123	3,218	,043*
Cesaretlendirici-Pasivize Edici	2,09	,61	1,95	,85	1,92	,51	2,123	,745	,477
İletişim Kolaylaştırıcı-İletişim Engelleyici	2,35	,57	2,14	,71	2,19	,59	2,123	1,328	,269
Rahatlatıcı-Rahatsız Edici	2,40	,49	2,02	,60	2,07	,55	2,123	5,876	,004*
Samimi-Resmi	2,40	,49	2,16	,76	2,07	,55	2,123	3,258	,042*

Not: M: Ortalama değer. SD: Standard sapma. Yüksek değer olumlu cevapları göstermektedir. Sig.: ANOVA analiz sonucu * $p<0,05$ düzeyinde anlamlıdır.

Toplanan verilerin ikinci aşamasında, serebral palsili çocukların, fizyoterapi esnasında motive oldukları cümlelerin ortaya konarak bir kurgu içerisinde imgelele dönüştürülmesi amacıyla çalışma alanında görevli olan toplam altı fizyoterapistle röportaj tekniği kullanılarak görüşmeler sağlanmıştır. Yöneltilen sorular doğrultusunda alınan cevaplara göre; hastaların haftada iki defa 45'er dakikalık seanslarla tedavi gördüğü, bazen seanslara istekli şekilde gelmedikleri, bazen de seansı tamamlamadan çıkmak istedikleri, dikkatlerinin dağılabildiği

öğrenilmiştir. Bu tür olumsuzluklara karşın; görüşmeler boyunca sürekli pozitif olumlama ile iletişim kurdukları, tedavi sırasında oyuncak kullanabildikleri, velilerle birlikte hareket edilebildiği, hikayeler anlatıldığı öğrenilmiştir. Tedavi sırasında motivasyona dayalı kurulan cümleler; “kuş gibi uçuyoruz, ormanda koşuyoruz, balık gibi yüzüyoruz...” gibi benzetmelere dayanan, serebral palsili çocukların hareket kabiliyetini ön plana çıkartacak betimlemelerdir.

Görsel 3'te görüldüğü gibi, çalışma alanının duvar yüzeyleri serebral palsili çocukları motive eden renk ve imgelere göre tasarlanmıştır. Bu kapsamda, fon beyaz tutulmuş ve ağırlıklı olarak turuncu ile mavi kullanılmıştır. İmgeselde oluşturulan kurgunun gerekliliklerine göre kısmen ara tonlara yer verilmiştir. Fizyoterapistlerin tedavide kullandıkları cümlelerden bir kurgu oluşturulmuş ve duvar yüzeyleri araştırmadan edinilen verilere özgü bir şekilde tasarlanmıştır. Bu kapsamda, duvar yüzeylerinin üst kısmında bulutlara ve uçmayı temsilen kuşlara; orta kısmında bitkisel öğelere, esnek hareketleri temsilen kurbağalara ve arılara; alt kısmında ise deniz altına ve yüzmeyi temsilen deniz canlılarına yer verilerek belirtilen öğeler stilize edilmiştir. Yapılan tasarımın solvent içermeyen, Sağlık Bakanlığı tarafından onaylanmış su bazlı boya ile duvar kağıdına baskısı alınmış ve çalışma alanında uygulaması yapılmıştır.



Görsel 3. Çalışma alanının tasarımı ve uygulaması (Yazar tarafından oluşturulmuştur).

Çalışma alanındaki kullanıcıların mekânı deneyimlemesi amacıyla uygulamadan sonra bir ay beklenmiştir. Sonrasında yarı yapılandırılmış görüşmelerle fizyoterapistlere, serebral palsili çocukların; tasarımın uygulanması sonrasında tedavi için istekli olup olmadığı, tedavi sürelerini tamamlayıp tamamlamadığı, tedavi sürecinde dikkatlerinin dağılıp dağılmadığı ve yapılan tasarımın çocuklar üzerinde olumlu sonuçlar gösterip göstermediği ile ilgili sorular sorulmuş ve alınan cevaplara göre tasarımı yapılan mekân, öncesi ile kıyaslanmıştır.

Analizlere bağlı olarak yapılan uygulamalı tasarımdan sonra, çalışma alanında fizyoterapi alan serebral palsili çocukların; tasarlanan mekâna ilgi duydukları, dikkatlerini dağıtmadan tedavi sürelerini tamamlama durumunda performansın arttığı, mekâna karşı aidiyetlik duygusu geliştirerek seans beklemelerinde bile çalışma alanını kullanmak istedikleri, tedavi sırasında duvardaki figürlerle etkileşime girdikleri, yapılan çalışmanın serebral palsili çocuklardaki motivasyona bağlı olarak olumlu sonuçlar gösterdiği bilgileri edinilmiştir. Bu bağlamda yapılan çalışmanın, subjektif ölçütlerle değil; kullanıcıların beklentilerini tespit edecek bilimsel yöntemlerle yapılması, mekânı özgünleştirerek kullanıcı memnuniyetini arttırmıştır.

4. Sonuç

Mekân, kendine özgü tasarım öğeleriyle kullanıcılar üzerinde etkin rol oynamaktadır. Kişilerin eşsiz algılama yetisi, mekân ile etkileşime geçmesini sağlamaktadır. İnsanların hayat konforunda belirleyici bir unsur olarak ele alınan mekân kavramı, günümüzde sadece kişilerin temel ihtiyaçlarını karşılayan bir hacim olma özelliğinin ötesine geçerek; kullanıcıların psikolojik durumunu etkileyen bir faktör haline dönüşmüştür. Mekânın insan üzerindeki algısal etkisi, her mekânın bilimsel araştırmalar doğrultusunda kullanıcılarına özgü bir şekilde tasarlanması gereğini ortaya koymaktadır.

Mekân içerisinde kullanılan renk ve imgeseller, mekânsal algı bağlamında kişilerin görsel algısını etkilemektedir. İç mekân tasarımında kullanılan her renk ya da görsel imge, her yer için aynı mekânsal kalite düzeyinde etkili olmayabilir. Bu tür tasarım öğelerinin verimliliği bakımından olumlu sonuçlar gösterebilmesi için kullanıcılara odaklanarak tasarım sistemiyle bütünleştirilmesi önem taşımaktadır. Bu bağlamda, mekânın türüne göre kullanıcı odaklı tasarım ilkelerinin genişletilmesi, araştırmaya açık bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Serebral palsili çocukların fizyoterapi sürecinde motivasyonlarını arttıracak renk ve imgelerin araştırılmasını amaçlayan bu çalışmaya göre serebral palsili çocuklar tarafından turuncu renk; dikkat çekici, rahatlatıcı ve samimi bulunmuş, mavi renk; ferah ve mutluluk verici bulunmuştur. Fizyoterapistlere göre hareketi simgeleyen uçma, koşma ve yüzme eylemlerinin metaforik yaklaşımlarla ele alınarak tedavide kullanılması, serebral palsili çocukları fizyoterapi sürecinde motive etmektedir. Bu veriler ile bağlam kurarak yapılan tasarımların, tedavi sürecinde serebral palsili çocuklar üzerinde olumlu etkiler bıraktığı görülmektedir.

Sonuç olarak insan ile mekânın etkileşimi, mekânın kullanıcıya özgü şekilde tasarlanmasıyla daha anlamlı hale gelmektedir. Her mekânın işlevsel özelliklerine göre, gereklilikleri bulunmaktadır. Bu gerekliliklerin, bilimsel çalışmalar ile ortaya konarak pratikte uygulanması, mekânların daha verimli şekilde kullanılmasını sağlayacaktır. Bu bağlamda, her türlü kullanıcıya odaklanarak deneyimlenen her türlü mekânın gerekliliklerinin tespit edilmesi; tasarım sürecinde, öznel yaklaşımların yanı sıra edinilen tespitlerin de göz önünde bulundurularak mekânların tasarlanıp kullanıcılara kazandırılması önerilmektedir.

Kaynakça

Alp, E. (2010). *Serebral Palsili Tanılı Hastalarımızda Demografik, Klinik ve Laboratuvar Özelliklerinin Değerlendirilmesi*, Yayınlanmış Uzmanlık Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi, Çocuk Sağlığı ve Hastalıkları Anabilim Dalı.

Akarsu, B. (2014). "Kant'ta Mekân ve Zaman Kavramları", *Felsefe Arkivi Dergisi*, Sayı 14, s.108-122.

Albayrak, A. (2020). "Görsel Sanatlarda İmge Kavramı", *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, Cilt 2, Sayı 2, s.133-163.

Alemdar, Z. Y. ve Aydın, S. (2011). "Mimarlıkta Anlatı Olarak İmge", *İTÜ Dergisi/ A*, Cilt 10, Sayı 1, s.83-94.

Allison, D. (2007). "Hospital As City: Employing Urban Design Strategies for Effective Wayfinding", *Health Facilities Management*, Cilt 20, Sayı 6, s.61-5.

Ambrose, G. ve Harris, P. (2013). *Grafik Tasarımda İmge*, çev. Mustafa Kemal İz, İstanbul: Literatür Yayınları.

Aslan, A. vd. (2015). "İç Mekânda Algı", *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 5, Sayı 11, s.139-151.

Bakar Fındıkcı, M. (2021). "Görsel Anlatım Dili Olarak İmge", *İDİL*, Sayı 79, s.449-454.

Bayav, D. (2009). "Resim Sanatında ve Sanat Eğitiminde İmge", *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 11, Sayı 2, s.105-122.

Ching, F. D. K. (2002). *Mimarlık Biçim, Mekân & Düzen*, çev. Gizem Parlak, İstanbul: Nobel Yayınları.

Edgü, E. (2021). "Hayatta Kalma Güdüsü: Bir Mekânsal Algı Süreci", *Turkish Journal of Geographical Sciences*, Cilt 19, Sayı 1, s.217-241.

Erkan Yazıcı, Y. ve Çakıcı Alp, N. (2017). "Duyuların Mekânsal Deneyimi Şekillendirmesi: Sagrada Familia Kilisesi", *Art-e Sanat Dergisi*, Cilt 10, Sayı 19, s.55-77.

Gezer, H. (2012), "Mekânı Kavrama Sürecinde Algılama Bileşenleri", *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 11, Sayı 21, s.1-10.

Goldstein, E. B. (2010). *Encyclopedia of Perception*, New York: Sage Publishing.

Göker Paktaş, M. (2018). "İç Mimarlıkta Rengin Mekân Algısı Üzerindeki Etkisi", *Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, Cilt 3, Sayı 6, s.137-144.

Güngör, İ.H. (2005). *Görsel Sanatlar ve Mimarlık İçin Temel Tasar*, İstanbul: Esen Ofset.

Hasol, D. (2019). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, İstanbul: YEM Yayın.

Hisarlıgil, B. B. (2008). "Mart'in Heidegger'de "Mekân" Düşüncesi: Hermeneutik- Fenomenolojik Bir Yaklaşım", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 1, Sayı 25, s.23-34.

Instone, S. L. (2002). "Developmental Strategies for Interviewing Children", *Journal of Pediatric Health Care*, Cilt 16, Sayı 6, s.304-305.

Işıldak, S. (2008). "Yaratmada İlk Adım İmge ve İmgelem", *Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi*, Cilt 2, Sayı 1, s.64-69.

Leland, R. M. (2006). *Mimarlığın Öyküsü, Ögeleri ve Anlamı*, çev. Ergün Akça, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Müezzinoğlu, M. K. (2018). *Eğitim Mekânlarında Kullanılan Renk ve Işığın Öğrencilerin Fonksiyonel ve Algısal Değerlendirmeleri Üzerindeki Etkileri*, Yayımlanmış Doktora Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı.

Nasab, S. N. vd. (2020). "Effective Environmental Factors For Reducing Children's Fear In Children's Hospital: Using Parent's Attitudes", *International Journal of Architecture and Planning*, Cilt 8, Sayı 1, s.1-19.

Okuyucu, Ş. E. ve Çoban, G. (2019). "İç Mimarlık Atölyelerinin Deneyimlenmesi", *Journal of Near Architecture*, Cilt 2, Sayı 2, s.103-117.

Öneş, K. vd. (2008). "Serebral Palsi Polikliniğine Müracaat Eden Hastaların Demografik ve Klinik Özellikleri", *Türkiye Fiziksel Tıp ve Rehabilitasyon Dergisi*, Cilt 54, Sayı 1, s.13-16.

Öztürk Çelebi, G. (2018). "Tarih Öncesi Dönemlerde İletişim", *Etkileşim*, Cilt 1, Sayı 2, s.142-157.

Öztürk, Z. K. ve Şimşek, A. (2019). "Tarih Öncesi Dönemdeki İlk Barınma Alanları ile Anadolu'daki Körtik Tepe, Hallan Çemi, Nevali Çori ve Aşıklı Höyük Yerleşimlerinde İnanç ve Kültürün Etkisinin İncelenmesi", *İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, Cilt 1, Sayı 3, s.14-22.

Pile, J. (1997). *Color in Interior Design*, New York: Mcgraw-Hill Companies.

Selderay, B. (2018). Hastane Ortamlarında İyileştirme Sürecine Katkı Sağlayan Disiplinlerarası Bir Tasarım: Kemali Hoca'nın Gökyüzü Odası Projesi, *JILSES*, Cilt 4, Sayı 2, s.263-276.

Siegel, S. (2006). *Which Properties are Represented in Perception?*, ed. Tamar Gendler ve John Hawthorne, Oxford: Oxford University Press.

Smith, A. D. (2002). *The Problem of Perception*, Cambridge: Harvard University Press.

Tepecik, A. (2002). *Grafik Sanatlar, Tarih, Tasarım, Teknoloji*, Ankara: Detay Yayınları.

Uslu, A. ve Shakouri, N. (2012). "Engelli Çocuklara Dost Oyun Alanı ve Dış Mekân Tasarımı", *Erciyes Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, Cilt 28, Sayı 5, s.367-374.

Uysal, M. A. (2009). *Sanatta Mekân Algısı (Mekânla Oynamak)*, Yayımlanmış Sanatta Yeterlilik, Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Ana Sanat Dalı.

Zevi, B. (1990). *Mimariyi Görmeyi Öğrenmek*, çev. Demir Divanoğlu, İstanbul: Birsan Yayınevi.

KAVRAMSAL İLLÜSTRASYONDA İKONOĞRAFİK ÖNCÜ AÇILIMLAR

ICONOGRAPHICAL PIONEERING INITIATIVES IN CONCEPTUAL ILLUSTRATION

Tarık Yazar*, Aslı İnanlı**

Öz

Fikirlerin ve teorilerin tasvirleri olan ve resimlendirme olarak nitelendirilen illüstrasyon, bir çeşit kavramlarla konuşma sanatıdır. İllüstrasyonun kendi içerisinde barındırdığı temasal olgular, kavramsal altyapısı ve derinlikli düşünce merkezi, kavramsal temelli bir disiplin olduğu gerçeğini gözler önüne sermektedir. Bu noktada kavramsal illüstrasyon, metaforik uygulamalar veya alegoriler sanatı olarak tasarım evreninde yansı bulmaktadır. Sanat ve tasarım yapıtlarında betimlenen olay, kişi, düzen ve kalıpları inceleyen bir disiplin olarak ikonografi ise; eserleri morfolojik bir yaklaşımla analiz etmektedir. Araştırmanın temel amacı; kavramsal illüstrasyonun doğasını ve temel dinamiğini belirleyen olguları ikonografik ekseninde değerlendirerek buna ilişkin açılımları yeni bir bağlam ile ortaya çıkarmaktır. Araştırmada betimsel analiz yöntemlerinden literatür taraması ve nitel araştırmalardan doküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır. Elde edilen bulgular, kavramsal illüstrasyonlarda ikonografik anlamsal derinlik olduğunu ve kullanılan ikonografik öğelerin, doğal, uzlaşımsal ve içeriksel anlam boyutuyla analiz edildiğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: İllüstrasyon, Kavramsal illüstrasyon, İkonografi, İkonoloji, Sembolizm.

Abstract

Illustration, which is characterized as visual depictions of ideas and theories, is a kind of art of speaking with concepts. The thematic phenomena, conceptual infrastructure and in-depth thinking center that illustration contains within itself reveals the fact that it is a conceptually based discipline. At this point, conceptual illustration is reflected in the design universe as the art of metaphorical applications or allegories. Iconography as a discipline that examines the events, people, order and patterns depicted in art and design works; analyzes the works with a morphological approach. The main purpose of the research is to evaluate the phenomena that determine the nature and basic dynamics of conceptual illustration on the iconographic axis and to reveal the related expansions with a new context. Literature review method, one of the descriptive analysis methods, and document analysis method, one of the qualitative research methods, were used in the research. The findings show that there is iconographic semantic depth in conceptual illustrations and that the iconographic elements used are analyzed in terms of natural, consensual and contextual meaning.

Keywords: Illustration, Conceptual illustration, Iconography, Iconology, Symbolism.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 19.04.2024 - Kabul tarihi: 27.05.2024

* Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, tarikyazar08@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-8966-3702>, Samsun, TÜRKİYE.

** Dr. Öğr. Üyesi, Dumlupınar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, asliinanli7@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3205-6901>, Kütahya, TÜRKİYE.

1. Giriş

Grafik tasarım disiplininde illüstrasyon önemli bir yere sahiptir. Sosyal yaşamımızın her anında var olan bir kavram olarak illüstrasyon, gerek günlük rutinlerimizde karşılaştığımız görsellerde, gerekse bir disiplin olarak hayatımızda yer alan imajlarda yer almaktadır. Grafik iletişimin pek çok alanında kullanılabilen illüstrasyon, günümüzde görsel ve kavramsal iletişimi sağlayan evrensel bir dil alanı olarak varlığını sürdürmektedir. Bazen bir olgu, durum ya da metni açıklığa kavuşturmak için yapılan resimlemeler olarak ifade edilirken, bazen de bir fikrin ya da mesajın ifade edilmesi, görselleştirilmesi olarak tanımlanmaktadır (Dağ, 2015). İllüstrasyon evrensel bir dil ve başlıca bir disiplin olarak; bazılarına göre görsel iletişim biçimi, problem çözme yeteneği veya sosyopolitik nükteli yorum olarak ifade edilebilmektedir (Wigan, 2006:14). Tasarımcılar illüstrasyonu çoğunlukla imaj kompozisi, kavramsal bir dil, belirli bir uzmanlık alanı veya grafik tasarımın başlıca ifade dili olarak tanımlayabilirler. Nitekim, illüstrasyonun temel amacı, fikirlerin ve mesajların, hedef kitleye doğru bir şekilde aktarılmasına ilişkin çeşitli imajlar ile belirli bir kavram temelinde evrensel olarak çağdaş dil bütünlüğü olarak sunulmasıdır.

Tarih boyunca yazının keşfine kadar, belirli ses ve kavramlara karşılık gelen bir imgeler dizini ile insanlar bilgi aktarımı ve paylaşımını sürdürmüşlerdir. Yazının ilk örneklerinden itibaren süregelen harf biçimleri, ikonlar, görsel simgeler, şifreler, çeşitli mitlerin ya da ikonaklastların hikayelerini betimleyerek görselleştirmek üzere ikonolojik olarak resimlenmiştir (Gedik, 2017). Bu açıdan tasarım tarihinde illüstrasyonun resimleme ile iç içe bulunduğu dönemler mevcuttur. İllüstrasyonu resim sanatından ayıran en belirgin niteliği, bir mesaj iletme ve kavram barındırma esasına dayanmasıdır. İllüstrasyon grafik tasarımın içerisinde yer alan bir disiplin olarak görülse de esasında geniş çok branşlı bir yapıya sahiptir. İllüstrasyon, sanatsal yönüne ilaveten, iletişim ile bir düşüncenin belirli tasarımsal ilkeler doğrultusunda görselleştirilmesi ile ilişkili olduğundan dolayı grafik tasarım alanına daha yakın bir karakter özelliği taşımaktadır. Buna karşın, yoğun görsel bir evren içerisinde bulunduğumuz çağda, farklı alanlar içerisinde geçişlerin artması ve disiplinler yaklaşımların bütünleşmiş olması; illüstrasyon adına keskin ayrımların ortadan kalktığına işaret etmektedir (Male, 2007). Günümüz dijital teknolojilerinin hızlı evrimi, illüstrasyonun bir disiplin olarak gerek ifade biçimlerini gerekse görsel imge alanlarını değiştirmiş

ve çeşitlendirmiştir. Dolayısıyla başlıca bir problem çözme ve kavramsal iletişimin temel aracı olan illüstrasyon, günümüz tasarım evreninde disiplinlerarası bir karakter olarak yansı bulmaktadır.

İllüstrasyonun kavramsal düşünce içeriği temasal olarak ikonografi ile ilişkili bir örüntüdedir. İkonografi, sanat tarihinin, sanat yapıtlarının biçimlerinin karşıtı olarak, konuları ve anlamlarıyla ilgilenen disiplin olarak değerlendirilmektedir. Öncelikle, bir tarafta biçim, diğer tarafta konu ya da anlam arasındaki ayırımı tanımlamasından söz edilebilir. Panofsky, ikonografi'yi sanat yapıtlarında betimlenen olay, kişi, düzen ve kalıpları inceleyen bilimsel bir disiplin olarak tanımlamaktadır (1995:23). Ponofsky bu yönüyle ikonografiyi yöntemleştirilmiş ve temellerini atmıştır (Tükel, Yüzcüoğlu, 2014:13). İllüstrasyonun kavramsal düşünce teması ile değerlendirilmesi, ikonografik eksenle ele alınarak derin kavramsal fikir temeliyle açıklanması bu araştırmanın temel dinamiğini oluşturmaktadır.

2. İllüstrasyon ve İkonografi

İllüstrasyon ve ikonografi, görsel iletişimde kullanılan iki önemli kavramdır. İkisi de görsel sanatların bir parçası olup, iletişimde mesaj iletmek veya bir hikaye anlatmak için kullanılırlar. Ancak, aralarında bazı farklar vardır. İllüstrasyon, genellikle bir metni veya bir hikayeyi görsel olarak desteklemek veya açıklamak amacıyla yapılan çizim veya resimlerdir. İkonografi ise semboller, simgeler ve resimler aracılığıyla bir konuyu temsil etmek veya anlatmak için kullanılan bir sanat dalıdır. İllüstrasyonlar genellikle daha geniş bir kapsamda kullanılabilirken, ikonografi belirli sembollerin veya figürlerin belirli bir anlamı temsil etmesiyle daha sınırlıdır.

Resimlendirme olarak tanımlanan illüstrasyon; sözel unsurları görsel bir dille anlatan, betimleyen, yorumlayan ve bir kavramı görselleştirmek için yapılan resimlerin tümüdür. İllüstrasyonun aydınlatmak, ortaya koymak, betimlemek, tanımlamak ve açıklamak kavramlarıyla ilgisini kurmak mümkündür (Kınık, Topaklı, 2012:72). İllüstrasyon görsel iletişimin en dolaysız biçimidir çünkü, onlarca kelime ile anlatılabilecek olanı tek başına ifade edebilme gücüne sahiptir (Atamaz, 2023:210). İllüstrasyon sözcüğünün orijini Latince'dir. Dilimize Fransızca illustration sözcüğünün telaffuzuyla yerleşmiştir ve anlamı anlaşılır yapmak için kullanılmaktadır (Coşkun, 2014:4). İllüstrasyon'a anlam olarak baktığımızda, tarih boyunca çeşitli şekillerde kullanıldığı,

birçok anlama sahip olduğu bilinmektedir. Sosyal yaşantının hemen hemen her anında var alan, görsel ve kavramsal iletişimi sağlayan evrensel bir dil alanı olarak illüstrasyon, bir konuyu anlatan, açıklayan, illumine eden ve aydınlatan resimlere verilen genel bir isim olarak değerlendirilmektedir. Yazılı bir metni görsel unsurlarla temsil eden edebi ya da ticari bir eser olarak ta nitelendirilebilir. Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde bu sözcüğe yer verilmemişse de özellikle akademik ve basın yayın çevresinde bir adlandırma olarak kullanılmaktadır. İllüstrasyonun işlevi sayesinde gerçekte karşılaşılmaması mümkün olmayan hayal ürünü olay ve durumların görselleştirilmesi yapılabilir. Grafik tasarımın içerisinde yer alan bir disiplin olarak illüstrasyon, geniş ve çok branşlı bir yapıya sahiptir. İllüstrasyonlar; reklam illüstrasyonları, yayın illüstrasyonları, bilimsel illüstrasyonlar, teknik illüstrasyonlar (Keş, 2001) ve özgün illüstrasyonlar şeklinde incelenebilmektedir.

İkonografi kavramı Grekçe iki sözcüğün birleşiminden oluşmaktadır. Bunlar; Eikon (imge) ve Graphia (yazım) kelimeleridir. Dolayısıyla "imge yazma" ya da "imge oluşturma" anlamlarına gelmektedir (Coşkun,2015:8). Yukarıda da belirtildiği gibi, Panofsky ikonografiyi sanat yapıtlarında betimlenen olay, kişi, düzen ve kalıpları inceleyen bilimsel bir disiplin olarak tanımlamaktadır (1995:23). Panofsky'ye göre ikonografi; "Grafik (graphy) son eki, Yunanca "yazmak" anlamına gelen graphein fiilinden türemiştir ve salt betimsel hatta çoğu kez istatistiksel bir yöntemi anlatmaktadır. Bu yönüyle ikonografi, tıpkı etnografinin insan ırklarının tanımlanması ve sınıflandırılması gibi, imgelerin tanımlanması ve sınıflandırılması olarak ifade edilebilir (Panofsky, 1995:32).

İkonografi, görsel sanatların ve diğer kültürel ifadelerin sembollerini, motiflerini ve temalarını inceleyen ve yorumlayan bir disiplin olarak değerlendirilebilir. Genellikle sanat tarihinde ve antropolojide kullanılır. Resimler, heykeller, mozaikler, mimari öğeler, el yazmaları ve diğer görsel sanat eserlerinde bulunan sembollerin ve temaların kökenleri, anlamları, tarihleri ve etkileşimleri araştırılır. Yapılacak araştırmada, sanat yapıtının "ruhunun" da ele alınması gereklidir. Buradan yola çıkarak Panofsky, sanat yapıtını, biçim, konu ve içerik açısından ele alan ve günümüz sanat tarihi yönteminin de temelini oluşturan üç inceleme düzeyi tasarlamış ve önermiştir. Bunlar; "ön-ikonografik tanımlama", "ikonografik çözümleme" ve "ikonolojik yorum"dur (Coşkun,2015:10). Ön ikonografik incelemede nesnelere yalın olarak tanımlanırken,

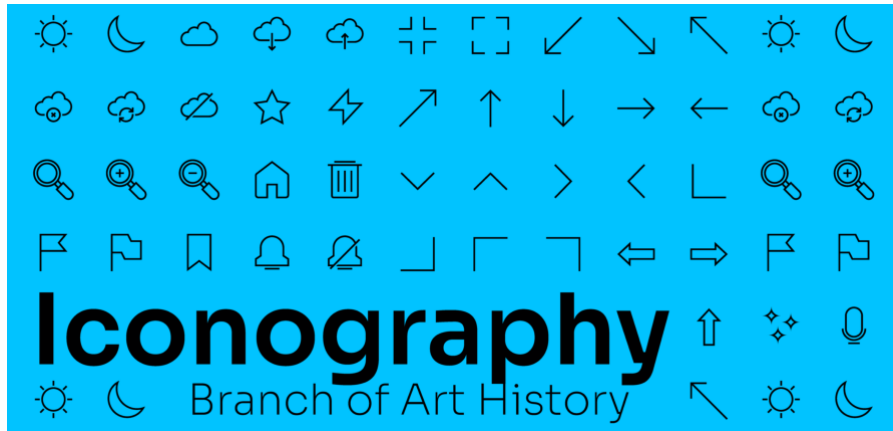
ikonografik çözümlemede, sanat yapıtında betimlenmiş olan biçimlerle, tema ve kavramlar arasında bir bağ kurulması, imgelerin çözümlenerek, öykü ve alegorilerin saptanması amaçlanmaktadır. Son olarak ikonografik yorum aşamasında sanat yapıtının içeriği ortaya konulur ve değerlendirilir.

İkonografi, belirli sembollerin veya imgelerin kullanımını geniş çaplı olarak inceler ve bu sembollerin tarihsel, kültürel ve sanatsal anlamlarını araştırır. İkonografi genellikle belirli bir döneme, kültüre veya inanç sistemine ait sembollerin analizini içerir. Örneğin, Hristiyan ikonografisi, Hristiyan inancıyla ilişkilendirilen sembollerin ve figürlerin incelenmesini içerir. İkonografi kavramı ile birlikte ikonoloji ifadesi de kullanılmaktadır. İkonografi, görsel sanat eserlerinde görülen imgelerin tanımlanmasına ve saptanmasına odaklanırken, ikonoloji genellikle daha geniş bir perspektife sahiptir ve bu sembollerin nasıl bir anlam taşıdığına odaklanmaktadır.

3. Kavramsal İllüstrasyonda İkonografi

Kavramlarla düşünmede, görünen her şey, görünmeyenlere karşın sahip olduğu veya olmadığı niteliklerine göre kavramsal ileti sağlar (Uçar, 2019:32). Algının içsel karşılığı salt dışsal imgeye uygulanamayabilir. Özellikle kavram temelli düşünce sisteminde kavramlar ve nesnelere doğrudan görsel algılama sırasında görünür olabilirler. Bu korelasyonda düşünme ve algılama imgesel düzeyde gerçekleşiyorsa, zihin çoğu kez kavramsal düzeyde soyutlama gerçekleştirdiği için imgelerin kavramsal temelli somutlaştırılması gereklilik arz etmektedir. Bir kavram ne denli tikelse, kavramın özellikleri resmedilirken izleyicinin dikkatini çekmek için bir o kadar imgesel detay içermelidir. Kavramların göndergeleriyle arasındaki ilgiyi anlamlandırmak ve illüstre etmek için, kavramsal düşüncenin ve ikonografi biliminin doğru anlaşılması gerekmektedir. Bu açıdan ele alındığında ikonografi, illüstrasyonların alt metninde yer edinen kavramların açıklanabilmesi ve algılanabilmesi açısından mimetik betimlemesinin doğru yapılması gereken bir bilimdir (Arnheim, 2018:137). İkonografi, etimolojik olarak Yunanca "ikon" ve "grafik" kelimelerinden gelmekle birlikte imgelerin sosyokültürel ekseninde kompozite edilmiş olan detaylar ve ikonlar aracılığıyla hikaye örüntüsünün çözümlendiği bir bilim alanıdır. Diğer bir anlamda, ikonların grafiği olarak da açıklanabilmektedir.

İkonografi, çeşitli sembollerle oluşturulmakla birlikte, bunların içerdiği anlamların çözümlenmesi ve tanımlanmasıyla birlikte, bir görselin tarihsel ve kültürel bağlamını da inceleyerek kavramsal düşünce temelini anlamlandırmada kullanılan bir yöntemdir. İkonografi, ikonların anlamlandırılması, çözümlenmesi ve morfolojik olarak analiz edilmesi olarak tanımlanmaktadır (Kum, 2022:1). Tasarım tarihinde insanın kendini ifade etme ve resimlemelerini anlaşılır hale getirerek iletişim kurma çabasında, ikonografi temel bir nitelik olarak varlığını sürdürmektedir. Buna ilaveten, başlıca bir alan olarak, gerek kültürel gerekse sosyal ve kavramsal olarak temsil niteliği taşıyan ikonik öğelerle oluşturulmuş ilgiler bir tür değer veya evrensel anlam taşıyan görüntüleri içermektedir. İkonografide belirli sembollerin veya figürlerin belli bir anlamı temsil ettiği bir dil kullanır. Örneğin, dinî ikonografi, belirli dinî figürlerin sembolik olarak temsil edilmesiyle ilgilidir. İkonografi her yerde görülebilmektedir. Her gün etrafımızda simgeler görmekteyiz. Ancak, bu simgeleri pek fark etmeyiz veya üzerinde çok düşünmeyiz. Bunun nedeni, günlük hayattaki görevlerimize gerçekten yardımcı olan simgelerle çevrelenmiş bir dünyada yaşıyor olmamızdır. İçme suyu tabelası, tuvalet ikonu, yemek ve daha birçok ikon her gün karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 1. İkon örnekleri.

İkongrafi genel olarak resim yazımı anlamına gelir. İkonlar aynı zamanda birer simge konumundadırlar (Görsel 1). Simge; bir nesneyi, belirli bir işlevi veya biçimin anlamını çağrıştıran bir işaret temsil eden resimsel bir temsil, grafiksel bir görüntüdür (Görsel 2). Zillioğlu (1993:108), simge'yi belli bir insan topluluğunun uzlaşarak kendisine belli bir anlam yüklediği somut nesne ya da işaret olarak tanımlamaktadır. Dolayısıyla simge, kavram olarak işaret ve sembollerle de

doğrudan ilişkilidir. Fromm (1997:31)'un ifadesine göre sembol; Başka bir şeyin yerinde duran, onun yerini alan, onu temsil eden şeydir. Bir başka adı simge'dir. Tarih boyunca insanoğlunun bildirişimi sağlamak için yaptığı yoğun çalışmalar, günümüzde semiyotik/göstergebilim adı verilen semboller, simgeler, ikonlar, işaretler ve resimsel simgeler sistemini konu alan bir bilim dalını doğurmuştur (Yazar, 2010:26). İmgenin çözümlenmesi noktasında ikonografi ile ilgili çalışmalar tarih boyunca devam etmiştir. Yaklaşık 300 yıl önce Alman Baron Gottfried Wilhelm Von Leibnitz, bir gün resimsel sembollerden oluşan ve çeviri yapılmadan tüm dillerde okunabilecek evrensel bir dil oluşmasını arzulamıştır (Uçar, 2004:74).



Görsel 2. Resimsel simge, ikon örnekleri.

İkonografinin genel anlamı itibariyle imgelerin ve ikonların analiz edilmesi olarak tanımlanmasına karşın, Turani (1998:56); bu konuyu, “Efsanevi veya dini bir konuyla ilgili resimlerde kullanılan geleneksel biçim kalıplarının ve simgelerin tümü; bunları inceleyen ve teolojik literatürle ilişkilerini araştıran bilim” ifadesi ile dile getirerek imgelerin alanını sınırlandırmıştır (Dağlıoğlu, 2021). İkonografinin tasarım tarihine baktığımızda, görsel sanatlardaki en eski simgeler, dini veya efsanevi figürlerin ikonografik olarak temsil edildiği açıkça bilinmektedir. Böylece Rönesans sanatı ile seküler resim bağlamında çeşitli dönemsel resimler, portreler, mitolojik ve buna ilişkin manzaraları içeren kendi ikonografik anlayışlarını geliştirdikleri görülmektedir (Uraz, 1993). Bununla birlikte, ikonografi 18. yüzyılda alan olarak yaygın etki oluşturmuş, özellikle sanat tarihçilerinin ve arkeologların antik anıt ve sanat nesnelerdeki bazı sembollerini, konu içeriklerini ve kavramsal alt yapıyı çözümlenmeleri adına, araştırmalarda başvurdukları bir metodoloji olmuştur. Diğer taraftan, ikonların çıkış noktasına farklı bir yaklaşım getirilmesi noktasında, insan zihninin mantığı dışında kalan soruları üzerine ikonların yaratıldığını belirtmekte ve buna göre insanlığın duyularıyla algılayıp, onu çeşitli bilimsel açıklamalarla

tanımlayarak nitelendirmesi mantıklı gözükmemektedir. Mantık dışında kalan tüm sorular için ise, bilincin yeni cevaplar ürettiği dile getirilmektedir.

Görsel sanat disiplinlerinde 19. yüzyılda dini sembolizm ve görsel ikonları çözümlemek adına geliştirilen ikonoloji, sanat ve tasarım tarihinde güçlü bir sembolizm metodolojisi olarak yer almaktadır. Multidisipliner sözel ve görsel medya incelemesi, modern hümanistik araştırmanın merkezî özelliği haline geldiğinde, eleştirel ikonografinin, “imaj bilimi”nin yeni formları, hümaniter disiplinler, sosyal bilimler ve hatta doğa bilimlerinde kendilerine yer bulmuşlardır (Mitchell, 2005). İkonografi metodolojisinin öncülerinden olan Erwin Panofsky’ye göre; bir sanat eseri ya da tasarımın, içerisinde bulunduğu güncel akışa ve döneme ait çeşitli toplumsal, kültürel, psikopatolojik, ekonomik, sosyal özellikleri ile değerlendirilerek anlamlandırılması gereklidir. Bu sebeple konunun anlamsal derinlik, kavramsal düşünce ve temelini anlaşılabilir olarak sunabilmesi için kavramsal illüstrasyonda “İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi Yöntemi” geliştirilmiştir. Bu yöntem, sanat eseri veya tasarımın kavramsal altyapısına ve anlamsal derinliklerine odaklanarak buna ilgi oluşturan paradigmlar eşliğinde bir çözümleme yapılması ve buna uygun ikonografik açılımların gerçekleştirilmesi felsefesine dayanmaktadır (Mitchell, 2005). Bunlar temel olarak; doğal anlam, uzlaşimsal anlam ve kavramsal (içsel) anlam olarak açıklanmaktadır.

3.1. Kavramsal illüstrasyonda İkonografik Analiz

Kavramsal illüstrasyon, soyut veya karmaşık kavramları görsel olarak temsil etmek için kullanılan bir tür illüstrasyondur. Bu tür illüstrasyonlar genellikle somut nesnelere veya figürler yerine semboller, simgeler ve soyut desenler kullanarak anlamı iletmeye çalışır. Kavramsal illüstrasyonlar, bir fikri, bir duyguyu veya bir kavramı görsel olarak ifade etmek, anlamlandırmak veya vurgulamak için kullanılabilir. İllüstrasyon ve ikonografi arasındaki ilişki, illüstrasyonun belirli bir konuyu veya kavramı temsil etmek için ikonografik öğeleri kullanması veya ikonografinin belirli sembolleri veya imgeleri içeren illüstrasyonları analiz etmesiyle ortaya çıkabilir.

İkonografik analizin ilk adımı, sanat eserinin veya tasarımsal öğelerin kapsamlı bir şekilde gözlemlenmesi ile atılabilir. Bu, figürler, imgeler, renkler, kompozisyon ve mekânsal bağlam gibi biçimsel unsurların açıklanmasını ve tasvir edilmesini kapsamaktadır. Buna ilaveten, görsel

içerisinde tekrar eden ya da sıradışı sembollere, motiflere de dikkat edilmektedir. Bir sonraki adım, görüntüdeki temel unsurların açığa çıkarılması ve kategorize edilmesini içermektedir (Dağlıoğlu 2021). Bu unsurlar arasında figürler, nesnelere ya da diğer önemli görsel öğeler yer alabilir. Her bir unsur ayrı ayrı ve genel kompozisyonla ilişkili olarak incelenir. Temel dinamikler tespit edildikten sonra araştırmacı, bunların sembolik ve kavramsal anlamlarını çözmeye çalışır. Bu analiz yöntemi, yerleşik ikonografik geleneklere, kültürel veya dini unsurlara ya da tarihsel bağıntıya başvurarak yapılabilmektedir.

Panofsky günümüz sanat ve tasarım tarihi metodolojisinin de temelini oluşturan üç inceleme ve analiz düzeyi üzerinde yoğunlaşmıştır. Bunlar; doğal anlam, uzlaşım anlam ve içeriksel anlam olarak değerlendirilmektedir.

Doğal Anlam; Tasarımın görünüşü, biçimsel formun tanımlanabilir/belirleyici özellikleri ayırt edilerek birincil/doğal anlama ulaşılmaktadır. Esasen ikon veya simgelerin salt aktarılmasıdır. Buna göre, eserde görülen öğeler, benzerlik yasasına göre aralarındaki ilgi ve odak noktaları belirlenerek oluşturulmakla birlikte, öncelikle olgusal anlama, ardından da bu imgelerin içerdiği anlamları saptanarak eserin gerçek ifade anlamına ulaşılmaktadır. Tasarımda görülen her şey olduğu gibi aktararak tamamen salt görüntüsüne fizik formuna odaklanılarak ikonografik çözümlenme gerçekleştirilmektedir. Doğal anlamın simgesi olarak temel öğeler dünyasına sanatsal motifler de eklenerek, bu ikonların belirlenmesi ve açığa çıkarılması ön-ikonolojik/birincil betimleme ifadesi ile adlandırılmaktadır.

Uzlaşım Anlam; Tasarıma ikonografik ve kültürel bilgi açısından yaklaşarak, eserde tasvir edilmiş olan biçimlerle, içerik ve kavramlar arasında bir ilgi kurulması, ikonların ve tasarımsal öğelerin çözümlenerek öyküsünün ve alegorik yaklaşımın açığa çıkarılmasını içermektedir. Uzlaşım anlamda; sanatsal ve tasarımsal unsurların sembolizmi ve bileşimleri kavramsal bir derinlik ile analiz edilmektedir. Eserde bulunan imgelerin, hikayelerin ve alegorilerin saptanması ikonografiyi oluşturur. Bu noktada birincil yani doğal anlamın getirmiş olduğu öğeler, ikincil anlamda hikayeler, imgelerin örüntüleri ve alegorik derinliği incelenmektedir. Örneğin; Görsel 3'de yer alan kavramsal illüstrasyondaki ev ikonu ve yara bandı, pandemi dönemine ilişkin bir yarayı ve hastalığı simgelemektedir. Geleneksel çözümlenme olarak ele alındığında, renkli bir dış dünya ile hasarlı bir iç dünya karşılaştırılması mevcuttur. Sanatsal ve

tasarımsal ikonların anlamlarıyla birlikte, içsel/derinlikli boyut ve kavramlarla entegre edilmesi sonucu ikincil anlamlara ulaşılmaktadır. İmgelerin bileşimi esasen bizi hikayelere ve alegorilere ulaştırmaktadır. Bu düzlemde kavramsal temanın işlenerek alegorilerin saptanması ikonografyanın alanını oluşturmaktadır. Pandemi sürecinde yaşanan tuhaf, korkunç ve yeni günleri imgeler yoluyla aktarma arayışının bir ürünü olan bu çalışmada, görsel tasarımlara günlük notlar ve aforizmalar eşlik etmektedir (gmk.org.tr).



Görsel 3. Kavramsal illüstrasyon örneği, Pandemia, Tevfik Fikret Uçar, 2020.

Kavramsal (İçsel) Anlam; Bir tasarımın ya da eserin içsel ve uzamsal derinliğine odaklanmaktadır. Bu anlam, ikonların çok boyutlu görüntüsünün ardında bulunan içeriğe ve kaotik sembolizminin derinliklerine inmektedir. Bu noktada, başlıca bir kavramsallaştırmadan söz edilmektedir. Kavramsallaştırma ve kavram oluşturma, esasında tasarımı çevreleyen donanımın deneyim ve anlayışından elde edilen fikirlerin geliştirilmesi, derinlikli boyuta taşınması ve düzenlenmesi anlamına gelmektedir. Tasarımsal pratikteki fikirleri tutarlı bir şekilde kavramsallaştırarak, bu kavramları muhtemel ilgileri ve sonuçları ile özgün ve anlamlı temayla tanımlamak mümkündür. Kavramlar; esasen tasarım sürecinin, imgelerin veya ikonların içeriksel anlam bütünlüğünü temsil ederler. Bu açıdan düşünüldüğünde doğal olarak varlıkları ve nesnelere temsil eden özgün soyut bir kapsam oluşturmaktadır. Kavramlar, hedeflenen amaç doğrultusunda fikirleri ileterek veya çoklu disiplinler bir bakış açısı sunabilir. Fikirselden kavramlar, düşünce odağı ve iletişimin temelleri olduklarından dolayı önemli bir karakter sergilemektedir. İkonografik açıdan çözümlemede en temel unsur, bir eseri ya da tasarımı kavramsal olarak tasavvur etmek ve doğru düşünsel derinlikte analiz etmektir. Bu noktada sanat

ve tasarım eleştirisinden beklenen, bir eserin ya da tasarımsal ürünün barındırdığı nitelik ve estetik değerlerinin anlamıyla birlikte düşünülmesidir. Diğer taraftan, eser sahibi tasarımcı ya da sanatçının bulunduğu dönemsal koşullar, toplumsal dinamikler ve felsefi düşüncesi de tasarıma ait kavramsal çıkarımlar edinme noktasında son derece belirleyici ve yönlendirici unsurlar olarak görülmektedir.

Kavramlar, tasarımsal açıdan ikonları ve imgeleri hem anlamlandırmaya hem de çözümlenmeye imkân sağlamaktadır. “Tasarım ortamında, uyarıcıların algılanması ve filtrelenmesi ile analiz, yorumlanması ve ifadesi ile de sentez olmakta, bu süreçte de bilgi üretimi gerçekleşmektedir. Bu anlamda her çalışma, analiz ve sentez aşamaları ile yeniden yapılandırma sürecinden oluşmaktadır” (Uraz, 1993). İkonografik ekseninde kavramlar, belirli bir imgenin içereceğinden daha fazla olasılıklar barındıran soyut ifadelerdir. Bu noktada kavramsal düşünme, nesnelerin ortak özellikleri üzerinden kapsamlı düşünmeyi ve bu şekilde ilerlemeyi gerektirmektedir. Anlaşılacağı gibi insanın anlamlandırma ve düşünme etkinliğinin temelinde dayanan kavramlaştırma, algılama, ayırt etme, seçme, bütünleştirme, kompoze etme, çözümlenme gibi adımları içermektedir (Klausmeier, 1992). İkonografik çözümlenmede bir çeşit kavramsal okuryazarlık yapılması gereklilik oluşturmaktadır. Nitekim ikonografinin temelinde simgesel bir kavrayış ve çözümlenme mevcut olmakla birlikte, bunların temelinde var olan derinlikli kavramsal düşünmenin doğru anlaşılması, ikonografi ve kavramsal illüstrasyon arasında özgün bir bağlam geliştirme ve doğru korelasyon oluşturma noktasında güçlü bir karakter sergilemektedir.

İkonolojik ekseninde kavramsallaştırmanın nesnelere olan ilişkisinin ötesinde, bir tasarımdaki ikonlar epistemik bir açıdan değerlendirilerek, bilimsel bilginin (episteme) doğasına dikkat çekilmektedir. Buna göre, kavramlaştırma esasen, epistemik bağlamda kavram oluşturma başka bir türü olmasına karşın, bilimsel bilginin niteliği ve anlamı kavramın doğasıyla eş değerdir. Dolayısıyla ikonolojik okuma ve çözümlenmede bilginin anlamı ve düşüncenin derinliğinin kavramsal anlam ile sorgulanması, ikonolojik çözümlenmenin doğal olarak gerçekleşmesini mümkün kılmaktadır. İkonolojik okuma ve çözümlenme sürecinde bilginin anlamı ve düşüncenin derinliğinin kavramsal anlam ile sorgulanması, ikonolojik çözümlenmenin doğal olarak gerçekleşmesine katkıda bulunmaktadır. Bu bağlamda, kavramsal anlam, sembollerin içsel

anlamını ve bir sanat eserin veya görüntünün arkasındaki derin anlamları anlamak için önemlidir. İkonolojik çözümleme, bir sanat eserin sembollerini ve temalarını anlamak için kullanılan bir yöntemdir. Bu süreç, sembollerin ve motiflerin kültürel, tarihsel ve toplumsal bağlamlarını değerlendirirken, kavramsal anlamı da içerir. İkonolojik çözümleme sırasında, sanat eserinde kullanılan sembollerin ve motiflerin nasıl bir kavramsal anlam taşıdığı ve bu sembollerin nasıl bir derinlik ve zenginlik katıldığı sorgulanır. Bilginin anlamının ve düşüncenin derinliğinin kavramsal anlam ile sorgulanması, ikonolojik çözümlemenin daha sağlam ve derinlemesine olmasını sağlayabilir. Bu, sanat eserindeki sembollerin ve motiflerin sadece yüzeydeki anlamlarından öteye geçerek daha derin ve karmaşık katmanlarına inmeyi mümkün kılmaktadır. Ayrıca, kavramsal anlamın sorgulanması çalışmanın içsel anlamını ve ifade ettiği fikirleri daha iyi anlamayı sağlamaktadır.

Örneğin; Görsel 4'te yer alan kavramsal illüstrasyonu, ikonografik çözümleme ekseninde ele aldığımızda, tasarımın uzlaşım sal anlamı gereği minimal bir illüstrasyon dili kullanıldığı görülmektedir. Kavramsal olarak sevgi, neşe ve renklilik temasını barındıran illüstrasyonda deniz kızı ve içerisinde pek çok rengarenk balık bulunduran deniz canlısı yer almaktadır. Deniz canlısı deniz kızını kollarıyla sararak ona ne kadar renkli bir yaşam sunabileceğini ve ona olan sevgisini ifade etmektedir. İkon olarak deniz kızı, sabit bir şekilde bekleyerek, onun sözlerine kulak vermekte ve dikkatlice dinlemektedir.



Görsel 4. Catarina Sobral, kavramsal illüstrasyon örneği.

Diğer bir örnek olarak; Görsel 5 değerlendirildiğinde, ikonografik olarak ilk dikkat çeken karakterler puro'lu, gözlüklü bir adam ve köpeğidir. İllüstrasyonda kırmızı ve yeşil olarak iki kontrast rengin seçilmesi, uçlarda yaşamakta olan bir imajı çağrıştırmaktadır. Elinde çantası olan

puro'lu karakter merdivenlere doğru ilerlerken, köpeği onun tam zıttı yönünde geriye doğru gitmektedir. İkonografik eksende ele aldığımızda, illüstratif karakterin geçmiş ve gelecek olarak ikilemde olduğu ve düşüncelerinde ikililik yaşadığı dile getirilebilir.



Görsel 5. Catarina Sobral, kavramsal illüstrasyon örneği.

İlk bakışta bir aşk temasının işlendiği Görsel 6'daki kavramsal illüstrasyonda, doğal yeşil soft bir alanda yer alan kadın ve erkek ikonu ile uçan çiçekler yer almaktadır. Görselde elinde çiçekle duran adam ve onun karşısında yer alan bir kadın illüstrasyonu bulunmaktadır. Adam elindeki çiçekleri vermek üzere kadına uzatırken, kadın elindeki su dolu şişe ile bekler pozisyonda görselleştirilmiştir. Burada sevgi teması ikonografik olarak bir kadın ve bir erkek arasında işlenmiştir. Sevgiyi alma ve verme kapasitesinin konu edinildiği ikonlarda illüstratif bir hikaye betimlenmiştir.



Görsel 6. Elena Odriozola, kavramsal illüstrasyon örneği.

Kavramsal düşünme, esasında yaratıcı ve özgün çözümler gerektiren girift bir düşünme etkinliğidir. Bireysel deneyimler, esinlenmeler, eğitim birikimleri ve tasarım ortaklıklarıyla yaygın etki alanı sunan bu perspektifte, düşünmenin zenginleştirilmesi ve çeşitlenmesi yaratıcı tasarımın ortaya çıkması açısından kolektif bir bilinç niteliği sergilemektedir. Tasarımcının bu paradoksal süreçte nasıl düşündüğü, düşüncelerine yön veren deneyimlerin hangi perspektifte “sezgisel kavrayışla” kesiştiği gibi sorularına verilecek cevaplar; tasarımın düşünme, düşünmenin sezgisel arayış ile olan ilişkilerine işaret etmektedir. Yaratma odaklı bu üretim sürecinde Bielefeld ve Khouli (2010); tasarımcının izlediği yolun iki şekilde gerçekleştiğini tespit etmişlerdir; bunlardan ilki çevresel bağlamı, sezgisel gelişimi, tasarımın gereksinimlerini içeren belli başlı parametreleri ayrıntılı şekilde inceleyip çözümlenerek kavramsal düşünceye götüren fikirler üretmekle; ikincisi ise tasarım probleminin ayrıntılarından, koşullarından ve problemle doğrudan ilişkisi kurulmayan olasılıklardan ayrıştırılarak başlıca bir “kavram” arama ve kavramsallaştırma ile gerçekleşmektedir. Tasarımcının, ele aldığı kavramları sezgisel boyut ile derinleştirerek biçimlere dönüştürme eğiliminde olduğu bilinmektedir. Böylelikle tasarımda esas olan; kavramları üretken düşünce özelinde kullanarak sezgisel kavrayış ile yaratıcı ve özgün tasarım anlayışının oluşturulmasıdır.

Kavramsal illüstrasyon, bir fikri kısa ama düşündürücü bir şekilde görsel olarak aktarmanın bir yoludur. Üzerinde uzlaşılan fikirler tasarımcı tarafından sezgisel boyut ile derinleştirilerek biçimlere dönüştürülmekte ve görselleştirilmektedir. Bu tür resimler genellikle aktarılması zor olan karmaşık konular olabilmektedir. Kavramsal illüstrasyonun bir başka özelliği de birden fazla konuyu tutarlı bir sanatsal konseptte birleştirme fikridir. Kaliteli bir kavramsal illüstrasyon kullanıcıyı daha derin bir anlam bulmaya teşvik etmektedir. Şekil 7'deki kavramsal illüstrasyon örneğinde, gelişen bir toplumdan bahseden nispeten modern bir kavram olan çevrimiçi market alışverişinin öyküsünün anlattığı görülmektedir. Bir cep telefonu ekranının pazar tezgahına benzetilmesi sanal ile gerçeklik arasında bağ oluşturmaktadır. Bu anlatım tarzı bireylerin sezgisel gücüne katkı sağlayabilmektedir.



Görsel 7. Davide Bonazzi, kavramsal illüstrasyon örneği.

Davide'in çalışmalarının etki düzeyi yüksek olarak değerlendirilmektedir. Davide'in çalışmalarını büyüleyici kılan şey, dünyadaki en tartışmalı ve acil konulardan bazılarını alıp bunları gerçek sanat eserlerine dönüştürme yeteneğidir. Basit biçim ve doku aracılığıyla derin bir anlatı yaratmanın farklı bir yolu vardır. Bu, yalnız çok az tasarımcının başarabileceği bir durumdur. Belki daha da etkileyici olanı, Davide'in illüstrasyonlarıyla duygusal tepkiler uyandırma yeteneğidir. Yarattığı güzellik yüzey seviyesinden çok daha derin anlamlar içermektedir (Perlman, 2024).

Kavramsal düşünme, tasarım sürecindeki yaratıcı edimler ile tasarımcının yüzeysel ve salt sonuç odaklı sınıflandırmaları reddederek; soyut düşünme, sezgisel kavrayış, anlam sorgulaması, imgeler ve benzeri alternatif yöntemlerle farklı boyutlara erişmeyi sağlayan özgün "kavramsallaştırmalar" ile gerçekleşebilmektedir. Özellikle tasarım gündeminde tasarıma dair yöntemlerin yaygın olarak çeşitlendiği ve farklılıklar barındırdığı gerçeğinden hareketle, bu araştırma kapsamında ileri sürülen ve entegrasyon özelliği kabul edilen "kavramsallaştırma - düşünme - tasarlama" üçlemesinin tasarım odaklı çoklu disiplinlerin temel yapıtaşlarından biri haline gelen kavramsal düşünme boyutuna cevap niteliği taşıdığı gözlenmektedir. Esin kaynağı olarak "kavramlar" ve "kavramsal düşünme", tasarım sürecindeki tasarımcının özgün düşünme ve tasarlama yeteneğini güçlendirerek, yeni anlam arayışlarına ve derinlikli düşünme çeşitliliğine yönlendirmektedir. Bunu takiben gerek akademik, gerekse diğer eğitsel platformlarda tasarım eğitiminde formel bilginin kullanılmasında tasarım süreci evresinde yaşanan kopukluk gözle

görülür ölçüde bir problem alanı oluşturmaktadır. Kavramlarla düşünme, bu bütünleşme güçlüğü karşısında çözüm sunan açıcı yöntemlerden biridir. Grafik tasarım disiplinde özellikle analiz, sentez, zihinsel temsil ve anlam derinliği konularında önemli yeri olan kavramsal düşünme, yaratıcılığın artırılmasında, alternatif metotlarla kavram geliştirmede, tasarım sürecinde kolaylaştırıcı ve çözüm odaklı özgün bir gramer sahiptir.

Araştırma konusu kapsamında ele alındığında; özellikle grafik tasarım disiplinde dikkat çekici bir alan olan illüstrasyonda kavramsal düşüncenin ve hikayenin imgesel bütünlüğünü ikonografik açıdan değerlendirmek alanyazın açısından açıcı bir karakter oluşturmaktadır. Bu noktada, illüstrasyonda kavramsal düşünce derinliğinin açıklanması ve doğru anlaşılması kadar, ikonografinin metodolojisinin konu kapsamında değerlendirilmesi de gereklilik oluşturmaktadır. Bu noktada birçok düşünür ve sanat tarihçisinin ikonografi alanında ileri sürdüğü yöntemlere ilaveten, bunlar arasında öncü kabul edilen Panofsky'nin geliştirdiği kuram, günümüz sanat ve tasarım tarihi metodolojisinin de temelini oluşturan üç inceleme düzeyi üzerinde yoğunlaşmıştır (Wigan, 2006). Bunlar, araştırma konusunun kapsam ve sınırlılıkları çerçevesinde örneklendirilerek açıklanmıştır. Bu yöntemler, sanat ve tasarım yapısını biçim, konu ve içerik açısından ele almaktadır. Bu noktada bir illüstrasyonun doğru analiz edilmesi için yalnızca biçime bağlı kalınarak yaratıldığı ortama göre değerlendirmenin doğru olmadığına, eserin kavramsal derinliğinin sorgulanması ve çözümlenmesini, diğer taraftan gerçekleştirildiği kültür ortamıyla birlikte değerlendirilmesi gerektiğine vurgu yapılmaktadır. Dolayısıyla, bir illüstrasyonu çözümlerken onun; bir şeyi temsil veya ifade etmesi, onun bir şey hakkında tepki oluşturması noktasında, kavramsal temanın doğru tespit edilerek, ikonografik açıdan çözümlenmesi, daha açıcı ve özgün noktalara ulaşılmasına olanak sağlayacaktır. Bu bağlamda ikonografinin gerek kültürel, gerekse sosyal anlamda temel yapıtaşlarının illüstrasyonun kavramsal düşünce ilgisinde değerlendirilmesi konunun karakteri açısından önem taşımaktadır. Ancak, ikonolojik çözümlenme sürecinde sadece kavramsal anlama odaklanmak yeterli değildir. Ayrıca, illüstrasyonların tarihsel, kültürel ve sanatsal bağlamını da dikkate almak önemlidir. Kavramsal anlamın bu sürece entegre edilmesi, sembollerin ve temaların daha derinlemesine anlaşılmasına ve kavramsal illüstrasyonun ifade ettiği fikirlerin daha kapsamlı bir şekilde değerlendirilmesine yardımcı olabilir.

4. İkonografinin Sosyal ve Kültürel Eksendeki Dinamikleri

Zamandizinsel olarak genellikle tarih, sanat tarihi ve arkeoloji alanında yer edinen ikonografi, sanat ve tasarım disiplinlerinin entegre olmasıyla birlikte, yeni bir anlayışa evrilerek yaygın bir etki oluşturmakta ve başlıca bir metodoloji olarak çoğu alanda yer almaktadır. Bu noktada artık ikonografi terimi salt bir ifade olmaktan çıkarılarak, sistemli bir metot halini alarak diğer alanlarda da kullanılmaktadır. Yöntembilimsel olarak ikonografi bir eserdeki görsel unsurların tespit edilerek kavramsal ve temasal analizinin yapılarak çözümlenmesine ve doğru anlaşılmasına olanak sağlarken, diğer taraftan, kültürel ve sosyal açıdan da yeni açılımlar sağlama noktasında etkin bir değer oluşturmaktadır. Nitekim ikonografik analizde, eserdeki sembolik unsurlar, kodlar ve diğer tasarımsal öğeler belirli ilkeler çerçevesinde sırasıyla analiz edilip çözümlenerek kavramsal, kültürel ve sosyal anlamda bir sonuca ulaşma hedeflenir. Bu noktada doğru kavram içeriklerine ve anlam özeline ulaşabilmek adına sistemli bir metodolojiyle ilerlemek yararlı olacaktır. İkonografik analiz yönteminin ilk aşamasına baktığımızda öncelikle doğal anlam, ikincil olarak uzlaşım sal anlam ve son olarak içeriksel anlam olarak analiz edildiğini görmekteyiz. Bunların yanı sıra, kültürel ve sosyal çıkarımların yapılabilmesi amacıyla eserde ulaşılan verilere ek olarak söz konusu eseri, diğer benzer çalışmalarla ya da içerisinde barındırdığı simge veya görsel öğelerle karşılaştırarak değerlendirmek daha nitelikli bir sonuca ulaştırmaktadır. Bu yaklaşımda ikonografik olarak eserdeki benzerlik ya da farklılıkları incelemek, kavramsal olarak analiz etmek, bunların kültürel açıdan nerede konumlandırılacağını sorgulamak yöntem açısından paralel bir bağlam oluşturmaktadır. Bu karşılaştırmalı yaklaşım, eserin yorumunu bağlamsallaştırmaya ve genişletmeye yardımcı olur. Elbette görsellik barındıran eserin yaratıldığı tarihsel ve kültürel bağlamı anlamak ikonografik analiz için esastır. Tarihsel araştırma, eserin yaratılmasını etkileyen sosyal, siyasi, dini veya felsefi açılımı keşfetmek için yapılmalıdır. Bu aşamada çeşitli görsel içerikli metinler, mitolojik hikayeler, tarihi kayıtlar gibi yazılı metinler, görsel öğelerin yorumlanmasına ilişkin önemli bilgiler sağlayarak, anlatılmak isteneni daha doğru algılamaya yardımcı olmaktadır. İkonografik analizdeki kavramsal temanın açığa çıkarılması ve anlam bütünlüğünün konunun gereklilikleri çerçevesinde doğru anlaşılması adına, kültürel teorinin ve sosyal bağlamının nitelikli bir şekilde konumlandırılması gerekmektedir. Bu bağlamda sosyal açıdan ele alındığında, insanın toplumsal yaşamda varlığını ve iletişimini kolaylıkla

sağlayabilmesi için çeşitli sembollerden ve ikonlardan yararlandığını görmekteyiz. Toplumsal ilişkilerin de düzenlenmesinde etkin bir rolü olan ikonlar, çevreyi anlamamıza, iletişim kurmamıza ve imgeleri amacımız doğrultusunda kullanmamıza olanak sağlarlar (Görsel 7).



Görsel 8. Yaratıcı İkon örnekleri.

Tarih boyunca insanın yaşamsal dinamiklerini oluşturabilmesi çeşitli sembollere, işaretlere ve ikonografik öğelere bağlı kılınmıştır. Böylelikle görsel iletişim evreni çeşitlenerek, sosyal ve kültürel olarak derin anlamlar ve kavramsal açılımlara olanak tanımıştır. Dolayısıyla ikonografik iletişim sistemi, insan bildirişiminin başlıca gereksinimi sonucu ortaya çıkmış ve günümüzde olduğu gibi toplumların tarihsel evriminde anahtar bir rol edinmiştir. Bu sebeple pek çok disiplinler alanında olduğu gibi, tasarımcılar, sanat tarihçileri, siberetikçiler, haberleşme uzmanları, evrensel iletişimi sağlayabilmek ve daha işlevsel bir görsel oluşturmak adına, ikonografinin kavramsal derinlikli anlamlarına ve biçimsel araştırmalara önem vermektedirler.

Diğer taraftan, günümüzde dijital teknolojinin sunduğu olanaklar, tasarımsal örüntüler ve donanımsal yeterlilikler açısından yeni açılımlar sunarken, aynı zamanda görsel bir imge karmaşası ve anlamsal yoksunluk sorunlarını da gündeme getirmektedir. Berger'in ifade ettiği gibi, "İmgelerin yeni dili değişik biçimde kullanılsaydı, bu kullanım yoluyla yeni bir güç kazanacaktı. Bu imgeler dili içinde yaşantımızı sözcüklerin yetersiz kaldığı yerlerde daha iyi bütünleyebilecektik" (Berger, 1993). Bu söylem, imgeler dünyasında anlamın ve kavramsal temanın önemine ve gerekliliğine ilişkin çarpıcı bir nitelik barındırmaktadır. Anlam karmaşasının ve görsel kaosun bu denli sorun teşkil ettiği tasarım evreninde, ikonografinin semiyotik niteliği,

özellikle illüstrasyonun kavramsal açılımında bağlamsal bir eksen oluşturmaktadır. Esasen, ikonografi, epistemolojik olarak disiplinlerarası bir yaygın etki oluşturmaktadır. Bu araştırmada ise, ikonografi yalnızca kavramsal illüstrasyon teması ile sınırlandırılmıştır. Araştırma konusunun kapsam ve gerekliliği dikkate alındığında, ulaşılan nokta, ikonlarla iletişim ve anlamsal derinliktir. Bu noktada, içeriksel / kavramsal boyutu salt ikonik olarak değil, çok katmanlı açıdan düşünmekte yarar vardır. İkonların aynı zamanda, uzamsal korelasyonda düş ve düşlemeye yönlendirici özellikleri bulunmaktadır. Nitekim, kavramlara biçim oluşturan ikonlardır.

5. Sonuç

İllüstrasyonun kavramsal altyapısı ve derinlikli düşünce merkezi, kavramsal temelli bir disiplin olduğu gerçeğini göstermektedir. Kavramsal illüstrasyonlar, soyut veya karmaşık kavramları görsel olarak temsil etmek için kullanılan illüstrasyonlardır. Genellikle reklamcılık, edebi eserler, eğitim materyalleri, web tasarımı, bilimsel yayınlar ile çeşitli görsel medya ve iletişim projelerinde yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu illüstrasyonlar, karmaşık veya soyut kavramları daha erişilebilir hale getirmek için güçlü bir araç olarak görülmektedir. İzleyicilerin görsel olarak düşünmeleri veya bir kavramı daha derinlemesine anlamaları için kavramsal illüstrasyonların fırsat sunduğu anlaşılmaktadır. Bu nedenle, kavramsal illüstrasyonlar, iletişimin etkili bir aracı olarak değerlendirilmektedir. Alanyazında resimlendirme olarak nitelendirilen illüstrasyon, grafik tasarım içerisinde yer alan bir disiplin olarak geniş bir multidisipliner yapıya sahiptir. Özgün illüstrasyonların yanında bilimsel, teknik, reklam ve yayın illüstrasyonları olarak incelenmektedir. Kavramlarla konuşma sanatı olarak ele alındığında illüstrasyonun fikirleri ve teorileri görsel tasvirlerle nasıl açıklamaya çalıştığı daha iyi anlaşılacaktır.

İkonografi, görsel sanatların ve diğer kültürel ifadelerin sembollerini, motiflerini ve temalarını inceleyen ve yorumlayan bir disiplin olarak değerlendirilmektedir. Tasarım tarihinde insanın kendini ifade etme ve iletişim amacıyla gerçekleştirdiği resimlemelerini anlaşılır hale getirerek iletişim kurma çabasında olan ikonografi, temel bir nitelik olarak varlığını çok yönlü olarak sürdürmektedir. İkonların anlamlandırılması, çözümlenmesi ve morfolojik olarak analiz edilmesi olarak tanımlanan, sanat yapıtlarında betimlenen olay, kişi, düzen ve kalıpları inceleyen ikonografi, ikonoloji içeriğiyle yorumlanan kavramsal illüstrasyonların açılımlarına gönderme yapmaktadır. Genel olarak sanat tarihinde ve antropolojide kullanılmaktadır. Resimler, heykeller,

mozaikler, mimari ögeler, el yazmaları ve diğer görsel sanat eserlerinde bulunan sembollerin, simgelerin ve temaların kökenleri, anlamları, tarihleri ve etkileşimleri araştırılmaktadır.

İllüstrasyon ve ikonografi, görsel iletişimde önemli roller üstlenen iki kavramdır ve genellikle birbirleriyle ilişkilidirler. İllüstrasyonlar genellikle bir metni veya kavramı anlatmak veya vurgulamak için yapılan görsel çalışmalar iken, ikonografi genellikle belirli bir döneme, kültüre veya inanç sistemine ait sembollerin analizini içerir. Bir kitabın kapak resmi, bir makalenin içinde bulunan çizimler veya bir reklam afişi üzerindeki resimler, illüstrasyon için örnek olarak verilebilir. İkonografide belirli sembollerin veya imgelerin kullanımı görülür. Bu sembollerin genellikle kültürel, tarihsel veya dini anlamları araştırılır. Örneğin, Hristiyan ikonografisi, Hristiyan inancıyla ilişkilendirilen semboller ve figürleri içermektedir. İllüstrasyon ve ikonografi birlikte kullanıldıklarında daha derin ve etkili anlamlar oluşturabilirler. İllüstrasyonlar, belirli semboller veya imgeler aracılığıyla izleyiciye belirli bir mesajı iletmek için ikonografik unsurları kullanabilir veya ikonografi, belirli illüstrasyonların analizinde sembollerin ve imgelerin anlamlarını araştırabilir. Kavramsal illüstrasyon, soyut veya karmaşık kavramları görsel olarak temsil etmek için kullanılan bir tür illüstrasyondur. Bu tür illüstrasyonlar genellikle somut nesnelere veya figürlere yerine semboller, simgeler ve soyut desenler kullanarak anlamı iletmeye çalışır. İkonografi ise belirli sembollerin veya imgelerin kullanımını incelemektedir. Bu nedenle kavramsal illüstrasyonda ikonografik öncü açılımlar kullanılarak soyut kavramlar görsel olarak temsil edilebilir. İkonografide simgesel bir kavrayış ve çözümleme olmakla birlikte, bunların temelinde var olan derinlikli kavramsal düşünmenin doğru anlaşılması, ikonografi ve kavramsal illüstrasyon arasında özgün bir bağlam geliştirme ve doğru korelasyon oluşturma noktasında güçlü bir karakter sergilemektedir. Belirli semboller veya simgeler, kültürel veya dini bağlamlarda belirli kavramlarla ilişkilendirilebilir. Örneğin, yıldızlar genellikle umudu veya ilerlemeyi temsil ederken, labirentler karmaşıklığı veya kararsızlığı simgelerler.

Kavramsal illüstrasyonlarda sembollerin ikonografik anlamları kullanılarak soyut kavramlar görsel olarak temsil edilebilir. Örneğin, yin yang sembolü dengeyi ve uyumu temsil ederken, dalgalar değişimi ve akışı sembolize edebilir. Öte yandan değişim ve dönüşümü temsil etmek için bir kelebek sembolü de kullanılabilir. Bu kelebek sembolü, izleyiciye soyut bir kavramı anlaması için bir görsel ipucu sağlayabilir. Mitolojik veya dini figürler, kavramsal illüstrasyonlarda

soyut kavramları görsel olarak temsil etmek için kullanılabilir. Örneğin, melek figürleri umudu veya korumayı temsil edebilirken, ejderhalar güç veya kaosu ortamını simgeleyebilir. İkonografik sembollerin ve imgelerin doğru şekilde seçilmesi ve kullanılması, soyut kavramların görsel olarak etkili bir şekilde iletilmesine yardımcı olabilir.

İkonolojik çözümlenme, bir sanat eserinin simgelerini, sembollerini ve temalarını anlamak için kullanılan bir yöntemdir. Bu süreç, simgelerin, sembollerin ve motiflerin kültürel, tarihsel ve toplumsal bağlarını değerlendirirken, kavramsal anlamı da içermektedir. İkonolojik çözümlenmede sanat eserinde kullanılan simgelerin, sembollerin ve motiflerin nasıl bir kavramsal anlam içerdiği ve bu sembollere nasıl derinlik ve zenginlik katıldığı sorgulanır. Düşüncenin derinliğinin kavramsal anlam ile sorgulanması, ikonolojik çözümlenmenin daha sağlam ve derinlemesine olmasını sağlayabilir. Bu durum illüstrasyonlardaki sembollerin ve motiflerin yüzeydeki anlamlarından öteye geçerek daha derin ve karmaşık katmanlarının anlaşılmasını sağlar. İkonolojik çözümlenme için Panofsky'nin geliştirdiği kuram ağırlıklı olarak kullanılmaktadır. Bu kuram, günümüz sanat ve tasarım tarihi metodolojisinin de temelini oluşturan üç inceleme düzeyi üzerinde yoğunlaşmıştır. Panofsky'nin kuramı sanat ve tasarım yapıtını biçim, konu ve içerik açısından ele almaktadır. Bu noktada bir illüstrasyonun doğru analiz edilmesi için yalnız biçime bağlı kalınarak yaratıldığı ortama göre değerlendirmenin doğru olmadığına, eserin kavramsal derinliğinin sorgulanması ve çözümlenmesini, diğer taraftan gerçekleştirildiği kültür ortamıyla birlikte değerlendirilmesi gerektiği vurgulanmıştır.

Kavramsal illüstrasyon için İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi Yöntemi geliştirilmiştir. Bu yöntem, sanat eseri veya tasarımın kavramsal altyapısına ve anlamsal derinliklerine odaklanarak buna ilgi oluşturan paradigmlar eşliğinde bir çözümlenme yapılması ve buna uygun ikonografik açılımların gerçekleştirilmesi felsefesine dayanmaktadır. Belirtilen yöntem içerisinde üç anlam boyutu bulunmaktadır. Bunlar; doğal anlam, uzlaşım anlam ve kavramsal (işsel) anlamlardır. Kavramsal illüstrasyonların ikonografik ekseninde çözümlenmesi burada belirtilen üç anlam boyutuyla gerçekleştirilmektedir. İkonografik analiz yönteminin ilk aşamasında doğal anlam, ikinci olarak uzlaşım anlam ve son olarak içeriksel anlam analiz edilmektedir. Kavramsal illüstrasyonlarda ikonografik anlamsal derinlik bulunmaktadır. İllüstrasyon ve ikonografi birlikte kullanıldıklarında daha derin ve etkili anlamlar oluşturulabilir.

İkonografik açıdan çözümlemede en temel unsur, bir eseri ya da tasarımı kavramsal olarak tasavvur etmek ve doğru düşünsel derinlikte analiz yapmaktır. İkonografik analizdeki kavramsal temanın açığa çıkarılması ve anlam bütünlüğünün konunun gereklilikleri çerçevesinde doğru anlaşılması için kültürel teorinin ve sosyal bağlamının nitelikli bir şekilde konumlandırılması gerekir. Dolayısıyla ikonografik iletişim sistemi, insan bildirişiminin başlıca gereksinimi sonucu ortaya çıkmış ve günümüzde olduğu gibi toplumların tarihsel evriminde anahtar rol almıştır. Bu nedenle birçok alanda olduğu gibi tasarımcılar, sanat tarihçileri, siberetikçiler, haberleşme uzmanları, evrensel iletişimi sağlayabilmek ve daha işlevsel bir görsel oluşturmak için ikonografinin kavramsal derinlikli anlamlarına ve biçimsel araştırmalara önem vermektedirler. Sonuç olarak, yapılan araştırmada elde edilen bulgular, kavramsal illüstrasyonlarda ikonografik anlamsal bir derinlik olduğunu ve kullanılan ikonografik öğelerin, doğal, uzlaşimsal ve içeriksel anlam boyutuyla analiz edildiğini göstermektedir.

Kaynakça

Akgün, G. (2023). *Urartu Sanatında İkonografik Öğeler*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Eskişehir Tarihi Bilim Dalı, İstanbul.

Arnheim, R. (2018). *Görsel Düşünme*, İstanbul: Metis Yayınları.

Atamaz, E. (2023). "İllüstrasyonun Mekânın Görsel İletişimine Katkısı", *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD) Eurasian Journal of Researches in Social and Economics (EJRSE)*, ISSN:2148-9963, 10(1).

Berger, J. (1993). *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları.

Coşkun, M. (2015). *Deniz Bilgin Resimlerinin İkonografik Çözümlemesi*, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Dağ, S. E. (2015). *İllüstrasyonun İkinci Altın Çağı*, İstanbul: Grafik Kitaplığı Yayınları.

Dağlıoğlu, A. (2021). *İkonografik Görsellerin Anlam ve Sembolleri Üzerine Sanat Temelli Eğitim Araştırma Yöntemi: A/R/Tografi*, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Eskişehir.

Froom, E. (1997). *Rüyalar, Masallar, Mitozlar*, çev. A. Arıkan, İstanbul: Arıtan Yayınları.

Gedik, B. M. (2017). *Grafik Tasarımda İllüstrasyonun Afiş Tasarımı Üzerinden İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı, Eskişehir.

- Hodge, S. (2016). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*, İstanbul: Domingo Yayınevi.
- Keş, Y., (2001). "El-Cezeri'xx nin 'Otomata' Diğer Adıyla 'Kitab Fi Ma'xxrifat El- Hiyel El Hendsiye' deki Minyatürlerin Teknik İllüstrasyon Bakımından İrdelenmesi", M. Denктаş, Y. Özbek (Ed.), Zafer Bayburtluođlu Armağanı "Sanat Yazıları", s.363-370, Kayseri: Kayseri Býýýkşehir Belediyesi Personel ve Eđitim Dairesi Başkanlığı Yayınları.
- Kınık, M., Topaklı, A. (2012). "Levni Minyatürlerinde İllüstrasyon", *Akdeniz Sanat Dergisi*, C.5(10).
- Klausmeier, H. J. (1992). "Concept Learning and Concept Teaching", *Educational Psychologist*, 27(3), s.267-286.
- Kum, Ö. (2022). "Erwin Panofsky'nin İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemine Göre 1979-1983 Yılları Arası Býlent Erkmek Kitap Kapağı Tasarımlarının Analizi", *Uluslararası Türk Kýltür Coğrafyasında Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(1), 140-15, <https://doi.org/10.55107/turksosbilder>, 1121639, Erişim tarihi: 09.04.2024.
- Male, A. (2007). *Illustration: A Theoretical & Contextual Perspective*, Lausanne: AVA Publishing.
- Mitchell, W. J. T. (2005). *İkonoloji: İmaj, Metin ve İdeoloji*, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Panofsky, E. (1995). *İkonografi ve İkonoloji (Rönesans Sanatının İncelenmesine Giriş)*, çev. Engin Akyürek, İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Perlman, J. (2024). "Kavramsal İllüstrasyonun Temelleri", <https://blush.design/blog/post/conceptualillustrationdefinition#:~:text=Conceptual%20illustration%20is%20a%20way,is%20both%20clever%20and%20delightful>, Erişim tarihi: 09.04.2024.
- Týkel, U. ve Yýzgýller A. S. (2014). *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi*, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Uçar, T. F. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*, İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayınları.
- Uraz, T. U. (1993). *Tasarıma Düşünme Biçimlendirme*, İstanbul: İ.T.Ü Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Wigan, M. (2006). *Basic Illustration Text and Image*, Lausanne: AVA Publishing.
- Yazar, T. (2010). *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Atakum Kampüsü Bağlamında Görsel Bildirişim Simgelerinin Tasarım ve Uygulama Sorunlarına Genel Bir Bakış ve Model Önerisi*, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.
- Zıllıoğlu, M. (1993). *İletişim Nedir?*, İstanbul: Cem Yayınevi.

İnternet Kaynakları

<https://onedio.com/haber/ikonografi-ve-gorsel-okuryazarlik-1139887>, Erişim tarihi: 05.01.2024.

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/iconography>, Erişim tarihi: 05.04.2024.

<https://www.britannica.com/art/iconography>, Erişim tarihi: 05.04.2024.

<https://picturedesk.tasteminty.com/creating-conceptual-illustration-with-katinka-reinke/>,
Erişim tarihi: 10.04.2024.

<https://www.domestika.org/en/courses/1268-conceptual-illustration-big-ideas-in-a-single-image>, Erişim tarihi: 10.04.2024.

<https://gmk.org.tr/index.php/about-design/kitaplar/yuz-yuze-face-to-face>, Erişim tarihi:
05.04.2024.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. İkon örnekleri, <https://greyphyte.com/design/iconography-branch-of-art-history/>,
Erişim tarihi: 12.04.2024.

Görsel 2. Resimsel simge, ikon örnekleri,
<https://www.istockphoto.com/tr/vekt%C3%B6r/in%C5%9Faat-m%C3%BChendis-plan-kask-planlama-simgeleri-gm1298520630-391363411>, Erişim tarihi: 12.04.2024.

Görsel 3. Uçar, T. F. (2020). *Yüz Yüze, Face to Face*, çev. İdil Karadağ, İstanbul: The Kitap.

Görsel 4. Catarina Sobral, kavramsal illüstrasyon örneği,
<http://theartroomplant.blogspot.com/2015/05/catarina-sobral-ii.html>, Erişim tarihi:
01.04.2024.

Görsel 5. Catarina Sobral, kavramsal illüstrasyon örneği,
<https://blog.picturebookmakers.com/post/111265612216/catarina-sobral>, Erişim tarihi:
01.04.2024.

Görsel 6. Elena Odriozola, kavramsal illüstrasyon örneği,
<https://seaofstoriesblog.blogspot.com/2015/08/illustrator-elena-odriozola-awarded.html>,
Erişim tarihi: 01.04.2024.

Görsel 7. Davide Bonazzi, kavramsal illüstrasyon örneği,
<https://blush.design/blog/post/conceptual-illustration-definition#:~:text=Conceptual%20illustration%20is%20a%20way,is%20both%20clever%20and%20delightful>, Erişim tarihi: 10.04.2024.

Görsel 8. Yaratıcı ikon örnekleri,
<https://tendinhatecnica.pt/simple-and-modern-custom-icons-set-by-Graphicpattern-10477413.html>, Erişim tarihi: 10.04.2024

SAHİP OLDUĞU TEKNOLOJİSİ BAĞLAMINDA DİJİTAL SANATIN ÖZELLİKLERİ*

CHARACTERISTICS OF DIGITAL ART IN THE CONTEXT OF ITS TECHNOLOGY

Okan Ercan**

Öz

Dijital sanat bilginin yani verinin elde edilmesi, depolanması, işlenmesi ve sunulması için bilgisayar ortamında algoritmalar kullanan elektronik tabanlı bir sanattır. Bu durum dijital sanat yapıtlarının üretim aşamalarında bir bağımlılık yaratıyor gibi görünse de yaşadığımız çağın genel karakteristiğini oluşturan ve hızla gelişen bilişim teknolojisinin getirileri göz önünde bulundurulduğunda, söz konusu bağımlılığın çok da kısıtlayıcı olmadığı söylenebilir. Hızla gelişen, kullanımı giderek her alana yayılan ve yeni bir kültürel yapının oluşmasına olanak sağlayan dijital teknolojiler, mevcut sanat üretimlerine malzeme, teknik ve yöntem olarak yeni olasılıklar kazandırmaktadır. Bunun yanı sıra sanat üretimlerinin kavramsal altyapılarını zenginleştirip geleneksel sanat formlarının kapsamının genişleterek dijital sanatın bu kapsamın sınırlarını aşmasına ve kendine ait özerk bir alana sahip olmasına yol açmaktadır.

Esasen çok geniş bir alanı kapsayan dijital sanatı, sahip olduğu teknolojisi bağlamında ele alan bu çalışma; yaratım sürecinde donanım ve yazılıma bağımlı olmasından ve aynı zamanda bu teknolojilerle aynı yapısal özellikleri taşımasından ötürü, dijital teknolojilerin günümüz sanatına getirdiği yeni olasılıkları, dijital sanatın özelliklerini barındırdığı düşünülen teknoloji üzerinden örneklendirilen sanat yapıtları aracılığıyla incelemeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Teknoloji, Dijital Sanat, Veri, İmge.

Abstract

Digital art is an electronically based art that uses algorithms in the computer environment to obtain, store, process and present information, i.e. data. Although this situation seems to create a dependency in the production stages of digital artworks, it can be said that this dependency is not very restrictive when the rapidly developing information technology, which constitutes the general characteristic of the age we live in, is taken into consideration. Rapidly developing digital technologies, whose use is spreading to every field and enabling the formation of a new cultural structure, bring new possibilities to existing art productions in terms of materials, techniques and methods. In addition, by enriching the conceptual infrastructures of art productions and expanding the scope of traditional art forms, digital art transcends the boundaries of this scope and has its own autonomous field.

This study, which deals with digital art, which essentially covers a very wide area, in the context of the technology it possesses, aims to examine the new possibilities brought by digital technologies to contemporary art through artworks exemplified through the technology that is thought to contain the characteristics of digital art, since it is dependent on hardware and software in the creation process and at the same time carries the same structural features as these technologies.

Keywords: Art, Technology, Digital Art, Data, Image.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 03.04.2024 – Kabul tarihi: 09.06.2024

* Makale, "Görüntünün Üretimi: Dijital İmge" başlıklı Sanatta Yeterlik tez çalışması kapsamında üretilmiştir.

** Arş. Gör, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel A.S.D., okanercn@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-7799-4635>, Ankara/TÜRKİYE

1. Giriş

Günümüzde bilgisayarlara ait teknolojik donanım ve yazılımlar sayesinde, ses, yazı, fotografik görüntü ve hareketli görüntü gibi her türlü veri üzerinde sınırsız işlem yapılabilmektedir. İyileştirme, yeniden ölçeklendirme, düzenleme, kurgulama ve daha birçok olasılık sunan bu işlemler aracılığıyla her veri, istenen şekilde yeniden üretilebilmektedir. Gelişen teknoloji her alanda olduğu gibi sanatı da doğrudan ya da dolaylı olarak etkilemekte ve özellikle bilgisayar tabanlı teknolojiyi ve bu türden bileşenleri kullanarak sanat yapma edimi günümüzde yeni olasılıkları karşımıza çıkarmaktadır. Dijital sanat bilgisayar tabanlı teknolojinin rol aldığı bu türden olasılıklarla üretilen bir sanat biçimi olarak dikkat çekmektedir. The Digital Art Practices & Terminology Task Force (DAPTTF) tarafından 2005 yılında hazırlanan “Dijital Sanat ve Baskı Sözlüğü”ne göre “Bir veya daha fazla dijital işlem ya da teknoloji ile yaratılan sanat”¹ (Johnson H. ve Shaw, J. S., 2005:10) olarak tanımlanan dijital sanat; Katherine Thomson-Jones and Shelby Moser (2023:2)’a göre ise “Bilgisayar tabanlı dijital kodlamaya veya ortak bir ikili kodda farklı biçimlerde (metin, sayılar, görüntüler, sesler) bilgilerin elektronik olarak depolanmasına ve işlenmesine dayanan sanatı”² ifade etmektedir.

Anlaşılabacağı gibi dijital sanat yapıtlarında duyumsanan her unsur, günümüz bilişim teknolojisi sayesinde birçok olasılıklı işleme sokulup, yaratıcıları tarafından dijital imgelere ve arayüzlere dönüştürülerek üretilebilmektedir. Hatta dijital sanat yapıtının gerçekleştirilmesi için elde edilen verilerin belli bir sistematiğe ve amaca hizmet eder biçimde oluşturulmuş bir arayüzde arşivlenmesi dahi yeterlidir. Elbette bu veriler üzerinde sınırsızca işlem yapılabilmesi nedeniyle dijital sanat yapıtları istenildiği biçimde de sunulabilirler.

Öyle ki, dijital sanatın en önemli unsuru olan dijital imgeler, bilginin yani verilerin elde edilmesi, depolanması, işlenmesi ve sunulması için bilgisayar ortamında algoritmalar kullanan elektronik tabanlı teknolojiye bağımlıdır. Ancak yaşadığımız çağın genel karakteristiğini oluşturan

¹ Johnson, H. ve Shaw, J. S. (2005), “Glossary of Digital Art and Printmaking”, <https://www.bermangraphics.com/dapttf/GlosDigArt.pdf/>, Erişim Tarihi: 04.03.2024.

² Thomson-Jones, K. ve Moser, S. (2023), “Stanford Encyclopedia of Philosophy”, <https://plato.stanford.edu/entries/digital-art/>, Erişim Tarihi: 28.03.2024.

ve hızla gelişen bilişim teknolojisinin getirileri göz önünde bulundurulduğunda söz konusu “bağımlılık” çok da kısıtlayıcı görünmemektedir. Bu açıdan dijital sanatın mevcut sanat üretimlerine olan etkilerinin yanı sıra sahip olduğu özelliklerin irdelenmesi önemlidir. Bu kapsamda söz konusu makalede dijital teknolojilerin sanata getirdiği yeni olasılıklar bağlamında giderek gelişen ve kendi özerk alanını oluşturan dijital sanatın özellikleri, barındırdığı teknolojsi üzerinden incelenecek ve dijital sanat yapıtlarından örnekler verilerek bu örnekler üzerinden mevcut sanat formlarıyla arasındaki farklar ve kendi özerk alanının olasılıkları incelenmeye çalışılacaktır.

2. Dijital Teknolojilerin Sanat Üretimlerine Etkisi

Elektronik tabanlı bir üretim biçimine sahip olan dijital sanat, -ilk çıkış noktası bilgisayarlar olduğu için- bilgisayar teknolojisinin gelişmesiyle ve kullanımının giderek yayılmasıyla gerçek anlamda uygulama alanı bulmuştur. Bu açıdan teknoloji ve bilimin tarihiyle paralel olarak gelişim gösteren dijital sanat, ilk örneklerini 1950’lerden itibaren “Soyut bilgilerin algoritmik yapılarla birlikte işlenerek görünür hale getirilmesi” ile vermiştir (Tuğal, 2018:44). Ancak bu dönemlerde yaygın bir teknoloji olmayan bilgisayar teknolojsi, bir kullanım aracı veya ortam olmadığından daha çok bilim insanlarının çalışmalarını gerçekleştirdiği bir alan olarak dikkat çekmektedir. Bilgisayar tabanlı teknoloji ile üretilen dijital sanatın tarihsel sürecine bakıldığında; ilk olarak ABD’li bilim insanlarının 1946 yılında nükleer hesaplamalar için geliştirdiği ENIAC (Electronic Numerical Integrator and Computer) ile elde edilen matematiksel verilerin sanat alanında kullanıldığı ve bunu 1966’da bilim insanları ile sanatçıların ortak çalışmalar yapmasına yönelik kurulan Amerikan Sanat ve Teknoloji Deneyleri (EAT) isimli kuruluşun takip ettiği görülmektedir. İlerleyen süreçte Arjantin, İngiltere, Yugoslavya ve Japonya’da kurulan başka merkezlerin çeşitli sergiler düzenlediğinden bahseden Zühal Özel Sağlamtimur’un;

Dijital sanatın özel tarihine bakarsak, fotoğraf ve görsellik alanında çok güçlü bir okul olan Alman Stuttgart Teknik Yüksek Okulu, ilk kez New York’da Howard Wise Gallery’de bilgisayar sanatı sergileri açmaya başlamıştır. 1968’de ise, Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü-ICA’da Avrupa’da ilk bilgisayar sanatı sergisi açılmış, arkası çeşitlenerek, güçlenerek gelmiştir.

biçiminde Çizgen’den aktardığı gibi dijital sanatın ilk örnekleri verilmeye başlanmıştır (Çizgen’den akt. Sağlamtimur, 2010:219). Bunlara ek olarak Sibel Avcı Tuğal (2018:79) 1980’lerde “Bilgisayar üzerinde resim, görüntü işleme, grafik, 3D tasarım, film animasyon yapabilmek için

çok sayıda yazılımın” geliştirildiğinden ve bu türden yazılımlar sayesinde 1990'lara gelindiğinde “Fizik kurallarına göre gerçek olarak oluşturulması zor ya da imkânsız olan objelerin ve kurguların oluşturulduğu”ndan bahseder (2018:79). Tüm bu özellikleriyle bilgisayar teknolojisi, bir yanıyla 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan kolaj, montaj ve kurgu gibi teknik ve yöntemlere yeni olasılıklar getirirken, bir yanıyla da bu yeni olasılıklar sayesinde “çok katmanlı görüntü kompozisyonları, işitsel ve görsel içerikli yapılar, dijital görüntü-sesle oluşturulan katmanlı yapılara, hibrit formlara dönüşerek sanatçılara sonsuz imkân” tanımaya başlar (Tuğal, 2018:67). Tuğal'ın sözünü ettiği bu süreç, dijital sanatın bir taraftan resim, heykel gibi geleneksel sanat kategorilerinin kapsamını genişleten öte yandan onunla arasındaki kopuşu ortaya koyan yanını gözler önüne serer niteliktedir. Böylece 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan ve sanatın geleneksel formlarının sınırlarını aşan bir dönüşümü başlatan kavramsal sanat, performans sanatı, arazi sanatı, fluxus gibi oluşumlara, asamblaj, enstalasyon gibi sanatsal uygulamalara dijital uygulamalar da eklenmiş ve dijital sanat hem geleneksel sanat disiplinlerine hem de tüm bu oluşumlara yeni olasılıklar kazandırmasıyla kapsayıcı bir rol üstlenip dikkat çekmiştir. Örneğin; 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren karşılaşılan asamblaj ve enstalasyon gibi sanatsal uygulamalar günümüzde dijital unsurlarla gerçekleştirilmeye başlandıkça, ortaya çıktıkları dönemde sahip oldukları vizyonlarını oldukça genişlettikleri gözlemlenebilir. Tüm bu gelişmeler sanatı disiplinlerarası bir yaklaşıma sürüklerken dijital teknolojilerin de giderek sanat üretimlerinde yer alması sanatsal biçimlere etki eden unsurlar olarak değerlendirilebilir.

Günümüzün giderek dijitalleşen doğası göz önünde bulundurulduğunda, barındırdığı teknolojisi sayesinde yarattığı yeni olasılıklar ile dijital sanat, çağdaş sanat pratiklerinin yanında kendine özgü bir alan yaratmakla birlikte sosyal ve bilimsel birçok disiplinden beslenerek geleneksel sanat disiplinlerine entegre biçimde kapsamını genişletir. Öte yandan bilgisayar tabanlı birçok yazılım ve donanım ile dijital resim, dijital heykel, video heykel, dijital enstalasyon, video enstalasyon, sanal gerçeklik (VR), artırılmış gerçeklik (AR), ağ sanatı ve yapay zekâ sanatı gibi birçok yeni uygulama alanı yaratan dijital sanat bu özelliği ile görsel, yazılı ve işitsel unsurları bir araya getirerek geleneksel sanat disiplinleri arasındaki sınırları, yanı sıra “malzeme” ile sanat formları arasındaki geleneksel sınırları ortadan kaldırır. Bu özelliği ile fiziksel mekanlarda ya da dolayımlanan alanda daha fazla görsel boyutun kullanılmasını sağlar. Dijital sanat çalışmalarında

oluşturulan dijital imgelerin karmaşıklığı, inceliği ya da nüansları ancak dijital tabanlı teknolojinin kullanımıyla gerçekleşebilir.

Dijital sanatın bilişim teknolojisinin sınırlarını zorlayan özellikte olan üretimleri, mevcut sanatsal söylemlere olumlu bir müdahaledir, denebilir. Bu müdahale, bir yandan söz konusu sanatsal söylemlerin ve günümüz sanatında konu edinilen kavramsal altyapıların kapsamını diğer yandan mevcut sanat formlarının ve disiplinlerinin temel yapılarını mevcut olanı aşan şekilde radikalleştirilmesine izin vererek genişletir. Ancak buradaki önemli husus; dijital sanat yapısının sahip olduğu elektronik tabanlı araçların “nasıl kullanıldığı” açısından yaratıcı olduğudur. Bunun sebebi barındırdığı teknolojinin yani bilgisayar tabanlı teknolojinin sanatın dışında günümüzde hayatın neredeyse her alanında başka amaçlarla zaten kullanılıyor olmasıdır. Ancak bir dijital sanat yapısının bilgisayar tabanlı yapısı ile gündelik hayatta bilgisayarlarımızda ya da akıllı cihazlarımızda kullanılan bir uygulamanın dijital alt yapısı aynı özellikleri taşımakla birlikte sanat söz konusu olduğunda tasarım, çizim, efekt vb. dijital uygulamalar sanatçının düşüncesi ve tutumu doğrultusunda gündelik yaşamla arasına bir fark koyacaktır. Öyle ki bu teknolojinin getirdiği yeni olasılıklar herkes için ulaşılabilir olsa da dijital sanat yapan bir sanatçı için bu olasılıklar gündelik ya da işlevsel kullanımının ötesinde yaratıcılığını besleyen kaynaklara dönüşecektir. Ancak bu noktada bilgisayar tabanlı teknolojilerle aynı yapısal özelliği taşıyan bir dijital sanat yapısının, dolayısıyla dijital sanatın barındırdığı teknoloji üzerinden sahip olduğu bazı özellikler kapsamında incelenmesi söz konusu yaratıcılığın boyutlarının anlaşılabilmesi açısından önemli olacaktır.

3. Sahip Olduğu Teknolojisi Bağlamında Dijital Sanatın Özellikleri

Dijital tabanlı teknolojiyle gerçekleştirilen yapıtlar sahip olduğu unsurlarla kendine ait özerk bir alan yaratabilmektedir. Dijital sanat yapıtı teknolojiye bağımlı unsurlar olduğundan kendi özerk alanına donanım, yazılım ve İnternet gibi birçok destekleyici teknoloji sayesinde kendine has özelliklere sahip olmaktadır. Öyle ki dijital bir sanat yapıtının günümüzde internet sayesinde her zaman herhangi bir yerde sergilenebilir-ulaşılabilir olma durumunun ve artırılmış gerçeklik uygulamaları ve sanal gerçeklik düzenlemeleri ile konumsal bir eş zamanlılık özelliğini içinde barındırmaktadır. Bunun yanı sıra gerçekleştirilmesinde kullanılan her unsurun gündelik hayatta kullanılan uygulamalardaki dijital verilerle yapısal olarak özdeş olmasından dolayı görsel,

yazılı veya işitsel olsun dijital her verinin bilgisayar yazılımları sayesinde birbirine dönüştürülebilmeleri ve bu dönüşüm gerçekleştirildiğinde dahi birer dijital veri olmalarından türdeş olmaları dijital sanatın bir yanıyla kapsamını genişlettiği mevcut sanat üretimleriyle arasındaki en önemli farkı oluşturmaktadır. Nitekim “geleneksel çizim ve resim yöntemlerinin fiziksel tekniğin sınırlamalarıyla kısıtlandığı ve fotoğrafçılık ile videonun merceğe dayalı teknolojilerle işlediği bir yerde” Bruce Wands (2006:33) da dijital teknolojilerin “matematik sayısallaştırma ile mekanik kesinlik öğelerini birleştirmekte” olduğundan “ve bu suretle, foto-gerçekçilikten saf matematiksel soyutlamaya değin bütün formları kullanmayı mümkün” kıldığından söz etmektedir. Dijital teknolojilerin mümkün kıldığı bu sınırsız alan aynı şekilde sanat eserinin belli bir nesneye olan gereksinimi de ortadan kaldırmaktadır. Böylece üretilebilmesi için fiziksel araçlar yerine -yani taş, metal, fırça, boya ya da herhangi bir nesne/nesneler yerine-bilgisayar tabanlı teknolojiye ihtiyaç duyması ve aynı zamanda teknolojinin sürekli gelişmesi sayesinde sınırsız işlem yapabilme olasılığının artması teknolojinin olduğu kadar sanatın da sınırlarını zorlamaktadır. Öte yandan gelişen süreçte bilgisayar, tablet vb. dijital araçların sadece bir yardımcı araç olmaktan çıkarak adeta yaratıcılıkta kendisinden vazgeçilemeyen bir ortak konumuna ulaşması dijital sanattan bahsederken belki de üzerinde en az durulan konudur. Oysa ki bu ortaklık dijital sanatın barındırdığı teknolojiyle aynı yapısal özelliklere sahip olması anlamına gelir ki, çok geniş bir alanı kapsayan dijital sanatın bu özellikleri söz konusu makalenin de ana vurgusudur.

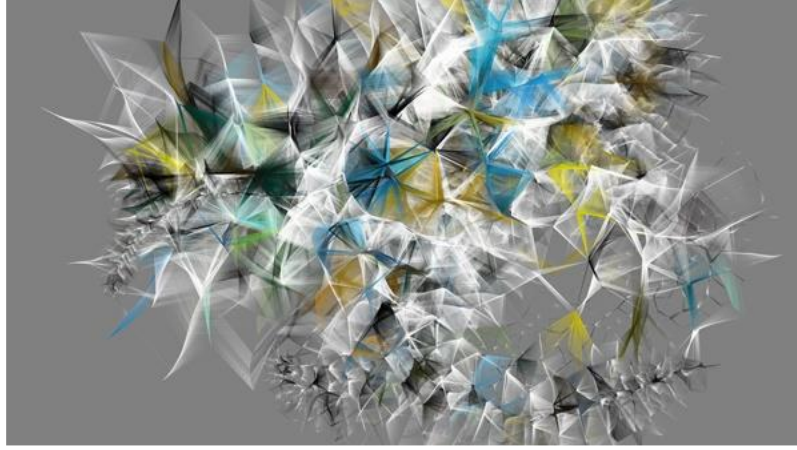
Dijital sanat uygulamalarıyla ilgili sahip olduğu bilgisayar tabanlı teknoloji bağlamında kazandığı özellikleri sıralamak gerekirse; dijital sanatın “gerçeğin değil görüntülerin imgelerini kullanması”, İnternet sayesinde istenildiği zaman ve yerde deneyimlenme olanağı, artırılmış gerçeklik ve sanal gerçeklik düzenlemeleri sayesinde “konumsal eş zamanlılığı”, gerçekleşmesinde kullanılan verilerin biçim değiştirebilme olasılığı ve bu görüntü-verilerin türdeşliği yani dijital verilerin “mutlak özdeşliği” ve günümüz yapay zeka uygulamalarıyla gerçekleştirilen, dönüştürülen dijital verilerin “estetik ve istatistiksel yorumlar” olup olmadığı bu özelliklerden en önemlileri olarak sıralanabilir. Dijital sanatın teknolojiyle olan bağlılığı ve bu kapsamda sahip olduğu özellikleri belli bir perspektiften sunmak amacıyla örneklendirilen dijital sanat yapıtlarıyla birlikte sırasıyla açıklamakta fayda vardır.

Bilgisayar tabanlı teknolojinin sürekli gelişmesi sayesinde elde edilen her unsur üzerinde sınırsız işlem yapılabilmesi, aslında söz konusu unsurların bilgisayar ortamında aynı düzleme yani birer veriye dönüşmesiyle ilgilidir. Yani dijital verilerle gerçekleştirilebilen çalışmaların aslında fiziksel verilere ihtiyacı yoktur. Bu yapısal özelliği ile dijital sanat, “gerçeğin değil görüntülerin imgelerini de kullanabilir”. Bu bağlamda dijital sanatın yaratım sürecinde “dijital” olan ile “gerçek” olan arasındaki ilişkiyi incelemek gerekir.

Kayıt altına alınarak elde edilen herhangi bir hareketli görüntü, yapısal olarak tek tek fotografik görüntülerin uygun bir hızda ardışık sunumuyla elde edilir. Elde edilen gerçeğin görüntüsü görsel-işitsel durumlarla, gerçekle neden-sonuç ilişkisi kurarlar. Buna karşın dijital teknoloji sayesinde hareketli görüntüler baştan sona yapılabilir, inşa edilebilir. Bu süreçte gerçekleştirilen dijital imgelerin, görüntüsü olduğu imgelerle doğrudan nedensel bir ilişkisi olmayabilir. Yani hareketli dijital imgeler bu bağlamda gerçeğe ve gerçeğin fotografik görüntülerine her zaman ihtiyaç duymazlar. Öyle ki, Paul Crowther (2008:167)'ün “gerçek tarafından çok daha az kısıtlanmış”³ olduklarını belirttiği bu türden üretimler gerçeğin değil, görüntülerin imgelerinden oluşturulur. “Process 4” isimli çalışma Casey Reas'in sistematığını oluşturduğu ve kodlarla üretilen unsurların nasıl görselleştirileceğine dair talimatlarla işleyen bir süreci işaret eder (Görsel 1). Sanatçının “bir eleman, bir form ve bir veya daha fazla davranıştan oluşan basit bir makine”⁴ olarak tanımladığı çalışmasının üretim aşamasında kullanılan dijital unsurların, yani bilgisayar kodlarının gerçeklikle doğrudan bir bağı yoktur. Bu durum yaratılan, kullanılan dijital unsurların sayısal bir temsile sahip olmasıyla ilgilidir. Nitekim dijital ortamlarda “bir imgenin, kendileri de bir takım göstergeler olan ve üzerlerinde kesin anlam birliğine varılmış matematiksel işaretlerle temsil edilebiliyor” olmasından bahseden Kerem Ozan Bayraktar da (2011:4); “imgelerin matematiksel” olmasından dolayı “imgenin malzeme ile bütünleşmiş ilişkisinin ortadan kalktığını” belirtir (2011:4).

³ Crowther, P. (2008), “Ontology and Aesthetics of Digital Art”, <https://www.jstor.org/stable/40206323?seq=1>, Erişim Tarihi: 28.03.2024.

⁴ Reasi C. (2011), “Process Compendium”, https://reas.com/compendium_text/, Erişim Tarihi: 21.04.2024.



Görsel 1. Casey Reas, *Network A, Process 4*, 2009, dijital çalışmasından anlık görüntü

Diğer yandan bu üretimler onları sunabilecek, sergileyebilecek aygıtlar kadar çok sayıda farklı zaman ve yerde gerçekleştirilebilirler. Bu gerçekleşme olasılığının yanı sıra İnternetin sağladığı olanaklar da düşünüldüğünde dijital sanat yapıtlarına istenildiği zaman ve mekânda ulaşılabilmesi mümkün hale gelir. Bu türden olanaklarının yanı sıra dijital imgenin yapısal özelliğinin de bir göstergesi niteliğinde olan bu durum Rosalind Krauss'un heykel-kaide ilişkisi üzerinden kurduğu “yersiz-yurtsuz” bağlamını akla getirirse de dijital sanat yapıtlarında gözlemlenen bu yersiz-yurtsuz olma halinin gerçekleşme imkânı, yani herhangi bir zaman ve yerde deneyimlenme olasılığı -kavram olarak yersiz-yurtsuzluktan bağımsız olarak- yapıtın içeriği ile ilgili değil, gerçekleşmesinde bağlı olduğu donanım ve aygıtlarla ilişkilidir. Bu yersiz-yurtsuz gerçekleşme imkânı, dijital imgelere özgü olmakla birlikte dijital imgenin yapısal özelliğinin de bir göstergesidir.

Heykelin kaideden kopuşu ile ilgili “...heykelin konumunun ve dolayısıyla anlamının ve işlevinin esasen göçebe olduğu”ndan bahseden Rosalind Krauss (2002:105)'un “bir tür yersizliğe ya da evsizliğe, mutlak bir yer kaybına” işaret ettiği olgu; yukarıda bahsi geçen türden aygıtların ya da günümüz ekranlarının işlevlerine benzemektedir. Bu bağlamda dijital imgelerin sunulmasına ya da sergilenmesine aracılık eden aygıt-ekran-dijital imge ilişkisi ile Krauss'un heykel-kaide ilişkisi paralellik taşımaktadır. Öte yandan Krauss (2002:104)'un “gerçek yer ile temsil edici gösterge arasında aracılık görevi”nin olduğunu belirttiği “kaidenin” özelliğine benzer nitelikteki durum, günümüzde birçok dijital sanat yapıtında yer alan sanal gerçeklik ve artırılmış

gerçeklik uygulamaları ile gerçekleştirilen çalışmaların, gerçek yerlere alternatif konumlar kazandırması durumuna benzemektedir. Ancak öncelikle dijital sanatın donanım ve aygıtlara bağlı kazandığı bir özellik olan “konumsallığını”, ağ dolanımının olanaklarından edindiği bir başka özelliği “eş zamanlılık” ile ilişkilendirerek açıklamakta fayda vardır.

Dijital sanat yapıtlarının teknolojisinden dolayı istenildiği zaman ve mekânda deneyimlenebilme özelliğini barındırmasının yanı sıra, İnternet sayesinde bu deneyim eş zamanlılık özelliği de kazanır. Rafael Lozano-Hemmer’in kalp atış hızını ölçen sensörler ile gerçekleştirdiği ve iki ayrı yere kurulan “Remote Pulse” isimli çalışması dijital sanatın İnternet sayesinde edindiği eşzamanlılık özelliğine bir örnek teşkil edebilir (Görsel 2). Remote Pulse, katılımcıların ellerini koyduğunda diğer kurulumdaki kişinin kalp atışlarını eş zamanlı biçimde titreşim yoluyla hissettikleri ve iki kurulumdan oluşan etkileşimli bir yapıttır. Lozano-Hemmer’in düşüncesinin yanı sıra gerçekleşmesinde kullandığı teknoloji, yapıta farklı konumlarda bulunan iki ayrı katılımcının birbirlerinin bedensel deneyimlerini fiziksel olanın ötesine taşıyarak, eşzamanlılık özelliğinin yanı sıra fiziksel mesafeleri de şekillendiren özellikler kazandırır.

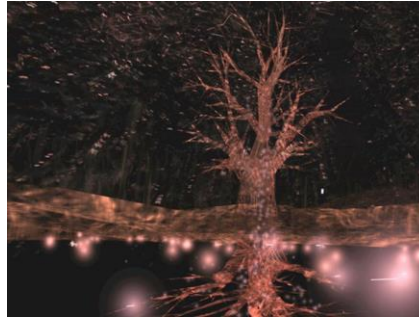


Görsel 2. Rafael Lozano-Hemmer, *Remote Pulse*, 2019, İnteraktif Enstalasyon, ABD-Meksika Sınırı

“Remote Pulse” çalışmasında olduğu gibi bazı dijital sanat yapıtlarında deneyimleyenin rolü pasif bir izleyiciden ziyade çalışmanın bir parçası olarak aktif hale gelebilmektedir. İnteraktif sanat çalışmalarında da benzer olasılıkları görmeye alışık olduğumuz durumlara ek olarak, bazı dijital sanat yapıtlarında izleyicinin rolü katılımcıdan ziyade “kullanıcı” rolüne de geçebilmektedir.

Eş zamanlı ve yerel olmayan dijital imgeler, deneyimleyenin rolünü pasif bir izleyiciden aktif bir kullanıcıya çevirebilir. Kullanıcının aktif olduğu dijital sanat yapıtlarının sürekli

gelişebilmesi ya da “otonom” işlemler olma olasılıkları ancak dijital teknoloji sayesinde mümkün görünmektedir. Bu türden olasılıklar düşünüldüğünde, günümüzde giderek geliştirilen ve kullanımı yayılan artırılmış gerçeklik aygıtları, üretilen sanal gerçeklik senaryolarını etkileşimli biçimde deneyimlemeye olanak vermesinin yanı sıra “Osmose” örneğinde olduğu gibi üretilen dijital imgeler, gerçeklikle nedensellik ötesi bir ilişki kurar; karışık ve çoklu bağlamların etkileşimi (Görsel 3-4).



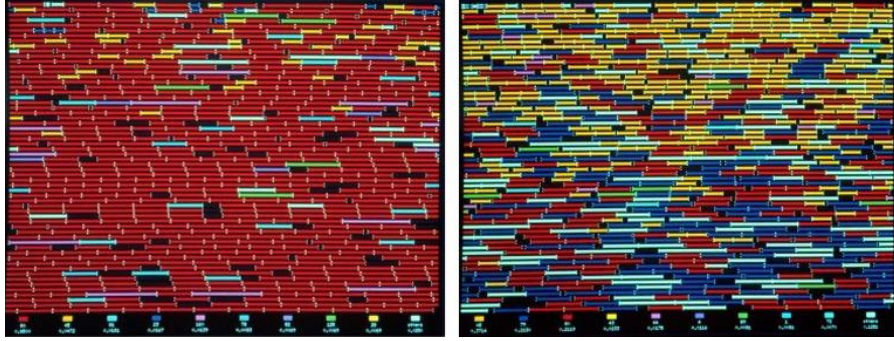
Görsel 3. Char Davies, *Osmose*, 1995, İnteraktif Sanal Gerçeklik Uygulaması (Virtual Reality)



Görsel 4. Char Davies, *Osmose*, 1995, Destekleyici Aygıtlar

Char Davies tarafından üretilen ve sanal gerçeklik teknolojisi yoluyla katılımcının etkileşimine sunulan “Osmose” adlı çalışma, kişinin nefesine ve dengesine dayanan bir yöntemle kullanıcının gerçek zamanlı hareket takibini kullanarak gerçekleştirilen çeşitli arayüzlerde gezinmesini sağlarken, gerçeğin konumunu manipüle ederek alternatif ortamlar yaratabilmektedir. “Yükselmek ve alçalmak için nefes almaya, düşmek ve yön değiştirmek için

eğilmeye dayanan bu yaklaşım, gerçek dünyaya karşı mesafeli ve bedensiz bir duruşu destekleme eğilimindedir”.⁵



Görsel 5. Thomas Ray, *Tierra*, 1998, Kendi Kendini Kopyalayan Bilgisayar Yazılımı
<https://web.stanford.edu/class/sts129/Alife/html/Tierra.htm>, Erişim tarihi: 27.03.2024

“Osmose” isimli çalışmada dijital sanatın konumsal eş zamanlılığının kapsamını “kullanıcılar”ı belirlerken, Thomas Ray’in 1998’de geliştirdiği “Tierra” isimli çalışmada, bu konumsal eş zamanlılığı bilgisayarın kendi alt yapısını oluşturan bileşenler ve geliştirilen yazılımın belirlediği izlenmektedir (Görsel 5). Deneyimlenmesi için istenildiği zaman ve mekânda yalnızca bir bilgisayara ihtiyaç duyulan çalışma, kullanıcıya gerek duymadan kendi kapsamını genişletebilen doğal seçim yoluyla evrimsel bir sürecin simülasyonu niteliğindedir. Bilgisayar bileşenleri olan “zaman niteliğinde “CPU” ve uzam niteliğinde “ana bellek” için rekabet eden program kodları mutasyona uğrayabilir, kendi kendini kopyalayabilir ve yeniden birleşebilir.”⁶ İster “Osmose” da olduğu gibi kullanıcı belirlensin, ister “Tierra” da olduğu gibi otonom bir süreç olsun dijital sanat yapıtları -donanıma ve yazılıma bağımlı olduğundan- yine yeniden yapılandırılabilir olma özelliğine sahiptir. Oysa geleneksel sanat üretimlerinde sanatçısı tarafından belirtilmedikçe yapıtın üzerinde yapılan revizyonlar ya da eklemeler kabul görmez. Ancak “Tierra” gibi sanat yapıtları sürekli gelişme kapasitesine sahipse kullanıcılar, eserin evrim geçiren dijital alt yapısını, fiziksel, algısal, sosyal ve psikolojik süreçlerini modelleyebilir ve daha fazla estetik forma dönüştürebilir. Bu durum dijital sanat üretimlerini ve tüketimlerini

⁵ Davis C. (1998), “Changing Space: Virtual Reality as an Arena of Embodied Being”, http://www.immersence.com/publications/char/1998-CD-Virtual_Dimension.html#r3/ Erişim Tarihi: 27.03.2024.

⁶ “Tierra”, [https://en.wikipedia.org/wiki/Tierra_\(computer_simulation\)/](https://en.wikipedia.org/wiki/Tierra_(computer_simulation)/) Erişim Tarihi: 27.03.2024.

etkileyebilecek öngörüler olarak değerlendirilebilir. Ayrıca özellikle ekranlarda deneyimlenen ve “Tierra” gibi sanatçısının özel bir sergileme biçimi belirlemediği dijital sanat yapıtlarının deneyimlenmesi söz konusu olduğunda, bu türden dijital sanat yapıtları sadece belli bir topluluğa ya da belli ortamlara (galeri, müze vb.) da ait değildir. Buysa dijital sanatın bir yanı sıra sanat yapıtlarına ulaşılabilirlik açısından daha demokratik bir düzlemde yer aldığı biçiminde değerlendirilebilir.

Diğer yandan dijital sanatın barındırdığı teknoloji ile yapısal olarak bir farkının olmadığı düşünülürken, yaratılan alternatif ortamın optik ve işitsel izleniminin interaktif boyutunu deneyimleyen kullanıcısının, “programın” yani dijital sanat yapıtlarının kapsamını keşfedebileceği ve genişletebileceği öngörülebilmektedir. Elbette tüm bu olasılıklarda bile yapıtların yaratıcısı olan sanatçının tutumu deneyimleyen rolünün kapsamının en belirleyici faktörüdür. Yine de bu durum bilişim teknolojilerinin gelişimi göz önünde bulundurulduğunda; bu teknolojilerin kullanımına giderek daha aşina olan farklı kullanıcılar tarafından ilerleyen süreçlerde herhangi bir zaman ve mekânda yeniden yapılandırabileceği anlamını da taşımaktadır. Bunun nedeni dijital imge ile onun yaratılmasında kullanılan donanım, yazılım ve aygıtlar ile aynı teknolojiye sahip olmasıdır. Bu da dijital sanata barındırdığı teknolojinin kazandırdığı diğer bir özelliğe, dijital imgelerin yapısal olarak “özdeş” olduğuna işaret eder.

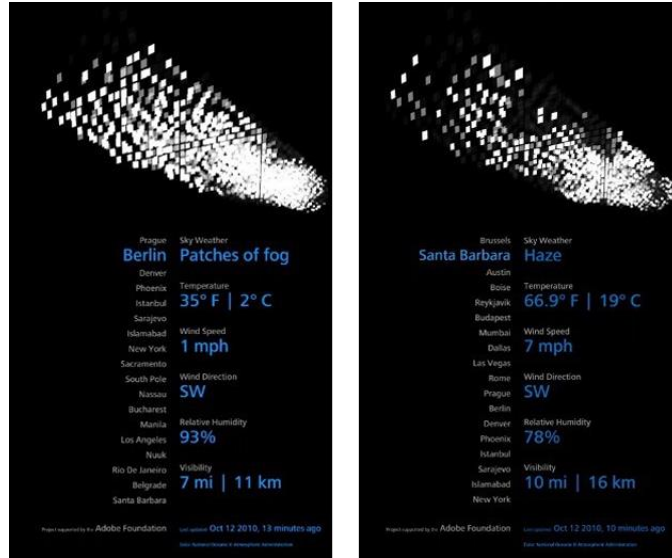
Dijital imge donanım, yazılım ve aygıtlarla aynı yapısal özellikleri taşısa da dijital imgelerin üretildiği-yaratıldığı programlar bu üretimlerden önce yapılmıştır. Yine de başka hiçbir açıdan farklı değildir.

...bazı heykellerin elle değil de sanatçının şartnamesine göre çoklu edisyonlar halinde yapılmasıyla da geniş paralellikleri vardır. Böyle bir serinin her eseri, 3 boyutlu fiziksel nesnelere olarak, ne kadar küçük olursa olsun bazı belirtilen ayrıntılar bakımından birbirinden farklı olmalıdır. Diğer bir deyişle dijital bir eserin aksine, heykelsi çoğaltmalardaki “type-token” özdeşliği, tokenlerin kendi arasında mutlak değildir (Crowther, 2008: 165)⁷

Crowther’in bahsettiği mutlak özdeşlik durumu; dijital imgelerin ontolojik açıdan birbirleri arasında fark olmadığına ve her birinin dijital veri olduğuna işaret eder. Zaten bu sebeple de dijital sanat yapıtlarını oluşturan dijital veriler, olabildiğince eksiksiz bir biçimde bu

⁷ Crowther, P. (2008), “Ontology and Aesthetics of Digital Art”, <https://www.jstor.org/stable/40206323?seq=1>, Erişim Tarihi: 28.03.2024.

verilerin biçim/görünüm değiştirme olanağına sahiptirler. Bu, bir verinin; örneğin yazının fotografik görüntüye hatta hareketli görüntülere (günümüz yapay zekâ uygulamaları veya algoritmik işlemlerle üretilen yapıtlarda izlendiği gibi) “yapısal” olarak bir değişiklik olmadan dönüşmesi durumudur. Bu sayede üretilen yapıtlar, kendisinin nesnesi olan orijinal unsurlardan oluşmuş olma hissinden de kurtulabilmektedir.



Görsel 6. Aaron Koblin, Nik Hafermaas ve Dan Goods, *eCLOUD*, 2010, Veri Detayları, San Jose Uluslararası Havalimanı, Kaliforniya

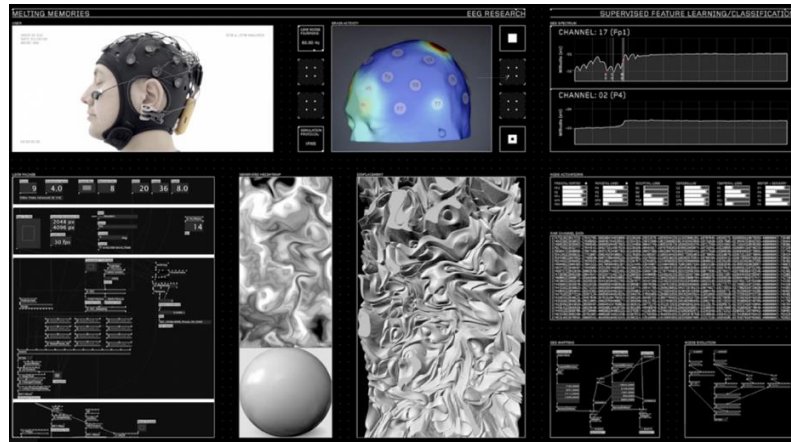


Görsel 7. Aaron Koblin, Nik Hafermaas ve Dan Goods, *eCLOUD*, 2010, Veri Heykel, San Jose Uluslararası Havalimanı, Kaliforniya

Dijital imgenin dönüşüm özelliğine örnek olabilecek çalışmalardan birisi olan “eCLOUD”, Kaliforniya San Jose Uluslararası Havaalanı'nda yerleştirilmiş ve Ulusal Okyanus ve Atmosfer Ajansından (NOAA) alınan gerçek zamanlı hava durumu verilerine göre devamlı olarak form değiştirmektedir (Görsel 6-7). Aaron Koblin, Nik Hafermaas ve Dan Goods'un bu çalışması, farklı konumlardaki verilerin eş zamanlı biçimde sunulmasının yanı sıra bu verilerin, istenildiği biçimlerde gerçekleştirilebileceğine dair örneklerden biridir.



Görsel 8. Refik Anadol, Melting Memories, 2018, Veri Heykeli Led Panel, 600x500 cm, Pilevneli Galeri, İstanbul



Görsel 9. Refik Anadol, Melting Memories, 2018, Süreç. Process, Pilevneli Galeri, İstanbul

Diğer bir örnek de Refik Anadol'un "Melting Memories"⁸ isimli verilerden oluşturulmuş çalışmasıdır (Görsel 8-9). San Francisco'da California Üniversitesi'ndeki Neuroscape Laboratuvarında Anadol, katılımcılardan belirli uzun süreli anılara odaklanmalarını istemiş, beyin dalgası aktivitesindeki değişiklikleri ölçen ve beynin zaman içinde nasıl çalıştığına dair kanıt sağlayan bir EEG'den⁹ (elektroansefalogram) elde ettiği bilişsel kontrolün sinirsel mekanizmalarının sonuçlarını dijital birer veriye çevirmiştir. Böylelikle katılımcıların beyindeki motor hareketlerinin dijital verileri sanatçının düzenlediği algoritmaların nesnelere konumuna geçmektedir. Bu veriler algoritmalarla işlenmesinin ardından sanatçının belirlediği formlarla görselleştirilerek karşımıza dijital verilerin estetik birer yorumunu çıkarmaktadır.

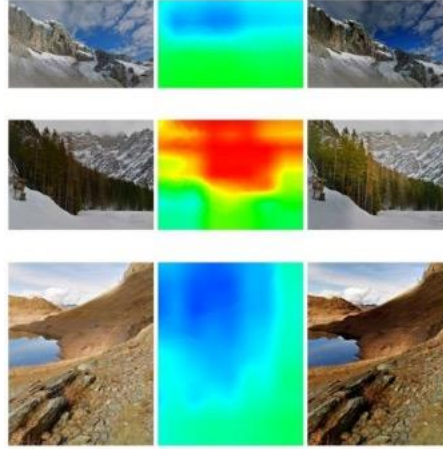
Çağımız yapay zekâ uygulamaları veya algoritmik işlemlerle üretilen yapıtlar sayesinde günümüzde birçok sanatçının bu türden verilerden yararlanarak üretimler gerçekleştirmesi aslında bilişim teknolojisinin artık kültürel yaşamlarımıza sızmasıyla doğrudan ilişkilidir. Sanatçılar elbette ele aldıkları konuları kendi bilinçlerinde belirli standartlara ve çerçevelenmelere göre üretiyor olsalar da günümüzde kullandığımız birçok teknoloji tabanlı araçlarda dijital sanat yapıtları ile türdeş düzenlemeler gözlemlenebilmektedir. Bu araçlar dijital teknolojiler kullanılarak üretilmiş veya türetilmiş olsun birçok sanat yapıtının ortaya çıkmasında önemli rol oynamakla birlikte barındırdığı teknolojilerden dolayı dijital verilerin istatistiksel yorumlarını sunmaktadır.

Bu türden dijital sanat üretimlerinin istatistiksel yorumlarından yola çıkan Lev Manovich, kullandığımız akıllı cihazlardaki görüntü uygulamaları için "çekilen fotoğrafları iyi fotoğrafçılık normlarına göre otomatik olarak değiştirdiği"ne vurgu yaparken, yapay zekâ algoritmalarının "estetik alemini giderek otomatikleştirmesi"¹⁰nden bahseder. Bu da dijital sanatın başka bir özelliği olduğu düşünülen "otomatikleştirilmiş estetikleştirme"ye işaret eder ki, bu durum hem günlük hayatta hem de sanatta artık sıklıkla kullanılan bir olguya dönüşmektedir.

⁸ "Melting Memories", <https://refikanadolstudio.com/projects/melting-memories/>, Erişim Tarihi:27.03.2024

⁹ "EEG (elektroansefalogram)", <https://mozartcultures.com/refik-anadolun-ses-getiren-sergisi-eriyen-hatiralar/>, Erişim tarihi: 28.03.2024.

¹⁰ Lev Manovich, (2017) "Automating Aesthetics: Artificial Intelligence and Image", <http://manovich.net/index.php/projects/automating-aesthetics-artificial-intelligence-and-image-culture/>, Erişim Tarihi: 27.03.2024.

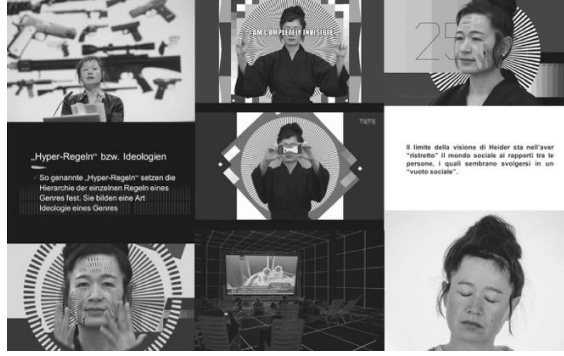


Görsel 10. Google, Yapay zekâ destekli “dramatik filtreleme” ile görüntü düzenleme süreci.

Manovich’in bahsettiği otomatik estetikleştirme olgusu, Google’ın yapay zekâ algoritmalarını kullanarak tasarladığı ve fotoğraflar üzerinden profesyonel bir fotoğrafçıyı taklit eden sisteminde gözlemlenebilmektedir. Bu uygulama, 15.000 profesyonel manzara fotoğrafı üzerinde eğitim aldıktan sonra yeni fotoğraflara otomatik olarak “dramatik maske” (Görsel 10) filtresini uygulamayı öğrenmiştir; “Sol: orijinal fotoğraflar. Merkez: filtre maskesi. Sağ: filtrelenmiş fotoğraflar” (Fang ve Zhang’dan akt. Manovich, 2017:3).¹¹ Anlaşılacağı gibi bugün yaşadığımız çağda her türden üretilmiş dijital unsur ister sanat eseri olsun ister günlük kullanıma açılmış bir uygulama olsun teknolojileri gereği benzer süreçlerden geçmektedir. Bu süreçlerin getirdiği sonuçlardan yola çıkarak Manovich, kendi sanat üretimlerinde de çoğunlukla algoritmik işlemler geçiren düzenlemeler ile internetin sağladığı etkileşimli dünyada kültürel çeşitliliğin olasılıklarını sorgularken, Hito Steyerl aynı meseleye benzerlikler üzerinden yaklaşmaktadır. Yapay zekâyı eğitmek için verilerimizin kullanılıp kullanılmadığını bulmanın bir yolu olarak geliştirilen “haveibeentrained.com” isimli arama motorunda Steyerl, kendisine ait bazı verileri tespit ettikten sonra (Görsel 11) yazıdan görüntü oluşturmaya olanak veren “Stable Diffusion” isimli yapay zekâ uygulamasında kendisinin bir görüntüsünü oluşturmasını ister (Görsel 12) ve sonucu “ortalama bir görüntü” olarak tanımlar¹².

¹¹ Fang H. ve Zhang M. (2017), “Creatism: A Deep-Learning Photographer Capable of Creating Professional Work”, <https://arxiv.org/abs/1707.03491/> Erişim tarihi: 28.03.2024.

¹² Steyerl, H. (2023), “Mean Images”, <https://newleftreview.org/issues/ii140/articles/hito-steyerl-mean-images> Erişim Tarihi: 27.03.2024.



Görsel 11. www.haveibeen trained.com sitesinden Stable Diffusion isimli yapay zekâ veri kümesinde bulunan Hito Steyerl verileri.



Görsel 12. Hito Steyerl'in Stable Diffusion isimli yapay zekâ uygulaması yoluyla oluşturduğu otoportresi.

Steyerl, “Artık bırakın gerçeği, gerçekliğe değil olasılığa atıfta bulunuyor” şeklinde nitelendirdiği yapay zekâ tarafından oluşturulan görseller için “benzerlerin benzerliklerle yer değiştirmesi” olarak yorumda bulunur.¹³ Öyle ki, özellikle günümüzde kullanımı sıklıkla artan yapay zekâ araçlarından yararlanarak gerçekleştirilen üretimler için geçerli olabilecek bu değerlendirmeye dijital görüntü-verilerin birer önyargılarıdır demek pek de yanlış olmaz.

Dijital teknolojileri kullanarak üretilmiş birçok sanat üretiminde olduğu gibi Open AI firmasının kullanıma sunduğu ChatGPT isimli yapay zekâ uygulaması da ağ dolanımında bulunan verilerden beslenmektedir. Ancak bu uygulamada da durum farklı değildir. Dijital uygulamalar için Manovich'in bahsettiği türden “otomasyon” ve Steyerl'in önyargılar üzerinden değiştiği “benzerlikler” bu uygulamanın teknolojisinde de vardır. Bunlara ek olarak ChatGPT'yi ağ

¹³ Steyerl, H. (2023), “Mean Images”, <https://newleftreview.org/issues/ii140/articles/hito-steyerl-mean-images>
Erişim Tarihi: 27.03.2024.

dolanımındaki verilerin çözünürlüğü düşük bir fotoğraf gibi düşünmemizi isteyen Ted Chiang; “Orijinal metni tam bir eşleşme olmaksızın belirli bir bağlamda sıkıştırarak yeniden oluşturduğundan” bahseder.¹⁴ Dijital verilerin sıkıştırılması, bu verilerin, uygulamaların kendi yazılımlarına uygun bir formatta işlemesi, saklaması ve düzenlemesi gibi ihtiyaç duyduğu bir dizi algoritmik işlemle gerçekleşir. Eğer ChatGpt verileri sıkıştırmasaydı uzun süredir internette kullanımda olan birçok arama motoru gibi verileri ağ dolanımından bularak, olduğu gibi karşımıza getirebilirdi.

ChatGPT'nin Web'deki materyali kelime kelime alıntılanmak yerine yeniden ifade etmesi, bir öğrencinin okuduklarını basitçe tekrarlamak yerine fikirlerini kendi kelimeleriyle ifade etmesi gibi görünmesini sağlar; ChatGPT'nin materyali anladığı yanılması yaratır... Kelime dizileriyle uğraştığımızda kayıplı sıkıştırma, kayıpsız sıkıştırmadan daha akıllı görünür (Chiang, 2023).

Dijital verilerin sıkıştırma ve sonrasında bir dizi yazılımsal işlemden geçmesi orijinal veride çoğunlukla kayıplara yol açmaktadır. Buradaki orijinallik sorunu dijital verinin kendi yapısıyla ilgilidir. Verinin kendisi ne kadar çoğaltılırsa ya da işlemde geçerse ilk elde edinilen verinin bir kopyası değil ancak olasılığı olabilir.

..bir jpeg'in tekrar tekrar kaydedilmesi, her seferinde daha fazla bilgi kaybedildiğinden daha fazla sıkıştırma yapısı oluşturur. Eski günlerde fotokopilerin tekrar tekrar fotokopilerinin çekilmesinin dijital eşdeğeridir. Görüntü kalitesi daha da kötüleşmektedir (Chiang, 2023).

Öyle ki bu durum yalnızca verinin kopyalanmasında değil, herhangi bir işlem görmesinde de gerçekleşmektedir. Yani dijital sanat üretimleri için bu sorun günümüz teknolojisinin şu an bulunduğu evrede devam etmektedir. Dijital sanat yapıtlarını oluşturan unsurlar her ne biçimde olursa olsun dijitalleştirilen verilerden oluşturulduğu için kendi doğası gereği zaten yeniden üretimlerdir. Ancak Walter Benjamin'in konu edindiği türden bir yeniden üretim hususundan farklılıklar içermektedir. “Özgün yapıtın şimdi ve burada'lığı, o yapıtın hakikiliği”ni oluşturur diyen Benjamin'e göre (2012:54); “bir nesnenin hakikiliği”, “maddi varlığından tarihsel tanıklığına değin, başlangıçtan bu yana o nesnede gelenekleşmiş olanlarının bütününden oluşur.” Oysa ki

¹⁴ Ted Chiang, (2023), 'Chatgpt is a Blurry jpeg of the Web', <https://www.newyorker.com/tech/annals-of-technology/chatgpt-is-a-blurry-jpeg-of-the-web/> Erişim Tarihi: 27.03.2024.

dijital sanat yapıtının “şimdi ve burada’lığı” ancak sanatçısının düşüncesi ve tutumuna bağlı olarak deneyimlenebilir. Yani belirleyici bir tutum olmadıkça sahip olduğu teknolojisinden ötürü istenildiği zaman ve yerde ulaşılabilir olma özelliğine sahiptir. Diğer yandan yapıtın Benjamin’in “hakikiliği” üzerinden vurguladığı maddesel varlığı dijital sanat yapıtlarında gözlemlenmez. Dijital sanat yapıtlarının oluşturulmasında kullanılan dijital unsurlar bilgisayar ortamlarında matematiksel bir temsile sahip olduklarından maddesiz bir yapıya sahiptirler. Ayrıca hem sınırsızca kopyaya imkân veren yapılar olmalarından hem de yukarıda bahsi geçen türden yapısal özelliklerini yitirmeden farklı biçimler almalarından dolayı gerçekliğe değil temsil edildikleri sayısal düzlemle ilişkilendirilirler.

Sonuç

Günümüzde algılananın dijital verilere dönüştürülmesi dijital teknolojinin doğası gereği bunları aynı katmana yerleştirmektedir. Yani bir tür bilgisayar diline... Ancak yazı, ses, hareket, görüntü, sıcaklık gibi birçok unsur da dijital mecralarda bir diğerine dönüştürülebilmektedir. Bu dönüşümle oluşturulan yeni veriler, “önceki” ile bağlam olarak farklılıklar gösterse de hala türdeşler. Bu türdeşlik hem dijital bir veri olmalarından ve aynı katmanda yer almalarından hem de birbirlerinin türevleri olmalarından kaynaklanmaktadır. “Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebilen sanat yapıtı” bugünün teknolojileriyle belki de dijital teknolojilerin olanaklarıyla yeniden üretilen ve hatta aynı zamanda türetilen bir olguya doğru içeriğini genişletmektedir. Anlaşılacağı gibi yeni bir kültürel yapının oluşmasına olanak sağlayan ve hızla gelişen dijital teknolojiler mevcut sanat üretimlerine malzeme, teknik ve yöntem olarak yeni olasılıklar kazandırmasının yanı sıra geleneksel sanat formlarının kapsamalarını genişleterek kavramsal altyapılarını zenginleştirdiği gözlemlenmektedir. Öyle ki dijital sanat üretimleri de statik bir formda olsun olmasın, genelde değişen, dönüşen ve yeniden üretilebilen-türetilen bir yapıya sahip olmaları ile günümüz sanatında kendisine ait özerk bir alana sahip olabilmektedir. Yani dijital veriler, hem günümüz sanatına kazandırdığı yeni olasılıklar olarak hem de dijital sanat yapıtını oluşturan unsurlar olarak doğası gereği istatistiksel bir yorum olma özelliği taşımasının yanı sıra birbirlerinin türevlerine dönüşerek (benzerliklerin belirlenmesi yoluyla) “doğrudan bir “nesne”nin benzerliğine entegre edilebilirler” (Steyerl, 2023). Öte yandan her ne olursa olsun çağın bir getirisi olarak üretiminin arttığı gözlemlenen dijital sanat yapıtları “piksel” boyutunda

kayıplar barındırma olasılığı taşısalar da makul gerçeklikler olarak değerlendirilmeyi sürdürecektir. Dijital teknolojinin çağın bir getirisi olduğunu ve giderek sıradan bir durum haline geleceğinden bahseden Bruce Wands bir noktada belki de haklıdır. Ancak, Bruce Wands (2006:206), ilerleyen süreçler için; “Geleceğin sanatçıları bilgisayarsız bir dünyayı asla bilmeyecekler; dolayısıyla, onların gözünde dijital araçlar ve ortamlarla sanat yapmak hiç de olağandışı bir durum olarak görülemeyecek”tir dese de ve söz konusu “olağandışılık”ın ortadan kalktığı (kalkmaya başladığı) gözlemlense de dijital sanat yapıtları gelişen dijital teknolojilerle hala merak ve heyecan uyandırmaya devam edecektir.

Kaynakça

- Bayraktar, K. O. (2011). *Dijital İmge ve Temsili*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı.
- Benjamin, W. (2012). *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çizgen, G. (2007). *Sanat Köprüsü Sırat Köprüsü*, İstanbul: Arkeoloji Sanat Yayınları.
- Krauss, R. (2002). “Mekâna Yayılan Heykel”, *Sanat Dünyamız*, Sayı.82, Kış, s.103-110.
- Tuğal, S. A. (2018). *Oluşum Sürecinde Dijital Sanat*, 1. Basım, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Sağlamtimur, Z. Ö. (2010). “Dijital Sanat”, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, Sayı 3 Cilt 10, s.213-238.
- Wands, B. (2006). *Dijital Çağın Sanatı*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları.

İnternet Kaynakları

- Chiang, T. (2023), “Chatgpt is a Blurry Jpeg of The Web”, <https://www.newyorker.com/tech/annals-of-technology/chatgpt-is-a-blurry-jpeg-of-the-web/>, Erişim Tarihi: 27.03.2024.
- Crowther, P. (2008), “Ontology and Aesthetics of Digital Art”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, <https://www.jstor.org/stable/40206323?seq=1/>, Erişim Tarihi: 28.03.2024.
- Davis, C. (1998), “Changing Space: Virtual Reality as an Arena of Embodied Being”, http://www.immersence.com/publications/char/1998-CD-Virtual_Dimension.html#r3/ Erişim Tarihi: 27.03.2024.
- “EEG (elektroensefalogram)”, <https://mozartcultures.com/refik-anadolun-ses-getiren-sergisi-eriyen-hatiralar/>, Erişim tarihi: 28.03.2024.

Fang, H. ve Zhang, M. (2017), "Creatism: A Deep-Learning Photographer Capable of Creating Professional Work", <https://arxiv.org/abs/1707.03491/>, Erişim Tarihi: 28.03.2024.

Johnson, H. ve Shaw, J. S. (2005), "Glossary of Digital Art and Printmaking", <https://www.bermangraphics.com/dapttf/GlosDigArt.pdf/>, Erişim Tarihi: 04.03.2024.

Manovich, L. "Automating Aesthetics: Artificial Intelligence and Image", <http://manovich.net/index.php/projects/automating-aesthetics-artificial-intelligence-and-image-culture/>, Erişim Tarihi: 27.03.2024.

"Melting Memories", <https://refikanadolstudio.com/projects/melting-memories/>, Erişim Tarihi:27.03.2024.

Steyerl, H. (2023), "Mean Images", <https://newleftreview.org/issues/ii140/articles/hito-steyerl-mean-images> Erişim Tarihi: 27.03.2024.

Thomson-Jones, K. ve Moser, S. (2023), "Stanford Encyclopedia of Philosophy", <https://plato.stanford.edu/entries/digital-art/>, Erişim Tarihi: 28.03.2024.

Tierra, [https://en.wikipedia.org/wiki/Tierra_\(computer_simulation\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Tierra_(computer_simulation)), Erişim Tarihi: 27.03.2024.

Reasi C. (2011), "Process Compendium", https://reas.com/compendium_text/ Erişim Tarihi: 21.04.2024.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Casey Reas, "Network A/Process 4", 2009, dijital çalışmasından anlık görüntü, https://reas.com/network_a_s/ Erişim Tarihi: 21.04.2024.

Görsel 2. Rafael Lozano-Hemmer, "Remote Pulse", 2019, İnteraktif Enstalasyon, El Paso, Teksas, Amerika Birleşik Devletleri. https://www.lozano-hemmer.com/remote_pulse.php Erişim Tarihi: 21.04.2024.

Görsel 3. Char Davis, "Osmose", 1995, İnteraktif Sanal Gerçeklik Uygulaması (Virtual Reality).

Görsel 4. Char Davis, "Osmose", 1995, Destekleyici Aygıtlar. http://www.immersence.com/publications/char/1998-CD-Virtual_Dimension.html#r3 Erişim tarihi: 27.03.2024.

Görsel 5. Thomas Ray, "Tierra", 1998, Kendi Kendini Kopyalayan Bilgisayar Yazılımı <https://web.stanford.edu/class/sts129/Alife/html/Tierra.htm>, Erişim tarihi: 27.03.2024.

Görsel 6. Aaron Koblin, Nik Hafermaas ve Dan Goods, "eCLOUD", 2010, Veri Detayları, San Jose Uluslararası Havalimanı, Kaliforniya. <https://www.aaronkoblin.com/project/ecloud>, Erişim Tarihi: 27.03.2024.

Görsel 7. Aaron Koblin, Nik Hafermaas ve Dan Goods, "eCLOUD", 2010, Veri Heykel, San Jose Uluslararası Havalimanı, Kaliforniya. <https://www.aaronkoblin.com/project/ecloud>, Erişim Tarihi: 27.03.2024.

Görsel 8. Refik Anadol, "Melting Memories", 2018, Veri Heykeli Led Panel, 600x500 cm, Pilevneli Galeri, İstanbul. <https://refikanadolstudio.com/projects/melting-memories/>, Erişim Tarihi: 27.03.2024.

Görsel 9. Refik Anadol, "Melting Memories", 2018, Süreç. Process, Pilevneli Galeri, İstanbul. <https://refikanadolstudio.com/projects/melting-memories/>, Erişim Tarihi: 27.03.2024.

Görsel 10. Google, Yapay Zekâ Destekli "Dramatik Filtreleme" ile Görüntü Düzenleme Süreci, <https://arxiv.org/pdf/1707.03491.pdf/> Erişim Tarihi: 27.03.2024.

Görsel 11. "www.haveibeen trained.com sitesinden Stable Diffusion isimli yapay zekâ veri kümesinde bulunan Hito Steyerl verileri", <https://newleftreview.org/issues/ii140/articles/hito-steyerl-mean-images> Erişim Tarihi: 21.04.2024.

Görsel 12. "Hito Steyerl'in Stable Diffusion isimli yapay zekâ uygulamasından oluşturmasını istediği kendi görüntüsü", <https://newleftreview.org/issues/ii140/articles/hito-steyerl-mean-images> Erişim Tarihi: 21.04.2024.

RÖNESANS'TAN EMPRESYONİZME SANAT DÖNEM VE AKIMLARININ KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

A STUDY ON THE COMPARATIVE ANALYSIS OF ART ERAS AND MOVEMENTS FROM THE RENAISSANCE TO IMPRESSIONISM

Kani Ülger*

Öz

Tarihte sanat açısından birçok dönem, akım ortaya çıkmış ve bunları izleyen sanatçılar çok önemli sanat eserleri üretmiştir. Dolayısıyla, Rönesans'tan Empresyonizme tarihsel süreçte, dönem ve sanat akımlarının ortaya çıkma nedenleri üzerine inceleme, bu araştırmanın konusunu oluşturmuştur. Bu araştırmanın amacı; Rönesans ve Barok dönemleri dâhil, Neoklasisizm, Romantizm, Realizm ile Empresyonizm sanat akımlarının resim sanatında *biçim, içerik, konu, estetik ve teknik* unsurlar açısından benzerlik ve farklılıklarını incelemek ve bu yolla, sözü edilen dönem ve akımların oluşma nedenlerini ortaya koymaktır. Bu amaçla, alan yazın taramasıyla toplanan veriler, doküman analiziyle tasnif edilmiş ve karşılaştırmalı analiz tekniğiyle incelenerek elde edilen bulgular yorumlanmıştır. İlgili dönemler ve sanat akımları arasında tarihsel kronolojiye dayalı olarak yapılan ikili karşılaştırmalar sonucunda, resim sanatı açısından *biçim, içerik, konu, estetik ve teknik* unsurlarda farklılıklar olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Bu sonuca temel neden olarak, resim sanatında *biçim* unsurundaki değişim gösterilmiştir. Buna göre, bir sanat hareketinin dönem ya da akım olarak değerlendirilmesi için, resimde alışlagelen *biçim* unsurunun farklı ele alınması gerektiği ileri sürülebilir.

Anahtar Kelimeler: Rönesans, Barok, Romantizm, Realizm, Empresyonizm.

Abstract

The artists followed art eras and movements emerged in history and produced many artworks. Therefore, the main subject of this research is to investigate the reasons for the emergence of eras and art movements regarding the painting art in the historical process from the Renaissance to Impressionism. This study's aim was to reveal differences and similarities of Renaissance and Baroque eras, Neoclassicism, Romanticism, Realism with Impressionism art movements in terms of form, content, subject, aesthetic and technique in the painting art. The data collected through the literature review and it were classified with the document analysis. Thus, the findings were interpreted by implementing the comparative analysis. This study found that there were differences between the eras and art movements in terms of the *form, content, subject, aesthetic* and *technique* factors in the painting art. The reason for this result was shown to be changed in the form factor in the painting art. Accordingly, this study claimed that the changing form in the painting art is the main factor for assessing an art formation as to be an era and art movement.

Keywords: Renaissance, Baroque, Romanticism, Realism, Impressionism.

Araştırma makalesi // Başvuru tarihi: 02.09.2023 – Kabul tarihi: 27.04.2024

* Doç. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, kulger@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-7435-175X>, Sivas / Türkiye.

1. Giriş

Sanat her toplumda görülen bir olgu olarak, toplumsal bir ihtiyaçtan kaynaklanan istençten beslenir. Bu nedenle, sanatın toplumlar üzerinde önemli bir etkisi vardır. Sanat sözü edilen bu etkiyi sanat eserleri üzerinden gerçekleştirir. Sanat eseri, insanların normal koşullar altında gözlemleyemeyecekleri bir estetik değer taşıdığı için, beğeni toplar ve insanların estetik duygularını yüceltir. Bu nedenle, toplum üzerindeki etkisi oldukça yüksek olan sanatın esasında ne olduğu sorusu, antik çağlardan bu yana sorulagelmıştır. “Sanat nedir” sorusuna, Yunanlı düşünürler Sokrates ve Platon’dan bu yana, 19.yüzyılın sonlarına dek verilen yanıt; sanatın doğanın bir taklidi, yansıması (*mimesis*) olduğudur (Ersoy, 2010:12). Aristo’ya göre bu taklit, resmi yapılacak olan nesnenin, çok iyi bir gözlem sonucunda, tüm yönlerinin yaratıcılık becerisiyle yansıtılmasından geçer (San, 2003). Bu noktada, Bigalı (1999:48) sanatı, kişinin yaratıcılığına götüren bir yol olarak değerlendirir ve sanatı yaratıcı bir alan olarak tanımlar. San (2003:43) ise, Fransızca ve İngilizcede sanatın karşılığı olan “art” kelimesinin anlamı üzerinden yola çıkarak, zanaat ve tekniği içeren bir eylem olarak sanatın bir hüner, marifet ve beceri olduğunu ifade eder. Sezer (2001:1) de sanatı, bireyin kendini ifade ve iletişim kurma gibi ihtiyaçlardan ortaya çıkan bir oluşum olarak tanımlar. Tüm bu tanım ve açıklamalara göre sanat, insanın yaratıcı düşüncesi ve beceriyle kendini ifade edebildiği, belli bir ürünle sonuçlanan sıra dışı bir süreç olduğu söylenebilir.

Sanat, tarihsel gelişimi içinde, dönüşen bir olgu olarak, mağara duvar çizimlerinden günümüze gelinceye kadar, belli başlı bazı değişimlerden geçmiştir. Resim sanatında söz konusu değişimler, çoğunlukla dönemler ve sanat akımları yoluyla gerçekleşmiştir. Bu bağlamda, sanat açısından tarihte önemli dönemler ve sanat akımlarının nesne ya da figürü ele alma biçimi, resim sanatının geçirdiği evriminin kanıtları olarak gösterilebilir. Tarihsel süreçte sanat, tarihsel dönemler ve bir tür sanat akımları yoluyla, resimde nesne ya da figürü ele alma anlayışında birbirlerinden farklılaştığı dolayısıyla, bu farklılığın en somut biçimde başat sanat eserleri üzerinden gözlemlenebileceği ileri sürülebilir.

Bu bağlamda, dönemler ve sanat akımları arasındaki farklılıkları bilmek ve bu farklılıkların nasıl temellendiğini açıklamak, aynı zamanda sanat eserini değerlendirme sürecine katkısı olacağı kuşkusuzdur. Dolayısıyla, tarihsel süreçte önemli dönemler, ortaya çıkan sanat akımları ve

bunların etkisinde üretilen önemli sanat eserlerini değerlendirmede, çok önemli bir olgu olan sanatın değişim yönünün tespit edilmesi yani, sanat dönemleri, akımları arasındaki farklılıkların ya da benzerliklerin belirlenmesi gereklidir. Bu araştırmanın amacı, resim sanatının Rönesans'tan Empresyonizme kadar sanat dönem ve akımların farklılıklarını ortaya koyarak, bunların olası nedenlerini incelemek, sözü edilen dönem ve akımların belli başlı sanat eserleri odağında bu incelemeyi somutlaştırmaktır. Bu amaçla, araştırma sorusu şöyle düzenlenmiştir: "Tarihsel süreçte, Rönesans'tan Empresyonizme kadar, sanat dönem ve akımlarının birbirlerine benzerlikleri ve farklılıkları nelerdir?"

2. Yöntem

Bu çalışmada, Rönesans'tan Empresyonizm dönemine kadarki süreçte, sanat akımlarının ortaya çıkma nedenlerini açıklayabilmek için, ilgili akımların bir önceki sanat akımıyla belli başlı unsurlar üzerinden karşılaştırılması yoluyla inceleme yapılmıştır. Zira Panofsky'ye göre sanat gelişiminde her dönem önceki dönemde yapılanların kısmen terk edilmesini gerektirir (http 1). Bu nedenle, çalışmada ikili karşılaştırma analiz tekniği kullanılmıştır. Bu yolla, sanat akımları arasında benzerlikler ve farklılıklar belirlenerek, tarihsel kronolojide bu akımların ortaya çıkma nedenleri incelenmiştir.

Bir soruya yanıt bulabilmek için, önemli bir yöntem olarak kullanılan, *karşılaştırmalı analiz* ile iki veya daha fazla belli unsurlar açısından karşılaştırma yapılarak, farklılıkları ve ortak noktaları tespit etmek mümkündür. Böylece, karşılaştırılan şeylerin farklılıkları ve benzerlikleri bir tablo yardımıyla ortaya konularak, konunun anlaşılmasına çalışılır. Bu analiz türünde, karşılaştırılan tarafları etkileyen benzer unsurlar dikkate alınır (http 2). Bu bağlamda, resim sanatı temelinde, Rönesans'tan Empresyonizm sanat akımına kadar geçen süreçte, doküman analiz tekniğiyle toplanan veriler, ilgili akımı bir önceki sanat akımıyla belli unsurlar üzerinden karşılaştırma yoluyla benzerlikler ve farklılıklar açısından incelenmiş, elde edilen bulgular ortaya konulmuştur.

3. Bulgular ve Yorum

Bir yapıta sanat eseri değeri kazandıran özellikler, *biçim, içerik, konu, estetik ve teknik* olmak üzere beş unsur açısından incelenebilmektedir. Bu unsurlar, aynı zamanda, sanat

akımlarının sanat anlayışlarını ortaya koyan göstergeler olarak da değerlendirilebilir. Dolayısıyla, sanat eserlerinin içinde doğdukları sanat akımlarının somut bir hali oldukları söylenebilir. Sanat eserleri aynı zamanda, sanat akımlarının sanata bakışlarını yansıtan, sanat anlayışlarının vücut bulduğu önemli göstergelerdir. Bu nedenle, sanat akımlarının sanat eserleri üzerinden kendilerini nasıl ifade ettikleri, sözü edilen unsurlar açısından gözlemlenip, anlaşılabilmesinin mümkün olduğu söylenebilir. Bu yolla, sanat akımlarının *biçim*, *içerik*, *konu*, *estetik* ve *teknik* unsurlar açısından karşılaştırılarak, benzerlik ve farklılıkların ortaya konulması ve buna ilişkin somut kanıtları başat sanat eserleri üzerinden örneklendirilmesinin önemli olduğu ileri sürülebilir. Buna göre, yapılan alan yazın taraması sonucunda, Rönesans'tan Empresyonizme dek tarihsel süreçte ortaya çıkan sanat akımları hakkında doküman analiz tekniğiyle tasnif edilen bilgiler, karşılaştırmalı analiz yoluyla incelenmiş, elde edilen veriler değerlendirilmiş ve ilgili sanat eserleri üzerinden somutlaştırılmaya çalışılmıştır.

Read (2014:15) sanatı “biçim verme isteği” olarak tanımlamıştır. *Biçim*, sanat eserinde son derece önemlidir. Zira *biçim* sanat eserinde renk, çizgi ve hacim gibi önemli elemanlar yardımıyla oluşur (Akyürek'den akt. Karabulut, 2008:70). Wölfflin'in (1995:16) vurguladığı gibi, Boticelli'yi çağdaşlarından ayıran özellik resimde figüre bakış açısının farklılığını yansıtmadır.

İçerik ise yapıtta yoğunlaştırılmış temel kavramlar (Öztoğat ve Yüzgüller Arsal, 2014:113) olarak, kompozisyon, figür, renklerin kullanımı figürler ve figürlerdeki duruşlar bağlamında incelenebilir (Aydın, 2023:203). Sanat yapıtı karmaşık bir yaratıcılığın ürünü olmasından dolayı, resimde *biçim* ve *içerik* kesin bir çizgi ile birbirinden ayrılamaz. Renk, hareket ve ton ile sanat yapıtında *biçim* oluşur (Ersoy, 2016:127). Buna göre, resim sanatında bir yapıtın *biçim* ve *içerik* açısından incelenmesine; “Hangi tür *içerik* nasıl bir *biçim*de verilmiştir?” Sorusuyla başlanabilir.

Ziss'e (2009:128-129) göre her sanat eseri *biçim* ve *içerik* arasındaki birlikle belirginleşmektedir. Dolayısıyla, ne *içerik* *biçim* olmadan ne de *biçim* *içerik* olmadan var olabilir. Bununla birlikte, sanat eseri izleyici tarafından öncelikle *biçim* olarak algılanır; önce *biçim* kavranır daha sonra yapıtın derinliğine inilerek *içerik* kavranır (Ersoy, 2016:129). Ziss (2009:105), gerçek sanatta *biçim*in *içeriğe* uygunluğunu estetikle ölçer. Bu aşamada, *biçim-içerik* ilişkisi açısından, “*biçim* *içeriğe* uygun ise o eser estetikdir”, yargısına ulaşılacağı ileri sürülebilir. Diğer yandan, alan uzmanları, *estetik* yargıya varabilmek için, eserin sanat kuramları bağlamında

incelenmesinin yanında sanat eleman ve ilkelerince eserin nasıl düzenlendiğine bakılmasının da önemli olduğunu belirtmektedir (Karabulut, Karakuzu ve Konca, 2008:91). Bu durumda, söz gelimi yansıtmacı sanat kuramı uyarınca üretilen bir eser estetik olarak incelendiğinde, sanat eleman ve ilkelerince düzenlemenin yanında eserin görünür doğayı gerçekçi biçimde yansıtması da dikkate alınmalıdır. Yani, estetik unsurun değerlendirilmesinde temel olarak biçim-içerik dengesiyle, sanat kuram ve ilkeleri işe koşulabilir. Dolayısıyla, bir sanat yapıtında *biçim-içerik* arasındaki ilişki, dönem sanat kuramı uyarınca ve sanat akımı özelliklerini içerecek biçimde, sanat eleman ve ilkelerince düzenlenmiş ise, o eserin estetik olduğu yargısına varılabilir. Bu tür bir yargıya varmada dönem etkisinin oldukça önemli olduğu söylenebilir. Wölfflin (1995:16) İtalyan Rönesans sanatında kumaş kıvrımlarına verilen önemde, dönem etkisini bir neden olarak gösterir.

Bir sanat yapıtında *konu* ise, esere kaynaklık eden yayın, tarihi olay, hikâye ya da efsane temelinde oluşur (Demir, 2020:109). Resimde *teknik* de bir eseri üretebilmek için, amaca en uygun biçimde malzemeyi seçme ve kullanabilme becerisi olarak ifade edilebilir. Bu bağlamda, her sanatçının üslubuna bağlı olarak kendine has bir tekniği olduğu gibi, dönem ya da sanat akımlarına bağlı olarak tekniğini geliştirmiş olabileceği de değerlendirilebilir. Wölfflin (1995:11) resimde şekil ve rengin ressamın kişiliğine göre belirlenmesinin beklenen bir durum olduğunu vurgular.

3.1 Rönesans

Tarihsel süreçte Rönesans insanı değerleri önceleyen bir evre olarak, yaklaşık 15. yüzyılın başlarında Hümanizmin etkili olduğu bir dönem olmuştur. Giotto, dünyaya derinden bağlı biri olarak, bu durumu yaptığı resimlerde insan ve doğa tasvirlerine yer vererek göstermiş, resminde süslemeden ziyade, yapı olarak, plastisite ve sadeliğe yer vermesiyle öne çıkmıştır (Venturi, 2018:42-35). 15. yüzyılda resim ve heykel sanatı İtalya ekseninde salt bir el becerisi olarak görülüyordu ancak, ressam Giotto (1267-1337) ile bu durum değişmeye başlamıştır (Ormiston, 2013: 17). Vasari sanatın yeniden doğuşunu resim sanatında başlangıç olarak, Cimabue ve Giotto, ikinci aşamasının Masaccio, Brunelleschi ve Donatello'dan aldığını ve olgunluk çağını ise, Leonardo da Vinci ile başlayarak, Michelangelo tarzıyla doruğa ulaştığı, bu üç aşamadan oluşan bir evrim olarak görmüştür (Panofsky, 1970:31).

Giotto, bu bağlamda, resim sanatındaki tavrıyla adeta Rönesans'ı müjdeleyen bir ressam olarak tarih sahnesinde yer alır. Diğer yandan, Panofsky'nin (1955:89) belirttiğine göre, İtalyan Rönesans'ı sanatçıların kendi çağlarının tüm bilimsel kültürünü özümsemeye çalıştıkları bir çağ olarak, Helenistik dönemde ve Orta Çağ'da geçerli olan oranlar teorisinin geliştirilmesi ve estetik mükemmelliğin temel ilkesi olan klasik "simetri" kavramıyla birleştirilmesi ile öne çıktı. Bu durum, hiç kuşkusuz, resim sanatının sadece el becerisinden daha fazla bir uğraşı alanı olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

Rönesans döneminde "*sanat ideal doğayı yansıtır*" düşüncesi baskın olmuş, doğa kavramı bu anlayışta resim sanatında idealleştirilmiştir. Bu bakış açısına göre, doğadaki çirkin, kaba, hoş gitmeyen şeyler yerine, resimde yalnız güzel olanın belirtilmesi öne çıkmıştır (San, 2004:49). Bu bağlamda, Leonardo Da Vinci (1452-1519), resimde sıradan betimlemeden uzak durarak, benzersiz bir bireysellik duygusuyla eserlerini idealize edebilmiştir (Nauert, 2011:127). Bununla birlikte Panofsky (1955:39-41), Lorenzo Ghiberti, Leone Battista Alberti ve özellikle Giorgio Vasari'nin klasik sanatın Hıristiyanlık döneminin başlangıcında unutulmuş ve Rönesans dönemine kadar yeniden canlanmamış olduğu görüşünü benimsemektedir. O'na göre Rönesans başladığında antik çağa yönelik genel tutumun temelden olumlu olarak değiştiği ve hatta Rönesans'ın anlamının klasik ve antik olanın yeni doğuşundan geldiğini belirtmektedir. Bu durum Rönesans'ta resim sanatı açısından yansıtmacılık ve sanatçı bireyselliği yanında klasik antik dönemin etkilerinin de olabileceğini göstermesi bakımından önemlidir.

İtalyan Rönesansı'nın gerçekliğinin sorgulanması boşuna değildir zira Rönesans dönemi nesnel ve ayırt edici bir "yenilik" ortaya koymuştur (Panofsky, 1970:38). Rönesans döneminde esaslarda eserlerde ortaya konulan biçim, yansıtılan doğadan kaynaklı idealize edilmiş bir biçim olduğu söylenebilir. İçerik ise, genellikle dini konulara dayalı olarak gelişmiş ve biçim ile uyumlu olmuştur. Örneğin, Meryem ve çocuk İsa içerikli bir eserde biçim çoğunlukla üçgen ya da piramidal bir kurguda verilmiştir. Bu tür piramidal biçim kurgusunun tepesinde genellikle Meryem figürü yer alır. Piramidin tepesinden aşağıya doğru genişleyen tabanda çocuk İsa resmedilir. Bazı eserlerde denge açısından, çocuk İsa ile birlikte çoğunlukla bir melek ya da çocuk Yahya figürüyle desteklenen yapı, biçim-içerik birliğinde belli bir estetik değeri taşır (Görsel 1). Panofsky (1970:126) resimde nesnelere görsel piramit veya koniyle kesişen bir düzlem üzerine

yansıtılmasıyla doğru bir perspektif gösterimi elde edilebileceğini belirtmektedir. Belki bundan dolayı, Rönesans dönem resimlerinde bu türden piramidal yapılara sıklıkla rastlanmaktadır. Bu durum bir nevi perspektifi verme çabası olarak değerlendirilebilir. Panofsky (1970:128) Rönesans döneminde gerçekçi biçimde nesnelere büyüklüklerinin gözden uzaklıklarıyla ters orantılı görünümüne dayanan perspektifin Brunelleschi tarafından icat edildiğini ve takipçileri tarafından mükemmelleştirildiğini belirtmektedir.

Rönesans döneminde resim sanatında *teknik* ise, Venturi'nin (2018:43-44) belirttiği gibi, dönemin önemli buluşu olan perspektif kurallarının egemenliğinde vücut bulur. Panofsky'ye göre perspektif tekniği gerçeği canlandırabilmek için icat edilmiş bir yanılsama düzeneğidir (<http://>1). Rönesans sanat akımında resim sanatında doğayı ideal biçimde yansıtmak için bilimsel perspektiften olabildiğince yararlanılmış ve bu teknikle resim yapmak bir kural haline almıştır.

3.2 Barok

Rönesans'ı izleyen Barok dönem (17. yüzyıl), resim sanatı açısından Yunanlılar ve Romalılarca resimde uygulanan klasik biçimlerin dışına çıkmasıyla dikkat çeker (Gombrich, 2004, s. 387). Dolayısıyla, Barok dönemi Rönesans döneminden biçim yönünden ayrıldığı ileri sürülebilir. Böylece, Barok dönemi Rönesans'tan ayıran en önemli unsur olarak resimde *biçim* unsuru gösterilebilir.

Wölfflin (1995:270) klasik ve Barok sanatları arasındaki kesin karşıtlığı, Rönesans sanatının en önemli elemanı mutlak doğrulukta çizim-şekil iken, Barok sanatta bunun yerini canlılığın ve hareketin çizimin gölgesel halinin aldığını belirtir ki bu resimde daha canlı bir ifade sunar. Wölfflin'e göre, Klasik ve Barok sanattaki kesin karşıtlık budur. Bu durum, Barok dönemin önde gelen sanatçılarından olan Caravaggio'nun eserlerinde gözlemlenebilir. Caravaggio eserlerinde *biçim* olarak diyagonal ekseni kullanmış bu yolla, figürleri çapraz eksen üzerine yerleştirerek (Görsel 2), Rönesans dönemi kurgusal üçgen biçime son vermiştir. Ayrıca, resimde ışık unsurunu öne çıkarıp, biçimdeki gölgelendirmeyi artırarak eseri yoğun olarak dramatize edebilmiştir.

Barok dönem resim sanatı biçim unsurunda Rönesans'tan ayrıldığı için, resim sanat eserlerinde içerik olarak kompozisyon, figür, figürlerdeki duruşlar ve ışığa bağlı renklerin

kullanımında farklılıklar oluşmuştur. Bununla birlikte, resimlerde biçim-içerik dengesi yansıtmacı sanat kuramına uygun olmasına rağmen, figürlerde idealleştirilme olmadığı için estetik unsorda Rönesans dönem resimlerine göre farklılık ortaya çıkmıştır. Bu duruma örnek olarak, Leonardo da Vinci'nin "kayalıklar Meryem'i" adlı eserinde (Görsel 1) görülen idealleştirilmiş figürler ile Caravaggio'nun "İsa'nın Mezara Konulması" (Görsel-2) adlı eserindeki figürler gösterilebilir. Buna karşın Rönesansın önde gelen iki ressamı Leonardo ve Raffaello'nun eserlerinde benzerlikler daha çoktur. Wölfflin (1995:158) Leonardo'nun Son Akşam Yemeği adlı eserinin İsa figürünün konumunu mimari biçimle uyumuna dikkat çeker ve benzer uyumun Raffaello'nun Atina Okulu adlı eserinde de olduğunu belirtir. Bu bağlamda Panofsky (1955:31) Leonardo da Vinci'nin 13 kişilik bir kompozisyonu içeren "Son Akşam Yemeği" adlı duvar resmini yüksek Rönesans kültüründe yoğrulduğunu ifade eder.

Rönesans ve Barok dönemleri başat eserler açısından, *konu* unsurunda incelendiğinde, her iki dönemde dini konulu resimlerin çoğunlukta olduğu gözlemlenmiştir. Dolayısıyla, Rönesans ve Barok dönemleri resim sanatı açısından, konu unsurunda benzer olduğu söylenebilir. *Teknik* açıdan ise, her iki dönemde üretilen eserlerde ışığın yansıtılmasının önemsendiği söylenebilir. Bununla birlikte, her iki dönem resimlerinde gözlemlenen ışığı yansıtma kullanılan boyama tekniğinin farklı olduğu söylenebilir. Örneğin; Barok dönemin önde gelen ressamlarından Caravaggio, Rönesans dönemi başat boyama tekniklerinden farklı bir teknik denemiştir. Wölfflin (1995:26), klasik sanatta bir manzara resminde derinliğin arka arkaya sıralanmış biçimde paralel düzlemler olarak ele alınması anlayışının Barok dönemde yerini, gözün derinliğe çekilmesiyle birlikte, düzlemsellikten derinliğe geçişe bıraktığını belirtmektedir. Wölfflin, bu geçişi, çizgiselden gölgesele, düzlemsellikten derinliğe ve kapalı şekilden açık şekle geçiş olarak tanımlar. Bu bağlamda Rönesans ve Barok dönemlerinin resim sanatına yansması olarak *biçim*, *içerik*, *estetik*, *konu* ve *teknik* unsurlar bakımından karşılaştırılması Tablo 1'de verilmiştir.

Tablo 1. Rönesans ve Barok Sanat Dönemlerinin *biçim*, *içerik*, *konu*, *estetik* ve *teknik* Unsurlarda Benzerlik ve Farklılıklar Açısından Karşılaştırmalı Analizi.

	Biçim	İçerik	Estetik	Konu	Teknik
Benzer Unsurlar				√	
Farklı Unsurlar	√	√	√		√

Tablo 1’de verilen, Rönesans ve Barok dönemlerinin *biçim, içerik, konu, estetik ve teknik* unsurlar açısından karşılaştırılmasında, iki dönem arasındaki tek benzerliğin *konu* unsurunda olduğu anlaşılmaktadır. Her iki döneme ait sanat eserlerinde genellikle dini konuların resmedilmesi bu sonuçta etken olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, Tablo 1’deki veriler, Rönesans ve Barok dönemleri arasında *biçim, içerik, estetik ve teknik* unsurlarda farklılıklar olduğunu göstermektedir.

Rönesans ve Barok dönemleri arasında *biçim* açısından farklılık, Rönesans akımında gözlemlenen baskın üçgen ve piramidal kurgusal yapının, Barok dönemde tuvalin diyagonal ekseninde şekillenmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Böylece, biçime dayalı olarak, içerikte farklılaşma ortaya çıkmıştır. Benzer biçimde, Bulak (2018:94) 16. yüzyılda resimlerin çizgisel ve kapalı form üslubu kullanılarak, şekillerin bir düzlem üzerinde toplanmasına karşın, 17. yüzyılda bu durumun tamamen değiştiğini, resimde gölgesel olarak açık form üslubu ile derinlik algısı kullanılarak, belirsizlik yaklaşımına geçildiğini belirtmektedir.

Rönesans ve Barok sanat dönemleri arasındaki farklılığa diğer bir örnek olarak, Leonardo da Vinci’nin eserlerinde ideal figür ve peyzaj anlayışı gösterilebilir. Buna karşın, Caravaggio’nun eserlerinde iç mekân ve sıradan kişileri model olarak kullanmasıyla birlikte, idealden uzaklaşma söz konusu olmuş ancak, resimde derinlik hissi artmıştır. Bu durum, *estetik* açıdan da farklılığı getirmiş, her iki dönemde resim sanatı yansıtmacı sanat kuramına bağlı olmasına rağmen, estetik unsurda farklılaşmıştır. Rönesans döneminde gözlemlenen ideal doğa anlayışı, simetri-denge prensibi üzerinde yükselirken, Barok döneminde asimetrik-hareket temel alınmıştır. Bundan dolayı, her iki dönem estetik anlayışı birbirinden ayırmıştır.

Teknik açıdan ise, Rönesans ve Barok dönem sanatçıların üsluplarına bağlı olarak gelişen boyama tarzları temel alınabilir. Rönesans dönemin en önemli sanatçılarından Leonardo da Vinci, *sfumato* boyama tekniğini kullanırken, Barok akımın öncülerinden Caravaggio, *chiaroscuro* boyama tekniğini tercih etmiştir. Bu durum, her iki dönem öncü ressamlar açısından *teknik* unsurda farklılaşmaya neden olmuştur. Her iki dönem arasında, sözü edilen unsurlar açısından benzerlik ve farklılıklar, ilgili dönemlerin önde gelen sanatçıların eserleri odağında somut olarak gözlemlenebilir (Görsel 1 ve Görsel 2).



Görsel 1. Leonardo da Vinci. (1495-1508)., *Kayalıklar Meryem'i*, Virgin of the Rocks, ahşap üzerine yağlıboya, 189,5 x 120 cm, National Gallery, Londra.



Görsel 2. Caravaggio. (1602-03). *İsa'nın Mezara Konulması*, The Entombment of Christ, tuval üzerine yağlıboya, 300 x 203 cm, Pinacoteca, Vatikan.

3.3 Neoklasisizm

18. yüzyılda Antik Yunan sanatına duyulan ilgi, Neoklasisizm akımının oluşmasının başlıca nedenlerinden biri sayılır (Hollingswort, 2009:371). Neoklasisizm doğuşunun (1760-1820), diğer önemli bir etkeni de Alman arkeolog *Johann Joachim Winckelmann*'ın arkeoloji bilimi

çerçevesinde, Antik Yunan- Roma sanatını yeniden gündeme getirme çabalarıdır. Dolayısıyla, *Neoklasisizm* akımı, Yunan sanatının ideal güzellik anlayışını benimser ve resim konuları da genellikle, güç, iktidar ve kahramanlık gibi mitolojiden esinlenir (Varlık Şentürk, 2012:168). Bununla birlikte, Neoklasisizm akımının önceki sanat akımlardan farkını dönem açısından ele almak mümkündür. Bu bağlamda Wölfflin (1995:24) Rönesans dönemin önde gelen ressamlarından Raffael'in resimlerini adeta bir mimari eser gibi kurgulamasını yalnızca kişisel bir özellik olarak açıklanamayacağını belirtir ve dönem etkisi üzerinde durur. Dolayısıyla, Wölfflin 17. yüzyıl Fransız Klazimini tarihsel dönem açısından optik temele dayandırır ve 16 yüzyıl sanatından farkını da bu noktada belirler. Klasik resimlerde mekân anlayışı genellikle, dekor izlenimi veren idealleştirilmiş bir görünüme sahiptir (Varlık Şentürk, 2012:169). Bu duruma örnek olarak, Nicolas Poussin'un eserleri gösterilebilir.

Nicolas Poussin (1594-1665) benimsediği klasik üslup ile çağdaşlarına karşıtlık oluşturmuştur. "Scipio'nun Benliğine Hâkimiyeti" (Görsel-4) adlı eserinde tahta oturmuş kral Scipio, tebaasından kaçırılan bir gelini kocasına teslim ederken resmedilmiştir. Figürlerin berrak bir kompozisyonda görünmesi; mantığı, akılcılığı ve orantıları vurgulamaktadır. Bu yaklaşım, Barok dönemin duygusal coşkusundan farklıdır. Nicolas Poussin ve Jacques Louis David gibi ressamın yapıtları, 18. yüzyılda Neoklasisizm akımının gelişiminde önemli bir temel etki oluşturmuştur (Hollingswort, 2009:350).

Tablo 2. Barok Dönem ve Neoklasisizm Sanat Akımlarının *biçim, içerik, konu, estetik ve teknik* Unsurlarda Benzerlik ve Farklılıklar Açısından Karşılaştırmalı Analizi

	Biçim	İçerik	Estetik	Konu	Teknik
Benzer Unsurlar					
Farklı Unsurlar	√	√	√	√	√

Tablo 2'deki veriler incelendiğinde, Barok dönem ve Neoklasisizm sanat akımının *biçim, içerik, konu, estetik ve teknik* unsurların hiçbirinde benzeşmediği, bir başka ifadeyle, sözü edilen unsurlar karşılaştırıldığında birbirinden farklı oldukları söylenebilir. *Biçim* unsurunda Neoklasisizm, Barok döneme göre, diyagonal kurgudan uzaklaşarak, klasik kurgu anlayışına yakın olmuştur. Barok dönemde tuvalin diyagonal ekseninde şekillenen biçim, Neoklasisizmde simetrik bir kurgu düzeninde gözlemlenir. Biçim açısından bu farklılık, kompozisyonla birlikte figür

duruşlarını da değiştirmiş, Barok dönem ve Neoklasisizm *içerik* unsurda da farklılaşmıştır. Biçim unsurun içeriği yönlendirmesine örnek olarak, Caravaggio'nun ve Poussin'in eserleri (Görsel-3 ve Görsel-4) gösterilebilir.

Barok dönem ve Neoklasisizm akımda yansıtmacı sanat anlayışından eser üretilmesine rağmen, biçim ve içerik açısından öne çıkan farklılıklardan dolayı, bunlar arasında estetik unsurda da farklılık kendini göstermiştir. *Estetik* unsurunu, eserdeki sanat eleman ve ilkelerin düzenlenmesi ve sanat kuramları bağlamında ele aldığımızda, Neoklasik estetiği; Antik Yunan sanatının çizgisel yapı, kapalı form ve denge prensibi üzerine kurulu ideal güzellik anlayışını temel alır (Varlık Şentürk, 2012:168). Barok dönemde ise, diyagonal yapı, denge ve açık kompozisyon özelliği daha baskındır. Ayrıca, Barok dönem idealist bir sunumdan çok gerçekçi bir gözleme dayalı yansıtmayı önceller. Biçim-içerik unsurlarındaki farklılaşmadan dolayı, Barok dönem ve Neoklasisizm estetik unsurda da birbirinden farklılık içerir. *Konu* bağlamında, Neoklasisizm sanat akımında üretilen eserler genellikle mitolojiyi tema olarak alırken, Barok dönem İtalya ekseninde dini konulardan sahneler daha çoğunluktadır.

Teknik açıdan ise Barok dönem resim sanatında boyama üslubu olarak ışığı öncelerken, Neoklasisizm sanat akımı klasik ve Rönesans ustaların boyama tekniklerini daha çok tercih etmiştir. Bu bağlamda, Barok dönemin öncülerinden Caravaggio'nun *chiaroscuro* boyama tekniği ile Poussin'in boyama tekniği sanatçıların eserlerinde (Görsel 3 ve Görsel 4) gözlemlenebilir.



Görsel 3. Caravaggio. (1600-01). *Aziz Petrus'un Çarmıha Gerilmesi*, The Crucifixion of Saint Peter, tuval üzerine yağlıboya, 230 x 175 cm, Cerasi Chapel, Santa Maria del Popolo, Roma.



Görsel 4. Nicolas Poussin. (1640). *Scipio'nun benliğine hakimiyeti*, The continence of scipio, tuval üzerine yağlıboya, 116x150 cm, Puşkin Müzesi, Moskova.

3.4 Romantizm

Resim sanatı Neoklasisizm akımında eserlere hâkim olan ağırbaşlılığın yerini yavaş yavaş harekete bırakmasıyla birlikte, renk elamanın daha öne çıkması sonucunda resim sanatında Romantizm adı verilen yeni bir anlayış doğdu (Gombrich, 2004:594). 1789 Fransız devriminde sonra oluşan siyasal ve düşünsel iklim, Romantizm akımın ortaya çıkışına zemin hazırlayan nedenler arasında sayılır (http 3). Bu akımın önde gelen ressamlarında, Eugene Delacroix resim sanatında akademi kurallarına uymaktan ziyade, resim sanatında hayal gücünün bilgiden daha önemli olduğunu savunmuş ve rengi çizimden daha çok önemsemiştir (Gombrich, 2004:594). Delacroix'un tek isteği, resimde sahnelenen hareketliliği izleyiciyle paylaşmaktır (Gombrich, 2004:506). Bu yolla, *Romantizm* sanat akımı, Neoklasisizme tepki olarak ortaya çıkmış, doğaya ve duygulara önem vermiş, resim sanatında bunları öne çıkarmıştır. Bu akımın önemli ressamlarından Caspar David Friedrich'in ünlü "Gezginci" adlı eseri (Görsel 6), romantik manzara estetiğini somutlaştırması (http 4) açısından dikkat çeker.

Biçim yönünden, Neoklasisizm akımı klasik anlayışta antik ve Rönesans dönemi yansıtan kurgu aşamasında iken, Romantizm akımında *biçim* resimde hareket ve rengin öncülüğünde şekillenmiştir. Dolayısıyla, her iki sanat akımı biçim unsurunda birbirinden farklılaşmıştır. Resim sanatında *içerik* ile *biçim* arasındaki ilişki önemli olduğu için, eserlerde kompozisyon ve figürlerdeki duruş farklılığı resimde biçim olarak, içerik unsurunda da farklılaşmayı getirmiştir. Neoklasisizm akımında resimlerde *konu* genellikle mitolojiden beslenirken, Romantizm akımında

ressamın duyguları ve heyecanlarını yansıtmaya çerçevesinde konu temellenmiştir. *Estetik* açıdan ise, Neoklasisizm yansıtmacı sanat anlayışında eserler verirken, Romantizm akımı ressamın imgeleminden, duygularından beslenmiş dolayısıyla, bu iki sanat akımı estetik unsurda da farklılaşmıştır. *Teknik* açıdan, Neoklasisizm akımı biçim yönünden bağlı olduğu klasik boyama tekniklerine sadık kalırken, Romantizm akımı özellikle, çizgisel desen anlayışından uzaklaşarak, renk elemanını cesurca kullanımı noktasında, klasik anlayıştan farklı bir boyama tekniği sergilemiştir.

Tablo 3. Neoklasisizm ve Romantizm Sanat Akımlarının *biçim, içerik, konu, estetik ve teknik* Unsurlarda Benzerlik ve Farklılıklar Açısından Karşılaştırmalı Analizi

	Biçim	İçerik	Estetik	Konu	Teknik
Benzer Unsurlar					
Farklı Unsurlar	√	√	√	√	√

Tablo 3'e bakıldığında, Neoklasisizm ve Romantizm sanat akımlarının hiçbir unsurunun benzeşmediği görülmektedir. Diğer bir deyişle, Neoklasisizm ve Romantizm sanat akımları *biçim, içerik, konu, estetik ve teknik* unsurlarda farklılaştığı söylenebilir. *Biçim* açısından Neoklasisizm ve Romantizm sanat akımları arasındaki farklılık incelendiğinde, Neoklasisizmde sıklıkla görülen dingin sahnelerin yerini Romantizmde hareketli bir yapının aldığı söylenebilir. Romantik resimde içerik olarak figürlerin duruşu, kompozisyondaki kurgu dinginlikten uzak ve sürprize açık bir haldedir. Dolayısıyla, bu iki sanat akımında biçim ve içerik unsurlarındaki farklılaşma, estetik unsurda da görülmektedir. Neoklasik estetiğini oluşturan ideal güzellik anlayışı, çizgisel yapı ve kapalı form anlayışı, Romantizm akımında yerini insani duygulara bırakmış böylece, ideal güzellik anlayışından uzaklaşarak, insani durumu, duyguyu, heyecanı ve sahnedeki hareketi yansıtmaya söz konusu olmuş, her iki sanat akımı estetik unsurda birbirinden farklılaşmıştır. Romantizm akımında *konu* açısından, Neoklasisizmde etkin olan mitolojik hikâyeler yerine imgelemin öne çıktığı bir düş-hayal dünyasının yansıtılması gözlemlenmiştir. Romantizm sanat akımında *teknik* ise, ressamın tarzını daha özgürce sergileyebildiği bir serbest bir alan açmasına dayalı olarak özellikle, renk elemanında belirgin bir fark oluşmuştur. Böylece, Romantizmde teknik unsuru, Neoklasisizmdeki idealizmden uzak bir konumda, ressamın bireyselliğinde anlamını bulduğu

söylenir. Neoklasizm ve Romantizm sanat akımlarının önde gelen sanatçıların eserlerinde (Görsel 5 ve Görsel 6) ilgili durum gözlemlenebilir.



Görsel 5. Pierre-Paul Prud'hon. (1805). *İmparatoriçe Josephine*, The Empress Josephine, tuval üzerine yağlıboya, 244 x 179 cm, Louvre müzesi, Paris.



Görsel 6. Caspar David Friedrich. (1817-18). *Sislerin üzerindeki gezgin*, The wanderer above the Mists, tuval üzerine yağlıboya, 95 x 75 cm, Kunsthalle, Hamburg.

3.5. Realizm

Tarihsel süreçte resim sanatında Fransız ihtilalinden sonra başlayan geleneksel kurallardan uzaklaşma sonucunda, kişiliğin ifade edilmesinin sanatın esas amacı olması gerektiği düşüncesi güç kazanmış, bu anlayışta 19. yüzyıl Paris kenti, sanatın merkezi konumuna yükselmiştir (Gombrich, 2004:594). Sözü edilen dönemde, önceki 18. Yüzyılın idealist insancılığı yerini toplumsal ve siyasal yenilik isteklerine bırakmıştır (Hollingswort, 2009:417). 1839 yılında Paris'in seçkinci sanatını belirleyen Salon ve çevresinin dışındaki sanat mahallerinde şair ve romancı Theophile Gautier'in türettiği "Sanat için sanat" sözü ve Constable'ın manzara resimlerinin yarattığı dalgalanmalar (Bell, 2009:328) yeni bir dönemin habercisi olarak belirmiştir. Bu dönemde ressam Theodore Rousseau ve bir grup ressam arkadaşı, Paris'in dışında Barbizon kasabasında (Bell, 2009:328), manzara resimleriyle ünlene Constable'ın yolundan gitmek ve doğaya yeni bir bakış açısıyla yaklaşmak için bir araya gelmesi (Gombrich, 2004:511), resim sanatında bazı arayışların somut bir göstergesi olmuştur. Dolayısıyla, 19. yüzyılda Fransa'da yerleşik standartlardan vazgeçilmesiyle birlikte, sanat birçok değişik biçim almış, bu haliyle tutarlı ve düzenli olmaktan uzak ancak, modern toplumun kendini ifade ve geleneklerden gelen bağlantıları reddetme isteklerini yansıtmıştır (Hollingswort, 2009:418). Bu durum, Charles Baudelarie, Emile Zola ve Charles Dickens gibi yazarlara edebi çalışmaları için yeni yeni konu alanları sağlamış ve gelenekten gelen bağlantılardan kopmayla, 19. yüzyıl Fransa'da Realizm akımı ortaya çıkmıştır.

Bu tür bir iklimde, ressam Jean-François Millet, tarlada çalışan köylüleri, geçmiş dönem ressam Bruegel'in "Köy Düğünü" adlı eserinin aksine gülünç biçimde değil, aslına uygun, gerçekçi biçimde resmetmesi (Gombrich, 2004, s. 508-511) sanat çevrelerini hareketlendirmiştir. Bu yolla, ressam Millet resim sanatında sadece gerçekçi bir betim yapmamış, kent yaşamından farklı olarak çokça bilinmeyen kırsaldaki insanın çalışma ortamını da yansıtmıştır (Hollingswort, 2009:420). Bu tür resim yapma tavrı, o dönemdeki Paris sanat çevrelerinde yaptığı etki göz önünde bulundurulduğunda, ressam Millet'nin oldukça cesur bir yaklaşım sergilediği söylenebilir.

Bununla birlikte, Bell'in (2009:330) belirttiği gibi, aynı dönem ressam Courbet'nin: "Bana bir melek gösterin ben de onu çizeyim" sözü, Realizm akımının temel özelliğini yansıtmaları açısından öne çıkmıştır. Bu tür yaklaşımlar, Realizm sanat akımının resim sanatında Romantizm

akımından farkını ortaya koyan temel izleği göstermesi bakımından önemlidir. Zira Romantizm doğaya ve duygulara verdiği önemle bilinen bir akım olmakla birlikte (http 2), resimde hareket ve rengi ön plana alarak, hayal gücünün bilgiden, rengin de çizimden daha önemli olduğunu savunmuş (Gombrich, 2004:594) dolayısıyla, resimde desenden daha çok renk elemanını ön plana çıkarmıştır (http 5). Oysa Realizm akım resim sanatında yalnızca görünür ve elle tutulur olanla ilgileneceğini (Bell, 2009:330) ilan etmiştir. Bu yolla, resim sanatında gerçek bir betimin söz konusu olacağı anlaşılmıştır. Böylece, Realizm akımında resim sanatında *biçim*, imgelem ya da düşsel değil gerçeğe göre şekillenecek ve Romantizmden farklılık sergileyecektir. Nitekim Realizmdeki gerçekçi biçim anlayışı resimde içeriği de değiştirmiş, her iki akımın estetik anlayışı da bu unsurlara bağlı olarak farklılık göstermiştir. Diğer yandan, konu açısından her iki sanat akımı hayal ve gerçek noktasında farklılaştığı için, bu durum ister istemez resim yapma tekniğini de değiştirmiştir. Teknik unsurda ressamın bireysel tarzları söz konusu olsa da sanat akımının ruhunu yansıtmada ana izleğe eğilim göstermesi beklenen bir durumdur. Dolayısıyla, iki sanat akımı arasında *biçim*, *içerik*, *konu*, *estetik* ve *teknik* unsurlarda farklılaşmanın çok açık olduğu söylenebilir.

Tablo 4. Romantizm ve Realizm Sanat Akımlarının *biçim*, *içerik*, *konu*, *estetik* ve *teknik* Unsurlarda Benzerlik ve Farklılıklar Açısından Karşılaştırmalı Analizi

	Biçim	İçerik	Estetik	Konu	Teknik
Benzer Unsurlar					
Farklı Unsurlar	√	√	√	√	√

Tablo 4 incelendiğinde, Romantizm ve Realizm sanat akımları açısından resimde *biçim* unsurunda farklılık olduğu anlaşılmaktadır. Bu durum, Romantizm ve Realizm akımları yansıtan karakteristik eserler (Görsel 7 ve Görsel 8) incelendiğinde daha net biçimde gözlemlenebilir. Romantizm akımında resim sanatında çizgisel desen anlayışı zayıf iken, Realizmde çizgisel desenin güçlü bir dönüşü söz konusudur. Renk açısından Romantizmde canlı ve imgesel renk kullanımı (Görsel 7) yaygınken, Realizmde gerçekçi renkler hâkimdir (Görsel 8). Tablo 4, Romantizm ve Realizm sanat akımlarının *içerik* unsurunda da farklı olduğunu göstermektedir. Romantizm sanat akımında hareketli kompozisyon kurgu ve imgelem figürler içerik olarak ön plana çıkarken, Realizm sanat akımında dağınık kompozisyon ve gerçekçi figürler söz konusudur. Dolayısıyla,

dönemin başat eserleri açısından içerik unsuru her iki akımda birbirinden farklılık gösterdiği söylenebilir. *Konu* unsurunda Romantizm akımında imgelem, duygu, heyecan konuyu belirlerken, Realizmde resim konuları olabildiğince gerçek hayattan sahneler olarak öne çıkar. *Estetik* açıdan ise, her iki sanat akımında hem sanat eleman ve ilkelerin düzenlenmesinde hem de yansıtmacı sanat kuramın ele alınışı bakımından farklılıklar olduğu söylenebilir. Realist resimde gerçekçi bir yansıma yer alırken, Romantizmde kurgusal bir yansımayla karşılaşırız. Dolayısıyla, bu durum biçim-içerik farklılaşmasıyla birlikte ele alındığında, iki sanat akımında estetik anlayışında oldukça farklı olduğunu göstermektedir. Her iki akım resim sanatında *teknik* unsur açısından da ayrışır. Bu durumu somut olarak, Romantizm ve Realizm sanat akımlarının önde gelen sanatçıların eserlerinde (Görsel 7 ve Görsel 8) gözlemlenmek mümkündür.



Görsel 7. Eugene Delacroix. (1826). *Giaour ve Paşa'nın savaşı*, Combat of the Giaour and the Pasha, tuval üzerine yağlıboya, 74 x 60 cm, Petit Palais Müzesi, Paris.



Görsel 8. Jean-François Millet. (1857). *Başak toplayan kadınlar*, The gleaners, tuval üz yağlıboya, 85,5 x 111 cm, Louvre müzesi, Paris.

3.6 Empresyonizm

Fransa'da Realizm sanat akımının, 1860'ların sonlarında ortaya çıkan Empresyonizm akımı üzerinde yaşamsal bir etkisi olmuştur (Gombrich, 2004:424). Bu bağlamda, Empresyonizm sanat akımının öncülerinden, Edouard Manet (1832-1883) ve arkadaşları, “*eğer nesnelerin nasıl görünmesi gerektiği değil de kendi gözlerimizle bakarsak neler keşfedebiliriz*” ilkesinden hareket ederek (Gombrich, 2004:514-518), resim sanatında yeni bir akımın ortaya çıkmasında temel olmuştur. Bu tür bir anlayışın ortaya çıkmasında belki Realizmin *gerçekliğin gözlemlenmesi* ilkesinin etkili olduğu ileri sürülebilir. Dolayısıyla, bu aşamada, Realizm ve Empresyonizm sanat akımları arasındaki benzerlik ya da farklılıkların önem kazandığı ileri sürülebilir.

Eskiden beri ressamlar eserlere sanatsal değer veren şeyin resmin konusu değil, kendi sanatsal biçim-formları olduğunu bilmelerine rağmen, estetik anlayışın toplumda yavaş gelişme göstermesinden dolayı, izleyicinin dikkatini çekmek için resimlerinde bir hikâyeyi yansıtmak zorunda kalıyorlardı. Bu nedenle, insan figürünün olmadığı manzara resimleri her daim ikinci derecede bir resim türü olarak algılanıyordu (Venturi, 2018:133). İngiltere'de *pitoresk* adı verilen (form ve renkleri, ışık-gölge etkisinde sürekli değişen bir manzara resim türü) doğada bir tür görme biçimi ortaya çıktı ve 19. Yüzyıl manzara resmi üzerinde büyük bir etkisi oldu (Venturi, 2018:135). Bu bağlamda, İngiliz ressam John Constable manzara resimlerine ışıkla canlılık

kazandırarak, bu resim türüne tesir etmiş, resimde içerik ve biçim dengesini bulmaya çalışmıştır (Venturi, 2018:137).

Constable'ın manzara resimlerinin Fransa'ya yansıyan etkileri, Realizm akımının ortaya çıktığı sanatsal iklimi beslemesinden dolayı, Empresyonizm'in Realizm akımından etkilenmesini Constable'ın manzara resimleri bağlamında değerlendirmek mümkündür. Esasında, bu etki daha çok Constable'ın manzara resimlerindeki ışık elamanını kullanışıyla ilgilidir. Zira o dönem Fransada *Barbizon* ressamı adıyla bir grup ressam, John Constable'dan etkilenerek bir tür kır gözlemleriyle açık havada manzara resimleri yapmaya başlamışlardı. Bu ressam grubu içinde Realizm akımının öncülerinden Jean-François Millet de bulunuyordu. Dönem itibarıyla, Empresyonizm akımının öncü ressamlarından Manet de realist tarzda resim yapıyordu ancak, *Barbizon* ressamlarından etkiyle, Realizmden farklı olarak, Empresyonizm olarak adlandırılan anlayışla resim yapmaya başladığı söylenebilir. Bu duruma neden olarak Empresyonizm akımının öncü ressamlarından Claude Monet'nin görüşleri gösterilebilir. Keza kendisi, resmin başladığı yerde bitirilmesini savunuyordu çünkü manzara resminde gün ışığının ani değişimleri resimdeki etkiyi değiştirmekteydi. Bu nedenle, hızlıca bu ilk izlenimlerin tuvale aktarılması gerekiyordu. Bu yolla, resim sanatında o zamana değin görülmemiş bir eser ortaya çıktı (Görsel 10). Monet'nin "İzlenim" adlı bu eserinde ışığa feda edilen biçim fark edilebilir durumdadır. Böylece, resim sanatında biçim ile birlikte içerik de değişmiş ve yeni bir estetik anlayışı doğmuştur. Dolayısıyla, John Constable'dan etkiyle, açık havada resim yapılmaya başlanmasının, Realizm ve Empresyonizme etkilerinin farklı olduğu ileri sürülebilir. Bell'e (2009:341) göre önceleri, Claude Monet, Realist ressam Courbet'in anlık, görünür gerçeklik üzerine sözlerine hayranlık duymuş, resimlerini açık havada resmederek Barbizon peyzajlarını takip etmiştir. Ancak sonuç realizm anlayışından farklı olmuştur. Ressam Monet, *doğa resimlerinin yapıldığı yerde bitirilmesi* izleğini takip etmesi sonucunda, resimde ayrıntıdan çok sahnenin geneline dikkat etmesi söz konusu olmuştur (Gombrich, 2004:518). Bu tür bir anlayış, resim sanatında *empresyonist teknik* olarak ifade edilebilen yeni bir teknik kazandırdığı öne sürülebilir.

Empresyonist ressamlar ışığı yansıtmak için zıt renkleri kullandılar ve bunun sonucunda "ışık" gerçekliğinin bir parçası olmaktan çok, ressamın izleniminin bir parçası oldu ve böylece *Empresyonizm* yani, *İzlenimcilik* akımı doğmuş oldu (Venturi, 2018:145-146). Bu durum,

Empresyonizm sanat akımının Realizm akımından biçim, içerik, estetik ve teknik yönden farklılıkların temelini oluşturmuştur. *Biçim* unsurunda her iki sanat akımı arasında çizgi, form, renk, hacim ve buna bağlı olarak nesne ve olayların yansıtılmasında başkalaşım oluşmuştur. Empresyonist resim yapma tekniği nesneyi tuvalde hacim olarak yansıtmaktan çok, nesneyi renk elamanıyla yansıtmayı odaklamış ve çizgiden çok leke özelliğini kullanmıştır. Dolayısıyla, Realizmde görülen hacim empresyonist ressamlarca göz ardı edilmiştir. Nitekim Phillips'in (2016:52) vurguladığı gibi, empresyonistler daha sonraları resimlerdeki hacimsizlikten rahatsız olarak, resimlerde kompozisyon ve renk teknikleri deneyerek figürleri ve nesnelere daha hacimli vermeye çalışmışlardır. Venturi (2018:149) bundan dolayı Empresyonizm akımında yapılan resimlerin sahip olduğu biçimi görebilmek için, ressamın ışık kompozisyonunu nasıl betimlediğini anlamak gerektiğini belirtmektedir.

Empresyonizm akımında biçim kaynaklı farklılaşma aynı zamanda içerikte de kendini göstermiştir. Her ne kadar imgelem resim yapma izleği, Realizmde olduğu gibi, Empresyonizmde görülmesi de Empresyonizm akımında biçimin sunuluşu, içeriğin yansıtılmasını etkilemiş böylece, resimde nesnelere hacimsiz, konturları belirsiz, rengi ön plana çıkaran anlayış, Realizmden başkalaşan bir yapı meydana getirmiştir. Her iki sanat akımı doğadan ilham alsa da biçim-içerik farklılıklarından dolayı, *estetik* anlayış açısından bu sanat akımları arasında benzerlik söz konusu değildir. Realizm ve Empresyonizm akımının bir nevi yansıtmacı sanat anlayışından temellenmesine rağmen, her iki akımda sanat eleman ve ilkelerinin resim yüzeyinin düzenlenmesi noktasında farklılık olduğu için, estetik anlayışta ayrışma belirgin olmuştur (Görsel 9 ve Görsel 10).

Empresyonizm akımında Monet'nin görme biçimi ve resim yapma tekniği akıma yön vermiş böylece izlenimciler Realizmden ayrılmıştır. Monet'nin resimde ışığı önceleyen yaklaşımının, resimde yansıtmacı sanat kuramının klasik anlamda uygulanma noktasında, ressamın bakış açısına göre şekillendirdiği söylenebilir. Bell'in (2009:341) belirttiği gibi, Empresyonizmde ressamlar nesnelere olduklarından çok gözlerine gelen uyarıcı noktasında hareket ederek çizmiyor sadece yansıtıyorlardı. Bu nedenle, bazı izlenimci ressamlar hem bu yolu deneyip hem de geleneksel çizim yapımları sonucunda resimde biçim etkisizleşmiş (Venturi, 2018:50), geleneksel form deforme olmuştur (Venturi, 2018:150). Dolayısıyla, empresyonist

resimde estetik unsuru biçim ve içeriğe bağlı olarak, Realizm akımına göre, oldukça değiştiği ileri sürülebilir.

Konu unsurunda ise, her ne kadar iki akımda gerçek doğa ve insan manzaralarından sahneler ele alınmış olsa da özellikle, Empresyonizmde figürden çok manzaraya odaklanma sözü konusu olduğundan, *konu* bakımından her iki akımın ayrıştığı söylenebilir. Realistler etkilendikleri sosyal durumların resimlerini tuvale yansıtırken, İzlenimciler manzara resimde ışığa ve renge odaklanmışlardır. Dolayısıyla, her iki akım ressamı gerçek doğa üzerinden eserlerini üretmelerine rağmen, odak noktalarının da başkalaştığı söylenebilir.

Tablo 5. Realizm ve Empresyonizm Sanat Akımlarının *biçim, içerik, konu, estetik* ve *teknik* Unsurlarda Benzerlik ve Farklılıklar Açısından Karşılaştırmalı Analizi

	Biçim	İçerik	Estetik	Konu	Teknik
Benzer Unsurlar					
Farklı Unsurlar	√	√	√	√	√

Tablo 5 incelendiğinde, Realizm ve Empresyonizm sanat akımlarının *biçim, içerik, konu, estetik* ve *teknik* unsurlarda birbirinden farklı olduğu görülmektedir. Empresyonizm akımında resim yapma tekniğindeki ayrışma ile öne çıkan ressam Claude Monet, manzarayı resme yansıtmada ışığa odaklanarak, hızlı fırça vuruşlarıyla biçimi oluşturmuş, bu tür bir *teknik*, Empresyonizm akımını Realizm akımından farklılaştıran unsurların başında gelmiştir. Bu durum, her iki sanat akımının önde gelen ressamın eserlerinde somut olarak gözlemlenebilir (Görsel 9 ve Görsel 10).



Görsel 9. Gustave Courbet. (1854). *Tahıl eleyenler*, The Grain Sifters, tuval üzerine yağlıboya, 131 x 167 cm, Musée des Beaux-Arts, Nantes.



Görsel 10. Claude Monet. (1873). *İzlenim*, Impression, Sunrise, tuval üzerine yağlıboya, 48 x 63 cm, Musée Marmottan Monet, Paris.

4. Sonuç

Bu çalışmanın araştırma sorusu, tarihsel süreçte, Rönesans'tan Empresyonizme kadar, sanat dönem ve akımlarının birbirlerine benzerlikleri ve farklılıkların neler olduğu üzerine kurgulanmıştı. Buna göre, sanat akımları arasında benzerlik ve farklılık noktasında, *biçim*, *içerik*, *konu*, *estetik* ve *teknik* unsurlarda inceleme yapılmıştır. Bu tür bir araştırma izleği, ilgili akımların ardıllarıyla ikili karşılaştırmalar yapılarak gerçekleştirilmiştir. Bu yolla, Rönesans'tan Empresyonizme sanat dönem ve akımlarının ortaya çıkma nedenlerini açıklayabilmenin olanaklı

olduğu ileri sürülebilir. Bir yapıta sanat eseri değeri kazandıran *biçim, içerik, konu, estetik* ve *teknik* olmak üzere incelenen bu unsurlar aynı zamanda, sanat akımlarının sanat anlayışlarını da yansıtan kanıt niteliğindedir. Dolayısıyla, ilgili sanat akımlarına ait başat sanat eserleri, akımların somut bir göstergesi olarak incelenmesinin, akımların genel niteliğini yansıtmaları bakımından kayda değer olduğu söylenebilir.

Buna göre, bir sanat yapıtında *biçim, çizgi, form, renk-ton, hareket* ve *hacim* ile oluşur. *İçerik* unsuru ise yapıttaki kompozisyon, figür, ya da figürlerin duruşlarının incelenmesi yoluyla açıklığa kavuşturulabilir. Dolayısıyla, resimde *biçim* ve *içerik* birbirini var eden iki öge olarak bir sanat eserinde biçimin içeriğe uygunluğu *estetik* olarak değerlendirilebilir. Bu tür bir değerlendirmede eserdeki sanat eleman ve ilkelerin düzenlenmesine bakılacağı gibi, eserin yapıldığı dönem sanat anlayışı ve sanat kuramları bağlamında da incelenebilir. Sanat yapıtında *teknik* ise, sanatçının malzemeyi kullanma ve uygulama becerisi olarak sanatçının üslubuna yön verdiği için bir yapıtı sanat eseri kılan nitelik açısından bireyselliği çokça barındırmasından dolayı, aynı sanat akımında ortaya konan eserlerde beliren ince ayırımın yegâne sorumlusu olduğu ileri sürülebilir. Bundan dolayı, dönemler ve akımlar arasında, dönem ve akımlardan bağımsız olarak teknikte ayrışma beklenebilir.

Bu araştırmada yapılan analiz sonuçlarına göre, sadece Rönesans ve Barok sanat dönemleri resim sanatında *konu* unsurunda benzerdir. Rönesans'tan Empresyonizme sanat akımları diğer *biçim, içerik, estetik* ve *teknik* unsurlarda birbirinden ayrılmıştır (Tablo 1-2-3-4 ve 5). Bu sonuç, sanat dönem ve akımlarının ortaya çıkmasında rol oynayan en önemli unsurların başında *biçim, içerik, estetik* ve *teknik* olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Dolayısıyla, bir sanat hareketini sanat akımı olarak niteleyebilmek için, bu unsurlarda bir farklılığın aranması önerilebilir. Bununla birlikte, resim sanatında bir dönem ya da akımı incelemek için, öncelikle *biçim* unsuruna bakılmalıdır. Zira resim sanatında içerik, biçime bağlı olduğu için, sanatçının resimde biçim unsurunu önceki izlekten farklı olarak ele alması, içeriği de değiştirecek, bu değişim estetik unsurunu da etkileyecektir. Çünkü resim sanatında güçlü biçim-içerik birliği estetiği etkiler. Sonuç olarak, sanat dönem ve akımlarının farklılıklarını belirleyen ana unsurun *biçim* olduğu söylenebilir. Dolayısıyla, sanat dönem ve akımların oluşmasında *biçim* unsurunun temel olduğu ileri sürülebilir. Buna göre, resim sanatında herhangi bir değişim hareketinin bir sanat

dönemi ya da akımı olarak nitelenebilmesi için, bu hareketin ilgili tarihsel evrenin başat sanat anlayışından ya da ardıllarından öncelikle *biçim* unsurunda farklılaşmasının gerekli olduğu sonucuna varılabilir.

Kaynakça

- Aydın, D. (2023). "Akkoyunlu Dönemi Resimli Şehnameleri: İkonografik Bir Değerlendirme", *Sanat ve Tasarım Dergisi (STD)*, Sayı 31, s.193-206.
- Akyürek, E. (1995). *Erwin Panofsky ve İkonografi ve İkonoloji Üzerine*, İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Bell, J. (2009). *Sanatın Yeni Tarihi*, çev. Ceren Ünlü, Nurçin İleri ve Rana Gürtuna, İstanbul: NTV Yayınları.
- Bigalı, Ş. (1999). *Resim Sanatı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Bulak, H. K. (2018). "Sanat Tarihinin Temel Kavramları ve Bir Metin Eleştirisi", *Aydın Sanat*, 4(8), s.85-94.
- Demir, N. S. (2020). "Panofsky Ölçeğinde Karşılaştırmalı Âdem ve Havva İkonografisi", *ASBİDER*, Cilt 7, Sayı 21, s.107-126. Doi: 10.34189/asbd.7.21.007.
- Ersoy, A. (2010). *Sanat Eleştirisi*. İstanbul: Artes Yayınları.
- Ersoy, A. (2016). *Sanat Kavramlarına Giriş*, 1. Basım, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın Öyküsü*, çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran, 4. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hollingswort, M.(2009). *Dünya Sanat Tarihi*, çev. Rengin Küçükdoğan ve Banu Ergüder, İstanbul: İnkilap Kitabevi.
- Karabulut, N. (2008). "Sanat Eğitiminde Bir Alt Disiplin Olarak Sanat Eleştirisi ve Bir Akademik Eleştiri Örneği", *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Sayı 20, s.59-81.
- Karabulut, N., Karakuzu, M. ve Konca, Y. (2008). "Sanat Eğitiminde Pedagojik Eleştiri Yöntemleri", *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Sayı 21, s. 87-111.
- Nauert, C. G. (2011). *Avrupa'da Hümanizma ve Rönesans Kültürü*, çev. Bahar Tırnakçı, 1. Basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Read, H. (2014). *Sanatın Anlamı*, ed. Mehmet Üstünipek, çev. Nuşin Asgari, 1. Basım, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Ormiston, R. (2013). *Leonardo Da Vinci*, çev. Mehmet Barış Albayrak, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öztkat, N. ve Yüzgüller Aرسال, S. (2014). "Giotto'nun Ağıt Freskinin İkonografik ve Göstergibilimsel Okuması", *Sanat Tarihi Yıllığı*, Sayı 23, s.109-133.
- Panofsky, E. (1955). *Meaning in the visual arts*, New York: Garden City.

- Panofsky, E. (1970). *Renaissance and Renascences in Western Art*, Great Britain: Paladin.
- Phillips, S. (2016). *İzmler; Modern Sanatı Anlamak*, çev. Derya Nüket Özer, İstanbul: Yem Yayın.
- San, İ. (2004). *Sanat ve Eğitim*, 3. Basım, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- San, İ. (2003). *Sanat Eğitimi Kuramları*, Ankara: Ütopya yayınevi.
- Sezer, H. (2001). *İlköğretimde Resim-İş Eğitimi*. Ankara- İstanbul: M.E.B. Yayınları.
- Varlık-Şentürk, L. (2012). *Analitik Resim Çözümlemeleri*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Venturi, L. (2018). *Resme Nasıl Bakılır?*, çev. Esra Ermert, 1. Basım, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Wölfflin, H. (1995) *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, çev. Hayrullah Örs, 4. Basım, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Ziss, A. (2009). *Eстетik*, çev. Yakup Şahan, 2. Basım, İstanbul: Hayalbaz Kitap.

İnternet Kaynakları

- http 1: Artun, A. (2013). *Panofsky'nin Perspektifi* <https://www.e-skop.com/skopbulten/panofskynin-perspektifi/1550>, Erişim tarihi: 04.01.2023.
- http 2: Liza, U. (2023). *Karşılaştırmalı Analiz: Nedir ve Nasıl Yapılır?* <https://www.questionpro.com/blog/tr/karsilastirmali-analiz-nedir-ve-nasil-yapilir/#:~:text=Kar%C5%9F%C4%B1a%C5%9Ft%C4%B1rmal%C4%B1%20analiz%2C%20iki%20vaya%20daha,bir%C3%A7ok%20%C5%9Fekilde%20ve%20alanda%20kullan%C4%B1lmaktad%C4%B1r>, Erişim tarihi: 26.08.2023.
- http 3: "Romantizm", <https://tr.wikipedia.org/wiki/Romantizm>, Erişim tarihi: 27.08.2023.
- http 4: "Friedrich, Caspar David", <https://www.wga.hu/index1.html>, Erişim tarihi: 05.05.2021.
- http 5: "Sanat Akımları Nelerdir?", <https://www.arkhesanat.com/sanat-akimlari-nelerdir>, Erişim tarihi: 05.05.2021.

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. Leonardo da Vinci, "Kayalıklar Meryem'i", 1495-1508, Ahşap Üzeri Yağlıboya, National Gallery. https://www.wga.hu/index_search.html, Erişim tarihi: 01.09.2023.
- Görsel 2. Caravaggio, "İsa'nın Mezara Konulması", 1602-1603, Tuval Üzeri Yağlıboya, Pinacoteca. Vatikan, https://www.wga.hu/index_search.html, Erişim tarihi: 01.09.2023.
- Görsel 3. Caravaggio, "Aziz Petrus'un Çarmıha Gerilmesi", 1600-1601, Tuval Üzeri Yağlıboya, Cerasi Chapel, Santa Maria del Popolo, Roma, https://www.wga.hu/index_search.html, Erişim tarihi: 01.09.2023.
- Görsel 4. Nicolas Poussin, "Scipio'nun Benliğine Hakimiyeti", 1640, Tuval Üzeri Yağlıboya, Puşkin Müzesi,

https://en.wikipedia.org/wiki/The_continnence_of_Scipio_%28Poussin%29#/media/File:Nicolas_Poussin_-_The_continnence_of_Scipio_-_Google_Art_Project.jpg, Erişim tarihi: 01.09.2023.

Görsel 5. Pierre-Paul Prud'hon, "İmparatoriçe Josephine", 1805, Tuval Üzeri Yağlıboya, Louvre müzesi, https://www.wga.hu/index_search.html, Erişim tarihi: 01.09.2023.

Görsel 6. Caspar David Friedric, "Sislerin Üzerindeki Gezgin", Tuval Üzerine Yağlıboya, https://www.wga.hu/index_search.html, Erişim tarihi: 01.09.2023.

Görsel 7. Eugene Delacroix, "Giaour ve Paşa'nın Savaşı", 1835, Tuval Üzeri Yağlıboya, Petit Palais Müzesi, Paris. https://www.wga.hu/index_search.html, Erişim tarihi: 01.09.2023.

Görsel 8. Jean-François Millet, "Başak Toplayan Kadınlar", 1857, Tuval Üzeri Yağlıboya, Louvre müzesi, https://www.wga.hu/index_search.html, Erişim tarihi: 01.09.2023.

Görsel 9. Gustave Courbet, "Tahıl Eleyenler", 1854, Tuval Üzeri Yağlıboya, Musée des Beaux-Arts, Nantes. <https://www.wga.hu/index1.html>, Erişim tarihi: 23.09.2019.

Görsel 10. Claude Monet, "İzlenim", 1873, Tuval Üzeri Yağlıboya, Musée Marmottan Monet, Paris. <https://www.wga.hu/index1.html>, Erişim tarihi: 23.09.2019.

GESTALT İLKELERİ PERSPEKTİFİNDEN PAREİDOLİA TEMALİ AFİŞ TASARIMLARININ DEĞERLENDİRİLMESİ

EVALUATION OF PAREIDOLIA THEMED POSTER DESIGNS FROM THE PERSPECTIVE OF GESTALT PRINCIPLES

Emine Nilüfer Üstündağ*

Öz

Bu araştırma, pareidolia fenomeninin reklam afişlerindeki kullanımını Gestalt ilkeleri perspektifinden incelemeyi amaçlamaktadır. Pareidolia bir tür illüzyon olup; ses, görüntü gibi belirsiz, rastgele uyarılardan tanıdık desen, nesne veya anlam çıkarma eğilimidir. Gestalt ilkeleri ise algısal psikoloji alanında tamamlama, bütünlük, süreklilik, basitlik, yakınlık, benzerlik, şekil-zemin ilişkisi gibi insan algısını şekillendiren temel prensipleri ifade eder. Araştırma kapsamında öncelikle pareidolia kavramı açıklanacak, görsel iletişim tasarımında nasıl yaratıcı bir iletişim yöntemi olarak kullanılabilirdiği açıklığa kavuşturulmaya çalışılacaktır. Ardından Gestalt kavramı ve ilkelerinin ne olduğu, reklam afişlerindeki pareidolia kullanımının bu ilkelerle nasıl ilişkilendirilebileceği incelenecektir. Gestalt ilkelerinin pareidolia içeren afişlerde nasıl işlendiği ve izleyici algısını nasıl etkilediği üzerinde durulacaktır. Araştırmanın kapsamını pareidolik ifadeler oluştururken, örnekleme ise yüz pareidoliasını içeren afiş tasarımları analiz edilecektir. Çalışmanın amacına dayalı olarak ayrıntılı bir betimleme sağlamak için betimsel analiz yöntemi kullanılacaktır. Makale, Gestalt ilkelerinin pareidolia temalı afiş tasarımlarının etkili bir şekilde tasarlanmasına nasıl katkı sağlayabileceğini tartışarak, görsel iletişim tasarımı alanında yaratıcı bir bakış açısı sunmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Görsel İletişim Tasarımı, İllüstrasyon, Afiş Tasarımı, Gestalt İlkeleri, Pareidolia.

Abstract

This research aims to examine the use of pareidolia phenomenon in advertising posters from the perspective of Gestalt principles. Pareidolia is a type of illusion; it is the tendency to infer familiar patterns, objects or meanings from vague, random stimuli such as sound and images. Gestalt principles, on the other hand, refer to the basic principles that shape human perception in the field of perceptual psychology such as completion, integrity, continuity, simplicity, proximity, similarity, shape-ground relationship. Within the scope of the research, firstly the concept of pareidolia will be explained and how it can be used as a creative communication method in visual communication design will be tried to be clarified. Then, the concept and principles of Gestalt and how the use of pareidolia in advertising posters can be associated with these principles will be examined. It will be emphasized how Gestalt principles are processed in posters containing pareidolia and how they affect audience perception. While pareidolic expressions constitute the scope of the research, poster designs containing facial pareidolia will be analyzed in the sample. Descriptive analysis method will be used to provide a detailed description based on the purpose of the study. The article aims to present a creative perspective in the field of visual communication design by discussing how Gestalt principles can contribute to the effective design of pareidolia-themed poster designs.

Keywords: Visual Communication Design, Illustration, Poster Design, Gestalt Principles, Pareidolia.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 01.04.2024 - Kabul tarihi: 10.06.2024

*Doçent, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Çizgi Film ve Animasyon Bölümü, eminenilufer.ustundag@ikc.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-6212-2394>, İzmir/Türkiye.

1. Giriş

“Görme sürecinde, nesnelerin gönderdikleri ve gözün beyne aktardığı bilgilerin dışında başka bilgilenme kaynakları da etkin olmaktadır. Bu genel olarak nesnelere üzerinde geçmiş deneyimlerimize dayalı bilgiler içerir” (Gregory, 1990:9).

Görsel algı, tasarım sürecindeki önemli unsurlardan biridir. Görsel uyaranlar aracılığıyla algılanan ile algılayan arasındaki etkileşimi organize etmektedir. Tasarım alanlarında başarılı bir iletişim, görsel algısal düzenlemenin nasıl yapıldığıyla doğrudan ilişkilidir. Tasarımcılar, hedef kitleye yönelik görsel algısal faktörleri dikkate alarak başarılı sonuçlar elde edebilirler. Günümüz kitle iletişim araçlarının çoğalması ve günlük yaşantımızın her noktasında yerini alması, bireyin algılama yetisini ve karar alma mekanizmasını önemli derecede etkilemektedir. Görsel algıyla ilgili en sık kullanılan ve tasarım sürecinde en çok dikkate alınan kuram, Gestalt Algı Kuramı'dır. Bu kuram, birçok tasarımın temelini oluşturan görsel algıya ilişkin ilkeleri içermektedir. Gestalt ilkeleri, insan algısını ve nesnelere “gruplama” eğilimimizi tanımlamak için bilimsel bir yol sunmuş ve bu durum görsel sanatçılar ve tasarımcılar için önemli bir yöntem olmuştur.

Gestalt ilkeleri, görsel iletişim tasarımı süreçlerinde ve sanat eserlerinde yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu ilkelere dayalı olarak yapılan çalışmalar, insan algısının nasıl işlediğini anlamamıza ve tasarımcıların görsel iletişimde etkili stratejiler geliştirmesine yardımcı olmaktadır. Gestalt ilkeleri gibi insan algısının işleyişini açıklamada kullanılan bir başka kavram Pareidolia'dır. Her iki kavram da beklenmedik desenlerin tanıdık nesnelere çağrıştırmaları yoluyla görsel algıyı etkilemektedir. Pareidolia, neredeyse her insanın yaşamı boyunca deneyimlediği ve popüler kültürde adı bilinmese de oldukça yaygın bir algı yanılsamasıdır. Bu feneomen, beklenmedik yerlerde tanıdık nesnelere veya yüzlerin görülmesini ifade etmektedir. Özellikle pareidolik görüntülerde genellikle yüz görülmesi, yeni algısal girdilerde tanıdık görüntüler aramaya yönelik bilinçdışı bir eğilimden ve insanların doğuştan yüzlere atfettiği sosyal önemden kaynaklanmaktadır.

Bu çalışma, Gestalt ilkeleri perspektifinden yüz pareidolia temalı afiş tasarımlarının değerlendirilmesini amaçlamaktadır. Araştırma kapsamında öncelikle pareidolia kavramı, Gestalt ilkeleri ve tasarım sürecindeki rolü incelenecektir. Ardından yüz pareidolisi içeren reklam afişleri analiz edilecektir. Araştırmanın, görsel iletişimdeki etkili stratejilerin anlaşılmasına ve tasarım uygulamalarının geliştirilmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Ayrıca görsel iletişim

tasarımı ve insan algısının psikolojik boyutu üzerine ilgilenen akademisyenler, profesyoneller ve öğrenciler için kaynak olması ön görülmektedir.

2. Pareideolia Kavramı

Pareidolia terimi köken olarak Yunanca para (ötesi) ve eidolon (imge, görüntü) sözcüklerinden türetilmiştir (Melcher ve Bacci, 2008:350). Pareidolia, beyin tarafından ilk kez algılanan nesnelere arasında herhangi bir ilişki olmamasına rağmen daha önce öğrenilmiş olanlarla benzerlik kurma çabasıdır. Bir tür apofeni ya da örüntüsellik, yani insanların rastgele veriler içinde anlamlı örüntüler algılama eğilimidir (Brugger, 2001). Apofeni tanımlayan “anormal anlamlılık”, nörolojik olarak beyin ister görsel ister görsel olmayan olsun, önemli sinyalleri tespit etmek için alınan duyu bilgisi yığınını eleme yeteneğine dayanır. Zihinsel hazırlama etkisinde beyin ve duyu, uyarıcıları beklenen bir modele göre yorumlamaya hazırlanır. “İlişkilendirme öğrenmesi” olarak adlandırılan bu süreç tüm hayvan davranışları için temeldir, ancak son derece evrimleşmiş insan beyni söz konusu olduğunda “model tanıma motorunu modüle edecek bir hata algılama yöneticisinden yoksundur” (Shermer, 2008).

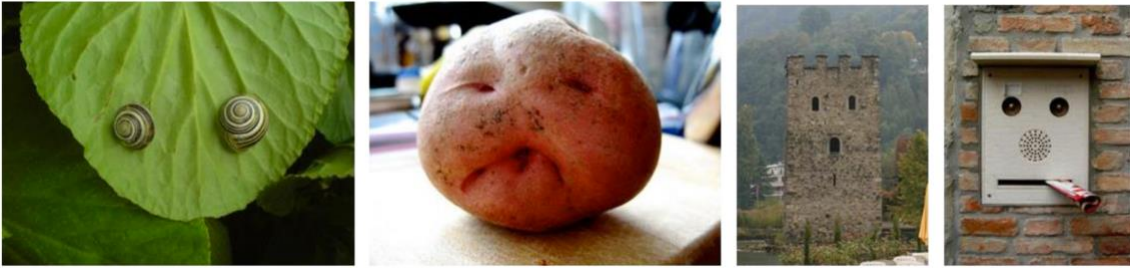
Pareidolia, çoğu bireyin düzenli olarak yaşadığı bir deneyimdir ve çeşitli dış konfigürasyonlara rastgele öznel imgeler yüklenir. Basitçe ifade etmek gerekirse, belirli evrimsel koşulların altında yatan otomatik bir süreç olan algısal merakın bir biçimi olarak kabul edilebilir (Lee, 2016). Görsel pareidolide, tanıdık nesnelere genellikle belirsiz ve bazen rastgele olan uyarılarda tanınır. Bunun nedeni, görsel sistemin, hızlı bir yanıt verilmesi gerektiğinde bir “ilk izlenim” oluşturmak için gelen bilginin hızlı bir şekilde belirsizliğini gidermeye şartlandırılmış olmasıdır (Delgado ve Bogousslavsky, 2013). İnsan görme merkezi tarafından işlenen bilginin yalnızca yaklaşık %10'u retinadan, yani duyu girdiden; geri kalanı beyin kendisinden (özellikle talamus) kaynaklanır. Bu durum yine sistemin tanımlamayı geciktirmemek için aldığı kestirme yola bağlanabilir. Bu da aslında beyin daha fazla bilgi ile düzeltilene kadar görmeyi beklediği şeyi gördüğü anlamına gelmektedir (Shermer, 2008).

Pareidolia kavramı önceleri zihinsel bozukluklarda ortaya çıkan sıra dışı bir durum olarak tanımlanmış olsa da herhangi bir ruhsal bozukluğu olmayan ve normal gözlem yeteneğine sahip bireyler, zaman zaman bir nesneyi başka bir nesne olarak algılayabilirler (Nadarajah, 1998:63). Bu fenomen, ruhsal bozukluğa sahip olmayan ve tipik gözlemler yapan bireyler arasında dahi gözlemlenebilir, ki bu da durumun normal bir olgu olduğunu vurgulamaktadır (Summerfield,

Egner, Mangels ve Hirsch, 2006:500). Pareidolik deneyim sırasında yüzler, hayvanlar veya gündelik nesnelere gibi şeyler görülebilir.

Pareidolia'nın yaygın olarak bilinen pek çok örneği vardır. Bunlardan en fazla bilinenleri Mars'ın Cydonia bölgesindeki insan yüzüdür (Sagan, 2014:45-54). Benzer şekilde Franconia Notch Dağları'nda aşınmalar sonucu oluşan Yaşlı Adam, İngiltere'deki Sfenks Kayası, Türkiye'nin Manisa bölgesinde bulunan Niobe Ağlayan Kaya yaygın olarak bilinen pareidolia örnekleridir. Bu figürlerin bu kadar tanınmış olmasının nedeni, pareidolik oluşumlarından ziyade, bu figürlere çeşitli bireyler tarafından atfedilen çeşitli anlamlardan gelmektedir.

Yüzlerin toplumsal önemi ve insanların onları tanıma yeteneği nedeniyle, pareidolia olgusu arasında en yaygın ve en iyi tanınanlardandır (Kato & Mugitani, 2015). Gerçekte pareidolik algılar, yalnızca yüzlerle sınırlı kalmayıp fiziksel dünyadan alınan her türlü uyarana yönelik ortaya çıkabilir. Yüzler, dikkat ve algı üzerinde benzersiz bir etkiye sahip olan "özel" bir uyarın kategorisidir. Bu nedenle insanlar, diğer uyarıcılardan daha fazla olarak pareidolik yüzleri algılama eğilimindedirler (Carretié, 2014) (bkz. Görsel 1)



Görsel 1. Doğada, yemekte, mimaride ve ürünlerde yüz görme eğilimi (Wodehouse vd., 2018).

Yüz ifadeleri, sosyal iletişim için sahip olduğumuz en güçlü ve evrensel yöntemlerden biridir (Taubert, 2021:7). Yüzler dikkatimizi otomatik olarak çeker ve duygusal yüzlerin çok sayıda davranışsal görevde nötr yüzlere göre önceliğe sahip olduğu gösterilmiştir (Ambron & Foroni, 2015). Yüzlerin görsel sistem tarafından önceliklendirilmesiyle tutarlı olarak, yüz ifadesi tanımanın dinamik yüz ipuçlarına yanıt veren özelleşmiş beyin bölgeleri tarafından desteklendiği düşünülmektedir. Analitik olarak işlenen diğer görsel nesnelere aksine, yüzler "konfigüratif" olarak işlenir, yani bağımsız parçaların birleşiminden ziyade ayrılmamış bütünler olarak algılanırlar (Richler ve Gauthier, 2014; Rossion, 2013). Tüm yüzler, iki göz, bir burun ve bir ağızdan oluşan temel bir "T" şekilli konfigürasyona sahiptir ve bu, yüzleri çevredeki diğer görsel

uyarılardan hızla ayırt etmek için bir “şablonu” temsil etmektedir (Tsao ve Livingstone, 2008). Bu şablona olan bağımlılıkları nedeniyle, insanlar T şeklindeki konfigürasyonla karakterize edilen herhangi bir nesnede de yüzleri görme eğilimindedirler (Chalup, Hong ve Ostwald, 2010). Bu sebeple pareidolik anlatımlarda da yaygın olarak yüz imgesi görülmektedir.

Yüz gibi tüm pareidolik anlatımlar; görsel iletişim tasarımı, ürün tasarımı, mimarlık, iç mekân tasarımı, müzik gibi sanat ve tasarımın birçok alanında yaratıcı yöntemlerden biri olarak kullanılmaktadır. Tasarımda pareidolia fenomeni kullanılarak, insanların doğal olarak tanıdık veya anlamlı desenleri algılamaya eğilimli oldukları gerçeğinden yararlanılmaktadır. Özellikle görsel iletişim tasarımında izleyicilerle etkili bir şekilde iletişim kurmak adına önemli bir fenomen olarak görülmektedir.

3. Görsel İletişim Tasarımında Pareidolia Olgusu

Tasarım dünyasında, görsel iletişim gücünü artırmak için birçok teknik ve strateji kullanılmaktadır. Bu tekniklerden biri de pareidolia olgusudur. Tasarımcılar tarafından sıklıkla tercih edilen yaratıcı tekniklerden biri olarak kabul edilen pareidolia olgusu, hedef kitleyle duygusal bir bağ kurma, dikkat çekme ve unutulmazlık sağlama, satın alma konularında önemli rol oynamaktadır. Günümüz tüketicileri aşırı miktarda reklam uyarılarıyla başa çıkmaktadırlar. Sıradan bir tüketici her gün beş ana mecra (TV, radyo, internet, gazete ve dergiler) ortalama 360 ticari mesaj görmektedir. Tüketiciler, her gün maruz kaldıkları 360 reklamın yalnızca %42'sini fark edebilmekte ve çok daha azını hatırlayabilmektedirler. Bu karmaşayı aşmak isteyen reklamverenler, duyguları harekete geçirmeyi amaçlayan yaratıcı uyarılara kadar çok çeşitli dikkat çekici araçlar kullanmaya çalışmaktadırlar (Guido, 2001; Ipsos, 2016).

Hedef kitle ile derin bir bağ kurma, samimi ve eğlenceli bir iletişim sağlamada görsel tasarımda kullanılan yöntemlerden biri pareidolik anlatımlardır. Pareidolik anlatım ile izleyici, gizlenmiş figürleri veya tanıdık desenleri keşfetmek için daha fazla zaman harcayabilir ve bu durum tasarımın dikkat çekme gücünü artırmaya yol açabilir. Ayrıca tüketiciler genellikle aynı medya araçları vasıtasıyla birden fazla reklama maruz kalmakta, bunlardan bazıları (örneğin elektronik reklam panoları, web sayfa banner'ları ve benzerleri) reklam mesajlarını çok kısa sürelerle iletmektedirler (Nielsen ve Pernice, 2010). Bu maruz kalma süresinin kısıtlı olması, reklamın etkisini azaltmaktadır. Bu nedenle, tasarımcıların tüketicinin dikkatini çekmek için yaratıcı çözümler oluşturması önem taşımaktadır. Tasarım alanında özellikle görsel iletişim

tasarımı disiplini içerisinde pareidolia kullanımının pek çok yolu vardır. Örneğin, bir logo tasarımında gizlenmiş bir yüz veya tanıdık bir figür, markanın insanlarla daha yakın ve dostça bir ilişki kurmasına yardımcı olabilir. Bir ürün ambalajında bulutları andıran desenler veya yüzler, alıcıların ürünü daha samimi ve çekici bulmalarını sağlayabilir. İnsanlar anlamlı mesajlar ileten uyarılarla karşılaştıklarında, refleks olarak dikkatlerinde bir artış yaşamaktadırlar (Lang, Bradley ve Cuthbert, 1997).

Araştırmalar, tüketicilerin kendi imajlarıyla uyumlu sembolik anlamı olan ürünleri tercih ettiklerini göstermiştir (Govers ve Schoormans, 2005). Benlik uyumu teorisi tüketicilerin bir ürünün, ürün-kullanıcı imajını kendi benlik kavramlarına göre değerlendirmesini gerektirir. Temel ilkesi, tüketicilerin bir ürüne ancak ürünün kendileri veya kim olmak istedikleriyle ilgili algılarıyla tutarlı olduğunda veya bu algıları geliştirme yeteneğine sahip olduğunu düşündüklerinde ilgi duymalarıdır (Quester vd., 2000). Bu noktada tasarımda kullanılan pareidolik konfigürasyonların izleyici ile kurduğu pozitif, eğlenceli anlatımla tüketici ile bir bağ kurduğu ön görülmektedir. Duygusal tasarım alanındaki araştırmalar; ürün karakterini tasarım aracılığıyla tüketicilerin anlayıp doğru yorumlayabileceği bir şekilde tasvir etmenin zorluklarını göstermiştir. Pareidolik konfigürasyonlar ve ortaya çıkardıkları duygusal içerik, çok çeşitli tüketim ürünlerinde mevcut olsa da ürün tercihi ve tüketici davranışı olumlu yönde etkilediğini göstermiştir. Örtük bellekteki kolaylaştırıcı etki üzerinde yapılan araştırmalarda, anlamsız şekillerin aksine, anlamlı olarak algılanan pareidolik figürlerin kolaylaştırıcı etkiye neden olduğu gösterilmiştir. Görünüşe göre, pareidolik nesnelere, beyinde gerçek nesne algısı oluşturmaktadır (Govers vd., 2004).

Görsel iletişim tasarımında, pareidolia kavramının kullanımıyla Gestalt ilkeleri arasında güçlü bir ilişki bulunmaktadır. Gestalt, bütünlüğün ve anlamanın parçaların toplamından daha fazla olduğunu vurgular. Örneğin, insanlar yuvarlak bir şekil içinde iki küçük daire ve bir uzun çizgi gördüklerinde, bu parçaları bir yüz olarak algılayabilirler. Pareidolia, bu tür anlamlı bütünlerin oluşturulmasında önemli bir rol oynar ve Gestalt ilkelerinin temel prensipleriyle uyumludur. Pareidolia fenomeni, Gestalt ilkeleriyle birlikte kullanıldığında, görsel iletişimde derinlikli ve anlamlı tasarımların oluşturulmasına olanak sağlayabilir.

4. Gestalt Kuramı ve İlkeleri

Almanca kökenli "Gestalt" terimi, Türkçe'de yaklaşık olarak tüm, şekil, form, model gibi kavramlara denk gelmektedir (Erdal, 2006:9). Gestalt kuramı, bir bütünün parçalara ayrılarak

anlaşılamayacağı düşüncesinden yola çıkar. Başka bir deyişle, bir deneyimin bütün halindeki anlamı, onu duyuşal açıdan oluşturan unsurlara indirgenerek doğru şekilde anlaşılabilir. Bir "Gestalt" veya "bütün", oluşturan parçalarda mevcut olmayan ek özelliklere ve anlamlara sahiptir. Gestalt teorisine göre, gördüğümüz nesnelere gözlerimizle basitleştirerek, düzenleyerek ve gruplayarak algılarız. Gestalt psikologları temel ilkelerini bu teoriye göre belirlemiştirlerdir (O'Connor, 2015).

Gestalt Kuramı, Almanya'da Max Wertheimer'in 1912'de yazdığı "devinim" konulu makale ile başlamış ve ardından Max Wertheimer, Wolfgang Köhler ve Kurt Koffka tarafından kuramın ilkeleri açıklanmıştır (Senemoğlu, 2004:204). Avusturyalı ve Alman psikologlar tarafından geliştirilen Gestalt Kuramı, esas olarak insanların görsel deneyimlerini nasıl düzenlediğini ve algıladığını incelemektedir. Bu bağlamda, Gestalt Kuramı'nın odak noktası, insanların kendilerine sunulan desenleri ve şekilleri nasıl yorumladığıdır (O'Connor, 2015).

Gestalt Kuramının ana prensibi, bir bütünün parçalara ayrılarak anlaşılamayacağıdır. Bir bütün içinde, parçaların oluşturduğu değerler ve özellikler dışında başka nitelikler de bulunabilir. Gestalt teorisyenlerine göre birey, parçalara ayırarak değil, bütünlük içinde algılayarak bütünü anlar (Senemoğlu, 2004: 244). Bu teoriye göre, insan beyninin düzenleme eğilimi sonucunda bir bütünü oluşturan parçalar, şekil-zemin ilişkisi içinde bütün olarak algılanır. Yani, algı sürecinde bütünlük esastır. İnsanlar parçaları değil, parçaların bir araya gelerek oluşturduğu bütüne odaklanırlar. Bu bağlamda, bir nesnenin sadece kendi varlığı değil, ilişkiler içinde bulunduğu zaman anlam kazandığı söylenebilir.

Gestalt kuramı, psikoloji kökenli olmasına rağmen, dilbilimden müzikolojiye, eğitim tasarımından insan-bilgisayar etkileşimine, mimariden sağlığa, iletişimden tasarıma ve sanata kadar birçok alandaki araştırmacıları etkilemiştir (Metzger, 2006). Görsel algıya odaklanan pek çok alanda etkili olan Gestalt teorisi, görsel iletişim tasarımında da belirgin bir rol oynamaktadır. Tasarım sürecinde, Gestalt teorisinin etkileri özellikle tasarımın bütüncül etkisi içinde öne çıkan ön plan-arka plan ilişkisi, tasarım öğeleri ile kompozisyon arasındaki ilişkiler ve kompozisyon düzeninde belirginleşmektedir (Eryayar, 2011).

Tarihsel süreçte Bauhaus Okulu'nda Gestalt teorisinin benimsenmesi sonrasında, temel tasarım derslerinde bu teorisin temel ilkeleri üzerinde durulmuş, tasarım alanlarında uygulanmaya başlanmıştır. Gregg Berryman (1990) "Grafik Tasarım ve Görsel İletişim Üzerine

Notlar” isimli kitabında; Gestalt algısal unsurların, grafik bilgilerin mekânsal düzenlemesi için tasarımcıya sağlam bir psikolojik temel sunarak görsel bir referans çerçevesi oluşturabileceğini belirtmiştir.

Teorinin ilkeleri şu şekilde ifade edilmiştir: Düzenlenebilir parçalar, önemsiz parçalardan çok daha kolay öğrenilip hatırlanabilir. Bütüncül problemlere bütün olarak yaklaşıldığında, hızlı ve daha özgün çözümlere ulaşılabilir. Bütün, parçaların toplamından fazlasını içerir. Bütün, çok farklı öğelerden oluşabilir, ancak bu, onun yansıtacağı anlamın sınırlı olduğu anlamına gelmez. Gestalt teorisi, şekil-zemin ayrımı, düzenlilik ve gruplama yasalarını içerir (Wertheimer, 1938; Graham, 2008). Bu yasalar, görsel sahanın düzenlenmesini açıklamaktadır. Algısal gruplama yasaları arasında en sık kullanılanlar arasında; benzerlik, yakınlık, basitlik, devamlılık, şekil-zemin ve pragnoz yasası bulunmaktadır (Santrock ve Yussen, 1992).

Tamamlama İlkesi: Bu ilkeye göre zihnimiz, görünüşte tamamlanmamış bir görüntüdeki boş alanları doldurarak tam ve birleşik bir şekil oluşturma eğilimindedir (Asif & Burton, 2021). Bu yönelim, bireylerin görsel dünyalarında boşlukları doldurarak düzenlemelerine ve böylelikle parçalı görüntüler yerine bütünsel bir nesneyi anlamalarına olanak sağlamaktadır (Bozkanat, 2013:25). Tamamlama prensibine göre, gözün eksik parçaları doldurabilmesi için şeklin bütünlüğü sağlanmalı veya geçmişteki formu hakkında önceden bilgi sahibi olunmalıdır (Wertheimer, 1938).

Süreklilik İlkesi: Gözün bir nesneyi takip ederek diğer nesnelere geçişini ifade etmektedir. Sürekliliğin oluşturulabilmesi için nesnelere düzenli bir çizgi veya eğri üzerinde sıralanması gerekmektedir (Wertheimer, 1938). Aynı yönde hareket eden noktalar, çizgiler vb. unsurlar bir araya gelerek algılanma eğilimindedir. Göz bir çizgiyi, eğriyi veya bir dizi şekli takip ettiğinde, negatif ve pozitif şekillerin üzerinden geçtiğinde bile gerçekleşir (Graham, 2008). Bu ilke aynı zamanda iyi bir devamlılığa sahip bir desenin, izleyiciye desenin bittikten sonra da devam ettiğini düşündürebileceğini söyler. Bu, desenin geri kalanının izleyici tarafından doldurulduğu anlamına gelmektedir (Gad, 2018).

Basitlik İlkesi: Algının en temel halleriyle algılanma eğiliminde olduğunu açıklamaktadır. Gestalt teorisyenlerine göre, göz öncelikle basit ve düzenli şekilleri algılama eğilimindedir. Basit olan, bireyin önceki deneyimlerine ve alışkanlıklarına uygun olarak da görülebilir. Bu sebeple,

basitlik ilkesi, benzerlik ilkesiyle beraber açıklanabilir çünkü en basit ve benzer şekiller en hızlı biçimde düzenlenir.

Benzerlik İlkesi: Bu ilkeye göre izleyici; fiziksel olarak birbirlerinden ayrı olsalar bile, renk veya şekil gibi özelliklere dayalı olarak benzer unsurları bir araya getirme eğilimindedir. Benzeyen unsurlar, algısal bütünlük oluşturur. Gestaltın benzerlik ilkesine göre; şekil, renk, dokular, hareket, boyut gibi ortak görsel özelliklere sahip nesnelere veya olaylar, beyin tarafından gruplandırılır (Wertheimer, 1938). Bu prensibin uygulanmasının doğrudan bir sonucu olarak ortaya çıkan tasarım unsurlarının kümelenmesi, bir şeyleri basitleştirirken aynı zamanda birbirleriyle olan bağlantılarını da vurgulamaktadır (Gad, 2018). Bilginin düzenlenmesi bu ilkeye bağlı kalınmasından fayda sağlayabilir. Tasarımcı, izleyiciyi metinler, bağlantılar ve/veya animasyonlu öğeler de dahil olmak üzere çeşitli öğelerin birbirine ait olduğuna, tüm bu bileşenler arasında tutarlı bir stil sağlayarak ikna edebilir (Graham, 2008).

Yakınlık İlkesi: Bu ilke; fiziksel olarak birbirine yakın olan görüntü bileşenlerinin bir gruba ait olarak algılanma eğiliminde olduğunu belirtir. Yakınlık ilkesi, zaman ve mekân bakımından birbirine yakın konumlanmış nesnelere gruplandırılarak algılanma eğilimini belirtir (Chang, Nesbitt ve Wilkins, 2007). Yakınlık kuralına göre, birbirine yakın olan nesne ve olaylar bir araya getirilerek algılanır. Bu bağlamda, yakınlık ilkesi gruplandırma ile alakalıdır diyebiliriz. Yan yana gelen noktaların çizgiler oluşturması, bu ilkenin bir örneğidir.

Pragnanz Yasası ve Şekil-Zemin İlişkisi: Gestalt teorisine göre, algımızı düzenleyen en önemli ilkelerden biri şekil-zemin ilişkisidir. Bu, görsel sistemin otomatik bir özelliğidir ve dikkat odağı figür olurken diğer tüm görsel girdiler zemin haline gelir (Asif & Burton, 2021). Ayırt edilecek nesneye “şekil”, etrafındakine ise “zemin” denir. Bu farklılık her zaman belirgin olmayabilir. Beyin, ayrımı yapabilmek için deneyimlerinden yararlanmaya çalışır (Lidwell, Holden ve Butler, 2010). Gestalt psikologları, algısal düzenlemenin ilkelerini daha genel bir çerçeveye yerleştirmek için çaba göstermişlerdir. Bu genel çerçeveye Pragnanz adı verilmiştir. Herhangi bir görüntü için, aynı görsel uyaran, neyin şekil neyin zemin olarak alındığına bağlı olarak birden fazla perspektifi tetikleyebilir. Statik algı için güvendiğimiz derinlik ve uzamsal ipuçlarını saklayan bir nesne olan klasik Necker küpü illüzyonunu düşünelim. Gözlerimizi nerede eğittiğimize bağlı olarak, Necker küpünün uzamsal özellikleri belirgin bir şekilde değişiyor gibi görünür; bu fenomen genellikle şekil-zemin tersine dönmesi olarak adlandırılır.

5. Yöntem

Araştırma Modeli: Bu çalışma, örneklerin kapsamını belirli bir içerikle sınırlayarak detaylı incelemeler ve analizlere dayanmaktadır. Bu nedenle, çalışma nitel bir araştırma olarak sınıflandırılabilir. Nitel araştırma, bir sorunun çözümüne yönelik gözlem, görüşme ve belge analizi gibi yöntemleri kullanarak, önceden bilinen veya fark edilmemiş sorunların tanınmasına, sorunla ilgili doğal olayların gerçekçi bir şekilde ele alınmasına odaklanan öznelarası-yorumlayıcı bir süreci ifade eder (Seale, 1999; Akt. Baltacı, 2019).

Shenton ve Silverman'ın vurguladığı gibi, nitel araştırmalarda sıkça kullanılan bir yaklaşım, araştırmacının kendi bakış açısını kullanarak bir yol haritası ve hedef belirlemektir; bu da bu çalışmanın niteliğini şekillendirir. Onların ifadesine göre, keşif süreci, tüm araştırma yöntemlerinde önemli olmasına rağmen, nitel araştırmalarda incelenen olay ve olgunun detaylarının belirlenmesi için kritiktir. Ayrıca, araştırmacı merkezli bir inceleme sürecini içerdiği için, nitel araştırmalar büyük ölçüde öznedir ve araştırmacının kişisel görüşlerinden etkilenebilir (Silverman, 2016'dan akt. Baltacı, 2019).

Araştırma Evren ve Örnekleme: Nitel araştırma süreci oldukça karmaşık bir veri çeşitliliği içerir. Araştırmacılar, araştırdıkları konuya odaklanarak bu çeşitli veri setinden ilgili olanları toplamaya çalışırlar. Bu niyetli yaklaşım, nitel araştırmaların amaçlı örnekleme yaklaşımlarına yakınlığını belirler. Nitel çalışmalarda, araştırmacının incelediği olguyu açıklamak için yardımcı olacak bireyleri, mekanları ve durumları özenle seçmesi amaçlanır. Çünkü amaçlı olarak seçilen örneklem, çalışmanın merkezi olan problemin ve incelenen olgunun anlaşılmasına zengin bilgiler sunabilir (Baltacı, 2019). Bu araştırma kapsamında da seçilen örneklem, nitel araştırma yöntemlerinin amaçlı örnekleme yaklaşımıyla belirlenmiştir. Araştırmanın evrenini, pareidolik anlatım içeren reklam afişleri oluşturmaktadır. Araştırmanın örnekleme ise yüz pareidoliası ile oluşturulmuş reklam afiş tasarımlarından seçilmiştir. Seçilen afiş tasarımlarında yüz imgesinin belirgin şekilde okunabilir olmasına dikkat edilmiştir.

Veri Analizi: Araştırma verilerinin analizinde Betimsel Analiz yöntemi kullanılmıştır. Bu analizdeki temel amaç, görüşmeler ve gözlemlerden elde edilen verilerin düzenlenerek okuyucuya sunulması ve yorumlanmasıdır. Tipik olarak, betimsel analizde veriler önceden tanımlanmış konulara göre gruplandırılır, bu gruplandırmaların ardından sonuçlar özetlenir ve araştırmacının kişisel değerlendirmesiyle yorumlanır. Araştırmacı ayrıca, sonuçlar arasında

nedensel ilişkiler kurulabilir ve gerektiğinde farklılık analizleri yaparak sonuçları karşılaştırabilir (Kitzinger, 1995; Kvale, 1994'dan akt. Baltacı, 2019).

6. Pareidolia İçerikli Reklam Afiş Tasarımları

Afişler, çeşitli kültürel etkinlikleri (festivaller, seminerler, sempozyumlar, konserler, sinema, tiyatro, sergiler, spor vb.) tanıtan, sağlık, ulaşım, sivil savunma, trafik, çevre gibi konuları öğretici ve uyarıcı bir şekilde ele alan, politik görüşleri veya siyasi partileri tanıtan; net bir mesaj ileten, dikkat çeken, bilgilendirici ve harekete geçiren grafik tasarım ürünleridir (Becer, 2009). Beğenileri, alışkanlıkları ve düşünceleri yönlendirmek adına afişler, grafik sanatlarda ve iletişimde belirgin bir rol oynamaktadır.

Yukarıda da bahsedildiği gibi Gestalt ilkeleri Bauhaus döneminden bu yana görsel iletişim tasarımında önemli bir yöntem olarak tasarımcılar tarafından uygulanmıştır. Bu uygulama alanlarından biri de afiş tasarımları olmuştur. Tasarımcı, afiş yüzeyinde Gestalt ilkelerini uygulayarak görsel unsurlarla algısal bir organizasyon oluşturulup, izleyicilerin afiş ile etkili bir iletişim kurmasını sağlayabilir. İzleyicilerin dikkati çekilerek, afişteki mesaja odaklanmaya teşvik edilebilir.

Araştırma kapsamında yüz pareidoliası anlatımı ile oluşturulmuş afiş tasarımları Gestalt ilkeleri bağlamında incelenmiştir. İncelenen ilk örnek Max Shoes firması tarafından, sonbahar/kış koleksiyonu için yaratılan, "You are what you wear" (Ne giyersen o'sun) isimli reklam kampanyasıdır. İsviçre Zürih'te Jung von Matt AG isimli reklam ajansı tarafından yaratılan kampanyada markanın ayakkabıları yüz imgesine dönüştürülmüştür (bkz. Resim 2-3) Markanın reklam afiş tasarımını incelediğimizde; Gestalt kuramlarından basitlik ilkesinin uygulandığı görülmektedir. Basitlik prensibine göre, göz öncelikle basit ve düzenli formları algılamaya eğilimlidir. Bu afiş tasarımında da çalışmanın orta kısmında yüz formuna dönüştürülmüş ayakkabı görüntüsü ilk olarak algılanmaktadır. Afişte uygulanan bir diğer ilke ise tamamlama ilkesidir. Bu prensip, gözün bilinçli veya bilinçsiz olarak nesnelere veya şekillerin görünmeyen bölümlerini tamamlama eğilimini açıklamak için kullanılmaktadır. Afişteki tırnaklar gözlere, ayakkabı formu ise yüz imgesine dönüştürülmüştür. Ayakkabıların giyildiği açıklık kısmı ise ağız olarak algılanmaktadır. Görüntünün bütününe bakıldığında beyin, görüntüdeki eksik alanları tamamlayarak yüz imgesi olarak algılanmasını sağlamaktadır.



Görsel 2-3: "Max Shoes" markası reklam afişi (Feeldesain , 2014).

Araştırma kapsamında incelenen bir diğer örnek; giyim markası Yalook'dur. Almanya Hamburg'da Futurebrand isimli reklam ajansı tarafından yaratılan kampanyanın sanat yönetmenliğini Jonathan Sven Amelung, fotoğrafçılığını Bela Borsodi yürütmüştür. Markanın reklam kampanyasında ilk koleksiyon kıyafetleri moda yüzlerine dönüştürülmüştür. Kıyafetler kesilmeden ya da yapıştırılmadan sadece katlanarak şekillendirilmiştir (bkz. Görsel 4-5). Yüze dönüştürülürken kıyafetlerde kotun cep kısmı göze, paça kısmı ağza, kazağın ise boğaz kısmı ağza, kol kısımları ise göze dönüştürülmüştür. Tasarımda Gestalt kuramlarından şekil zemin ilişkisinden yararlandığı gözlemlenmektedir. Zemin olarak kullanılan kıyafetlerin bazı bölümleri şekillendirilerek izleyicinin göz ve ağız olarak okuması sağlanmıştır. Bu uygulamada da yüze dair belirgin lekelerin yanında eksik unsurlar beyin tarafından tamamlanmaktadır. Bu bağlamda tamamlama ilkesinin uygulandığı ve tasarımda tutarlı bir bütünlük oluşturularak izleyicinin görüntüyü yüz olarak okuması sağlanmıştır.



Görsel 4-5: “Yalook” markası reklam afişi (Laboiteverte, 2009).

Araştırma kapsamında incelenen bir diğer reklam afişi Twix markasına aittir. Mars Foodservices tarafından bir çikolata markası olan Twix reklamında “Twix&Tea Makes You Smile” (Twix&Çay sizi gülümsetir) sloganıyla bir yüz pareidoliası oluşturulmuştur (bkz. Görsel 6). Bu grafik düzenlemede, Pragnanz Yasası’ndan yararlanılmıştır. Pragnanz yasası, deneyimlerimize güvenmemiz gerektiğini belirtir. Şekil ilk bakışta göze çarpar, zemin ise şekli vurgulamak için arka plana çekilir. Kısmen görünen bir nesnenin eksik kalan kısmını zihin pragnanz tamamlar. Tasarımda kırmızı tepsi zemin oluştururken, üzerine yerleştirilen beyaz renkteki fincanlar göz imgesini, Twix ambalajı is ağız imgesini oluşturmaktadır. Beyin boş alanları tamamlayarak, görüntü yüz imgesi olarak algılamaktadır. Bu durumda tamamlama ilkesinin bu tasarımda da uygulandığı görülmektedir.



Görsel 6: “Twix” markası reklam afişi (Local, 2024).

Araştırma kapsamında incelenen bir diğer reklam afişi Fiat markasına aittir. “There are enough angry faces on the road. Drive friendly” (Yollarda yeterince kızgın yüz var. Dostça Sürün) sloganlı reklam kampanyasında; diğer otomobil markalarının kızgın görünen ön yüzlerini gösterilmiş ve anlatımın sonunda Fiat’ın gülümseyen ön yüzünü yerleştirilmiştir (bkz. Görsel 7). Pareidolik anlatımın oluşturulduğu tasarımda; araçların farları göz imgesine dönüştürülürken, ön tampon alanları ağız formuna dönüştürülmüştür. Tasarımda öncelikle Gestalt kuramlarından; süreklilik ilkesi gözlemlenmiştir. Bu kural, gözün bir nesneyi takip ederek diğer nesnelere yönelmesini açıklar. Bu ilkenin temelinde, ifade hiyerarşik bir yapıya göre sıralanır ve gözün düz bir hareket izlemesi sağlanır. Afişte kızgın yüz formları yan yana dizilmiş, en alt alana ise Fiat markasının gülümseyen yüzü yerleştirilerek süreklilik sağlanmıştır. Göz, öncelikle okuma şekli yönünde sırayla farklı markalara ait kızgın yüzleri, son olarak ise tasarım yüzeyinin en alt alanındaki gülümseyen Fiat markasının yüzünü okumaktadır.

Gestalt kuramına göre, insanlar bir nesneyi algımlarken, karmaşık detaylardan ziyade daha belirgin, organize edilmiş ve basit özelliklere odaklanma eğilimindedirler. Bu tasarımda da araçların ön yüzleri stilize edilerek detaylardan arındırılmış, izleyicinin anlatımları yüz olarak okuması kolaylaştırılmıştır. Bu yaklaşımla afiş tasarımında basitlik ilkesi uygulanmıştır. Ayrıca tamamlama ilkesinin bu tasarımda da uygulandığı saptanmıştır. Beyin, araçların ön yüzlerindeki eksik alanlarını tamamlayarak, yüz imgesi olarak okumaktadır.



Görsel 7: "Fiat" markası reklam afişi (adsofttheworld, 2024).

Araştırma kapsamında incelenen bir diğer marka Tramontina için yapılan reklam kampanyasıdır. Marka; mutfak aletleri, mutfak aksesuarları, bahçe ekipmanları, mobilya gibi ürünler satmaktadır. Brezilya'da DCS reklam ajansı tarafından yaratılan kampanyada pareidolik bir görüntü oluşturulmuştur. Kampanyanın yaratıcı yönetmenliğini; Roberto Callage, Rafael Bohrer, illüstratörlüğünü Darcy Vieira, sanat yönetmenliğini ise João Pedro Vargas üstlenmiştir (bkz. Görsel 8-9). İncelenen afiş tasarımı markanın mutfak eşyalarının formlarından yararlanılarak bir yüz imgesi oluşturulduğu gözlemlenmiştir. Afiş tasarımlarında özellikle göz olarak algılanan kısımda Gestalt kuramlarından şekil-zemin ilişkisinin uygulandığı saptanmıştır. Göz olarak algılanan bölümde tabaklar zemini oluştururken kapak ve fincanlar şekil olarak okunmaktadır. Tasarımda tek renk paleti kullanılması, yüz formunu tanımlayan parçaların yalın bir anlatımla düzenlenmesi Gestalt Kuramları'ndan basitlik ilkesinin uygulandığı göstermektedir. Bu uygulamada da diğer afiş tasarımlarında olduğu gibi tamamlama ilkesinin uygulandığı, yüze dair eksik kısımların beynimizin otomatik olarak tamamlamasının planlandığı görülmektedir.



Görsel 8-9: “Tramontina” markası reklam afişi (adsoftheworld, 2024).

7. Sonuç

Görsel iletişim tasarımında, mesajın etkili bir şekilde hedef kitleye iletilmesi ve izleyicinin dikkatini çekmesi en başat amaç olarak görülmektedir. Pareidolik anlatım, bu bağlamda yaratıcı bir iletişim yöntemi olarak öne çıkmaktadır. Beklenmeyen yerlerde tanıdık nesnelere veya figürler görme eğilimi olarak tanımlanan pareidolia kavramı, uzun yıllardır tasarım dünyasında farklı mecralarda uygulanmaktadır. Bu fenomen, insan beyninin desenleri tanıma ve anlama yeteneğiyle ilgilidir. Tasarım çözümlerinde bu yaklaşımın uygulanması ile beklenmedik bir şekilde tanıdık nesnelere veya figürler oluşturularak dikkat çekici ve eğlenceli bir anlatım üretilebilir.

Reklam afişlerine kısa süreli maruz kalma göz önüne alındığında, yüzlerin duygusal ve biyolojik olarak üstün öneminden kaynaklanan yönlendirme tepkisi mekanizması nedeniyle bireyler içgüdüsel olarak reklamlarda yüzleri aramaktadır. Yüzlerin kullanımı, pazarlamacıların, reklamcılıkta önemli bir sorun olarak kabul edilen tüketicilerin afişleri gözden kaçırma eğiliminin üstesinden gelmelerine yardımcı olabileceği öngörülmektedir. Araştırma kapsamında farklı sektörlerde ait yüz pareidoliası içeren afiş tasarımları incelenmiştir. Afişler Gestalt ilkeleri perspektifinden değerlendirilmiştir. Değerlendirme sonucunda özellikle pareidolik anlatımla Gestalt ilkeleri arasında algılama bağlamında ortak yönleri olduğu saptanmıştır. Pareidolik anlatıma sahip incelenen tüm afiş tasarımlarında Gestalt ilkelerinden tamamlama ilkesinin

uygulandığı görülmüştür. Afiş tasarımlarındaki yüz imgeleri okunurken beyin, eksik alanları tamamlayarak bir bütünlük içerisinde okumaktadır. Araştırma kapsamında incelenen örneklerde tamamlama ilkesinin yanı sıra oluşturulan anlatıma göre farklı Gestalt ilkelerinin de kullanıldığı saptanmıştır.

Hem pareidolik anlatım hem de Gestalt ilkeleri, bireylerin parçaları bir bütün olarak algılama eğiliminde olduğunu vurgulamaktadır. İncelenen afiş tasarımlarında da görüldüğü gibi afişlerdeki yüz pareidoliası anlatımlarında, tanıdık desenlerin farklı parçalardan oluşan bir bütün olarak algılanmasıyla anlam oluşturulmuştur. Afişler Gestalt ilkeleri ile incelediğinde pareidolik anlatımdaki bu yaklaşımın; tamamlama, benzerlik, yakınlık, basitlik, süreklilik, pregnanz ve şekil zemin gibi ilkeler aracılığıyla izleyiciler, parçaları bir araya getirerek bütün bir görüntü okumaktadırlar. Bu bağlamda hem pareidolik anlatım hem de Gestalt ilkelerinin, insan algısının doğal organizasyonunu ve desenleri algılama eğilimini vurguladığı saptanmıştır. Pareidolik anlatımlarda, beklenmedik desenlerin algılanmasıyla ilgili bir yanılsama oluşurken, Gestalt ilkelerinde ise, algısal organizasyon yasaları aracılığıyla görsel unsurların düzenlenmesi ve algılanmasıyla ilgili bir açıklama sunulmaktadır. Görsel iletişim tasarımında pareidolia kavramının Gestalt ilkeleriyle ilişkilendirilmesinin; izleyicilerin algısının yönlendirilmesinde ve iletişimde güçlü bir etki yaratılmasında yardımcı olabileceği görülmüştür.

İncelenen örneklerde görüldüğü gibi, pareidolik ifadenin afiş tasarımında kullanılması öncelikle tasarımcıya yaratıcı bir yaklaşım olanağı sağlamaktadır. Hedef kitlenin ise tasarımla zihinsel olarak bağlantı kurmasını teşvik edebileceği görülmektedir. İzleyiciler, alışılmadık veya esprili bir pareidolik detayı hatırlayarak markayı veya mesajı daha uzun süre hatırlayabilirler (Yasir, Hasan, Lafta & Azzawi, 2023). Afiş tasarımında beklenmeyen nesnelere veya figürlerin bulunması, izleyicilerde mizahi veya düşünsel bir tepki uyandırabilir, bu da mesajın daha etkili bir şekilde iletilmesine katkıda bulunabilir. Ayrıca pareidolik ifadeler, izleyicilerle samimi bir bağlantı kurmayı teşvik edebilir. Beklenmedik ve esprili dolu tasarımlar, izleyicilerin marka veya mesajla daha olumlu bir ilişki kurmalarını sağlayabilir.

Kaynakça

- Ambron E, Foroni F. (2015). "The Attraction of Emotions: Irrelevant Emotional Information Modulates Motor Actions", *Psychon Bull Rev Journal*, 22, p.1117-1123, <https://doi.org/10.3758/s13423-014-0779-y>.
- Asif, A., Burton, O. (2021). "Comic Sans or Common Sense? Graphic Design for Clinical Teachers", *The Clinical Teacher*, 18:6, p.583-589, <https://doi.org/10.1111/tct.13417>.
- Baltacı, A. (2019). "Nitel Araştırma Süreci: Nitel Bir Araştırma Nasıl Yapılır?", *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5 (2), s.368-388.
- Becer, E. (2009). *İletişim ve Grafik Tasarım*, Ankara: Anı Yayınları.
- Berryman, G. (1990). *Notes on Graphic Design and Visual Communication*, California: Crisp.
- Bozkanat, E. (2013). *Gündem Kurma Perspektifinden Algı Yönlendirme: Alkol Düzenlemesi Yasası Örneği*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Ana Bilim Dalı, Ankara.
- Brugger, P. (2001). From Haunted Brain to Haunted Science: A Cognitive Neuroscience View of Paranormal and Pseudoscientific Thought, içinde J. Houran, R. Lange (Ed.), *Hauntings and Poltergeists: Multidisciplinary Perspectives*, p.195-213, ABD: McFarland & Company.
- Carretié, L. (2014). "Exogenous (Automatic) Attention to Emotional Stimuli: A Review", *Cognitive, Affective, & Behavioral Neuroscience*, 14, p.1228-1258, <https://doi.org/10.3758/s13415-014-0270-2>.
- Chalup, S. K., Hong, K. & Ostwald, M. J. (2010). "Simulating Pareidolia of Faces for Architectural Image Analysis", *International Journal of Computer Information Systems and Industrial Management Applications* 2, p.262-78.
- Chang, D., Nesbitt, K. V., & Wilkins, K. (2007). "The Gestalt Principle of Continuation Applies to Both The Haptic and Visual Grouping of Elements", *Second Joint EuroHaptics Conference and Symposium on Haptic Interfaces for Virtual Environment and Teleoperator Systems (WHC'07)*, p.15- 20.
- Delgado, M. G., Bogousslavski, J. (2013). "Distorteidolias-Fantastic Perceptive Distortion", *EuropeanNeurology*, 70 (1-2), p.6-9.
- Erdal, İ. T. (2006). *Gestalt Kuramının Grafik Tasarıma Etkilerinin İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Eryarar, E., (2011). "Practice of Gestalt Theory in Industrial", *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 3 (2), p.125-133.
- Gad, D. (2018). *Information Design of Public Documents: Applying Gestalt Principles to Improve User Understanding*, Canada: Universite Laval.
- Govers, P. C. M., Hekkert, P. P. M., & Schoormans, J. P. L. (2004). "Happy, Cute and Tough: Can Designers Create A Product Personality That Consumers Understand?", içinde D. McDonagh, P. Hekkert, J. van Erp, & D. Gyi (Eds.), *Design and Emotion: The Experience of Everyday Things*:

Proceedings of The 3rd International Conference on Design and Emotion, p.345-349, Taylor and Francis.

Govers, P. C., & Schoormans, J. P. (2005). "Product Personality and Its Influence on Consumer Preference", *Journal of Consumer Marketing*, 22 (1), p.189–197. <https://doi.org/10.1108/07363760510605308>.

Graham, L. (2008). "Gestalt Theory in Interactive Media Design", *Journal of Humanities & Social Sciences*, p.1-12.

Gregory, R. L. (1990). *Eye and Brain: The Psychology of Seeing*, New York: Princeton University Press.

Guido, G. (2001). *The Saliency of Marketing Stimuli*, Kluwer Academic Publishers.

Kato M, (2015). "Mugitani R. Pareidolia in Infants", *PLOS One*, 10 (2):e0118539, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0118539>.

Lang, P. J., Bradley, M. M. & Cuthbert, B. N. (1997). "Motivated Attention: Affect, Activation and Action", içinde J. Lang, R. F. Simons, and M. T. Balaban (Ed.), *Attention and Orienting: Sensory and Motivational Processes* (s. 97–135). Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

Lee, J. (2016). "I See Faces: Popular Pareidolia and The Proliferation of Meaning", A. Malinowska and K. Lebek (Ed.), *Materiality and Popular Culture: The Popular Life of Things*, p.103– 117, U.K., Abingdon: Routledge.

Lidwell, W., Holden, K. & Butler, J. (2010). *Universal Principles of Design, Revised and Updated: 125 Ways to Enhance Usability, Influence Perception, Increase Appeal, Make Better Design Decisions and Teach Through Design*, Rockport Publishers.

Melcher, D., Bacci, F. (2008). "The Visual System as a Constraint on The Survival and Success of Specific Artworks", *Spatial Vision*, 21 (3-5), p.347-362.

Metzger, W. (2006). *Laws of Seeing*, London, England: The MIT Press.

Nadarajah, J. (1998). "Visual Hallucinations and Macular Degeneration: An Example of The Charles Bonnetsyndrome", *Australian and New Zeland Journal of Ophthalmology*, 26 (1), p.63-65.

Nielsen, J. H., Shapiro, S. A. & Mason, C. H. (2010). "Emotionally and Semantic Onsets: Exploring Orienting Attention Responses in Advertising", *Journal of Marketing Research*, 47, (6), p.1138–1150.

O'Connor, Z. (2015). "Colour, Contrast and Gestalt Theories of Perception: The Impact in Contemporary Visual Communications Design", *Color Research & Application*, 40 (1), p.85-92.

Quester, P. G., Karunaratna, A. & Goh, L. K. (2000). "Self-congruity and Product Evaluation: A Cross-Cultural Study", *Journal of Consumer Marketing*, 17 (6), p.525-535. <https://doi.org/10.1108/07363760010349939>.

Richler, J. J., & Gauthier, I. (2014). "A Meta-Analysis and Review of Holistic Face Processing" *Psychological Bulletin*, 140 (5), p.1281–1302, <https://doi.org/10.1037/a0037004>.

Sagan, C. (2014). *Karanlık Bir Dünyada Bilimin Mum Işığı*, çev. Miyase Göktepel, Ankara: Tübitak

Yayınları.

Santrock, J. W., & Yussen, S. R. (1992). *Child Development Introduction*, USA: Wm. C. Brown.

Senemoğlu, N. (2005). *Gelişim Öğrenme ve Öğretim Kuramdan Uygulamaya*, 11. Baskı, Ankara: Gazi Kitabevi.

Summerfield, C., Egner, T., Mangels, J., Hirsch, J. (2006). "Mistaking a House for a Face: Neural Correlates of Misperception in Healthy Humans", *Cerebral Cortex*, 16 (4), p.500-508.

Taubert, J., Japee, S. (2021). "Using FACS to Trace The Neural Specializations Underlying The Recognition of Facial Expressions: A Commentary on Waller et al", *Neurosci Biobehav Rev*, 120, p.75–77, <https://doi.org/10.1016/j.neubiorev.2020.10.016>.

Wertheimer, M. (1938). *Gestalt Theory*, New York: Harcourt.

Yasir, B. M., Hasan, M. K., Lafta, A. A. & Azzawi, A. (2023). "Pareidolia Reflection in Graphic Design", *Journal of Namibian Studies: History Politics Culture*, 33, p.2286-2299, <https://doi.org/10.59670/jns.v33i.620>.

İnternet Kaynakları

IPSOS (2016). "Diamonds Are No Longer Forever", https://www.ipsos.com/sites/default/files/2016-10/Diamonds_Are_No_Longer_Forever.pdf, Erişim tarihi: 13.01.2024.

Shermer, M. (2008). Patternicity: Finding Meaningful Patterns in Meaningless Noise, *Scientific American*, <http://www.scientificamerican.com/article/patternicity-finding-meaningful-patterns>, Erişim tarihi: 05.01.2024.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Doğada, yemekte, mimaride ve ürünlerde yüz görme eğilimi.

Wodehouse, A., Brisco, R., Broussard, E., & Duffy, A. (2018). "Pareidolia: Characterising Facial Anthropomorphism and Its Implications for Product Design", *Journal of Design Research*, 16(2), p.83-98.

Görsel 2. "Max Shoes" markası reklam afişi.

(Feeldesain, 2014). Max Shoes | You are what you wear, <https://www.feeldesain.com/max-shoes-you-are-what-you-wear.html>, Erişim tarihi: 13.01.2024.

Görsel 3. "Max Shoes" markası reklam afişi.

(Feeldesain, 2014). Max Shoes | You are what you wear, <https://www.feeldesain.com/max-shoes-you-are-what-you-wear.html>, Erişim tarihi: 13.01.2024.

Görsel 4. "Yalook" markası reklam afişi.

<https://www.laboiteverte.fr/visages-vetements-bela-borsodi>, Erişim tarihi: 04.02.2024.

Görsel 5. "Yalook" markası reklam afişi.

<https://www.laboiteverte.fr/visages-vetements-bela-borsodi>, Erişim tarihi: 04.02.2024.

Görsel 6. "Twix" markası reklam afişi.

<https://www.local.mv/listing/vb-mart-maafannu>, Erişim tarihi: 04.02.2024.

Görsel 7. "Fiat" markası reklam afişi.

<https://www.adsoftheworld.com/campaigns/drive-friendly>, Erişim tarihi: 13.01.2024.

Görsel 8. "Tramontina" markası reklam afişi.

<https://www.adsoftheworld.com/campaigns/bones-3>, Erişim tarihi: 13.01.2024.

Görsel 9. "Tramontina" markası reklam afişi.

<https://www.adsoftheworld.com/campaigns/bones-3>, Erişim tarihi: 13.01.2024.

BİR DİYALOG ORTAMI OLARAK ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ: TASARIMDA ANLAMSAL ARAYIŞ SÜRECİNİN TEMSİLİ*

GENERATIVE ARTIFICIAL INTELLIGENCE AS A DIALOGUE MEDIUM: REPRESENTATION OF THE SEMANTIC QUEST PROCESS IN DESIGN

Betül Ozar **, Duygu Koca ***

Öz

Tasarım süreci, birbirine bağlı ve yinelemeli adımlar içeren döngüsel bir yapıya sahiptir. Üretken yapay zekâ, tasarlayan ile diyalog kurarak tasarım sürecine yeni bir ortam önerir. Bu ortam, süreçteki ilişkilerin keşfine izin verir ve döngüsel yaklaşımın deneyimlenmesine olanak sağlar. Çalışma bu doğrultuda, üretken yapay zekânın temsil üretebilme potansiyeli üzerine odaklanır ve “üretken yapay zekâ, kavramsal ve biçimsel ilişkilerin keşfedildiği anlamsal arayış sürecinde bir ortam olarak kullanılabilir mi?” sorusunu araştırır. Çalışmada ‘uygulama odaklı’ (practice-led) araştırma yöntemi benimsenmiştir. Bu kapsamda bir süreç deneyini içeren çalışma, üretileni temsil etmek yerine temsille üretmeye odaklanır. Metinden imgeye ve imgeden imgeye olmak üzere iki fazdan oluşan süreç, üretken yapay zekânın olanaklarını ve kısıtlarını görebilmek için bir araştırma ve keşif ortamı olarak kullanılmıştır. Sonuç olarak tasarlayan özne ve üretken yapay zekâ iş birliğinde tek tıklamayla donuk görseller oluşturmak yerine devingen temsillerin üretilebileceği anlaşılmıştır. Bu anlayış, yeni bir ortamın tanımını üretirken gelecekteki benzer deneyimlerin yorumlanabilmesine zemin hazırlar.

Anahtar Kelimeler: Üretken Yapay Zekâ, Kavramsal Tasarım, Uygulama Odaklı Araştırma, Metinden İmgeye, İmgeden İmgeye.

Abstract

The design process has an iterative structure with connected and repetitive steps. Generative artificial intelligence (GAI) offers a new medium to the design process by creating a dialogue with the designer. This medium allows the iterative approach to be experienced by allowing the exploration of the relations in the process. The study investigates the potential of GAI in creating representations, and it aims to answer the question: “Can GAI serve as a medium during the semantic quest, where conceptual and formal relations are analyzed?”. Also, the study is based on a ‘practice-led’ research method. The process experiment focuses on creating with representation rather than representing what is created. GAI is used as a research and exploration medium to see the possibilities in the experiment, which consists of two phases: text-to-image and image-to-image. As a result, it has been realized that dynamic representations can be created in the collaboration between designer and GAI.

Keywords: Generative Artificial Intelligence, Conceptual Design, Practice-led Research, Text to Image, Image to Image.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 01.04.2024 - Kabul tarihi: 11.06.2024

* Bu makale, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı’nda Doç. Dr. Duygu Koca danışmanlığında yürütülen doktora tezinden üretilmiştir.

**Öğr. Gör., FMV Işık Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı, betul.ozar@isikun.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-1245-0044>, İstanbul/Türkiye.

***Doç. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, duygu@hacettepe.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-4176-8115>, Ankara/Türkiye.

1. Giriş

Tasarım süreci, zihinsel pratiklerin temsillerle görünür kılındığı devingen yaratımlardır. Pek çok tasarımcı, sorgulama, düşünme ve anlama pratiklerinde fikirlerini somutlaştırmak ve kayıt altına almak amacıyla eskiz, diyagram, model gibi temsil araçlarını kullanmaktadır. Bu 'tasarlanan' ile diyalog kurma hali, işlevsel ve estetik bileşenlerin kesişiminde konumlanan bir arayışa karşılık gelir. Arayış süreci ise gerektiği noktalarda yinelemeli, geri beslemeli ve döngüsel seyirde olma eğilimindedir. Goldschmidt'e göre (1991:125) tasarım süreci bilginin incelenmesini, dönüştürülmesini, rafine edilmesini ve fikirlerin iletişimini sağlayan temsillerin üretilmesini gerektirir. Hansmeyer ve Dillenburger (2013) ise tasarım sürecinin, beklenen ile beklenmeyen, kontrol etme ile vazgeçme arasında hassas bir denge kurduğunu belirtir. Algoritmalar rastlantısal olmadığı için deterministtir; ancak sonuçların bütünüyle öngörülebilir olması da gerekmez.

Deneme-yanılma, belirli bir aşamaya geri dönme, geri besleme gibi döngüsel yaklaşımı destekleyen taktikler tasarım sürecinin kritik eylemleridir. Bu döngüsellik hem alışlagelmiş geleneksel tasarım araçlarıyla hem de varyasyonlar üreten yapay zekâ ortaklığında deneyimlenebilmektedir. Fakat tanımlı bir kurgu içeren ve bağlam bilgisi gerektiren kavramlarla çalışmak belirli bir disiplin özelinde bilgi birikimine sahip olmayı gerektirir. Turan ve Altaş (2003:16), tasarlayan öznenin imgeyi bir kavram doğrultusunda zihinde görselleştirmeye çalıştığını ifade eder. İlk aşamada 'net olmayan bir biçimde beliren imgeyi geliştirip, onun gösterimini hazırlar. Burada söz konusu olan, gelişme aşamasında çok ham ya da ilkel sayılabilecek bir kavramın geliştirilip işlenebilir bir düzeye getirilmesi ve sunulmasıdır. Bu noktada tasarlayan öznenin temsil ve ifade ortamları üzerinde bilgi ve yetkinlik düzeyleri belirleyici olmaktadır'. Bu sebeple tasarımcının, tasarımın temel bilgisi ve kuralları çerçevesinden üretken yapay zekâyı kullanması sürecin potansiyelini arttırabilir. Potansiyelin belirmesine veya görünür kılınmasına destek olan ise tasarlayan öznenin perspektifidir. Aksi halde üretilen durağan imge salt estetik kaygılarla bir araya gelebileceğinden kurgusallıktan öteye geçemez.

Bu bağlamda makale, üretken yapay zekânın temsil üretebilme potansiyeli üzerine odaklanır ve "üretken yapay zekâ, anlamsal arayış sürecinde bir ortam olarak kullanılabilir mi?" sorusunu araştırır. Çalışma kapsamında "anlamsal arayış süreci" kavramsal ve biçimsel ilişkilerin araştırıldığı ve keşfedildiği süreç olarak tanımlanmıştır. Tasarımcı-üretken yapay zekâ iş birliğinde

temsiller üretirken sürecin dinamiklerini incelemek çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Bu yaklaşım ile makale, tasarımcının anlamsal arayış sürecinde üretken yapay zekâ kullanımına yönelik bir model önerisi sunmaktadır.

2. Literatür Taraması

Büyük veri kümesi ile çalışan, açık kaynaklı üretken yapay zekânın erişilebilir hale gelmesiyle birlikte tasarımcı-yapay zekâ iş birliğine dayanan temsiller üretilmeye başlamıştır. Bu iş birliğinde süreç, sonsuz deneme ve yineleme (iterasyon) potansiyeline sahiptir. Temsiller, sürecin doğası gereği tasarımın belirli bir koşulunu karşılayana veya belirli bir işlemi tamamlayana kadar tekrarlanabilir. İncelenen literatür, metinden imge ve imgeden imge üreten yapay zekânın tasarım süreçlerinde kullanımını araştıran çalışmaları kapsamaktadır. Metinden imge üreten modeller, milyonlarca imge-metin dizisi üzerine eğitilen, dil ve görsel nitelikler arasındaki ilişkileri öğrenen bir makine öğrenimi yöntemini kullanır. İmgeden imge üreten modeller ise, birden fazla imgenin ve metin istemlerinin verilerini analiz ederek kompozisyonların birleştirilmesini ve yeni imgeler oluşturulmasını sağlar. Üretken yapay zekâ ve tasarımcı diyalogunun tasarım süreçlerine etkilerini sorgulayan ve çalışmanın tüm sürecine altlık oluşturabilecek yaklaşımlar üzerine durulmuştur.

2.1. Tasarım Süreci ve Üretken Yapay Zekâ

Tasarım; tasarlayan, tasarlanan ve üreten özneler arasında bir diyalog ortamı olarak tanımlanır (Picon, 2020:15). Üretken yapay zekânın bu diyalog ortamına dâhil olma biçimlerinin sorgulanması, tasarım sürecine olası etkilerinin anlaşılabilmesi için kritiktir. Beyan ve Rossy (2023:53), sistematik literatür analizi üzerinden üretken yapay zekânın tasarım sürecine nasıl entegre edilebileceğini ve tasarımcıların bu ortamdan nasıl yararlanabileceğini tartışmıştır. Çalışma, üretken yapay zekânın tasarım varyasyonlarının keşfine izin verdiğini belirtir. Ancak yapay zekâ ile olan diyalog ortamının, kullanıcıların istem (prompt) üzerinden talimat verme yeteneğine bağlı olduğunu ifade eder. Dai vd. (2023:80) ise bu diyalog ortamının potansiyellerine vurgu yaparak tasarımcı ve üretken yapay zekâ diyalogunun kavramsal yaklaşım sürecinde bilginin keşfi için fırsatlar oluşturabileceğini aktarır.

Çalışmalar üretken yapay zekânın, tasarım sürecinde fikirlerin tesadüfen keşfedilmesini sağladığı ve yaratıcı zihniyeti destekleyebileceği görüşündedir (Pena vd., 2021:26; Eroğlu ve Gül, 2022:581; Gmeiner vd., 2023:16; Kulkarni vd., 2023:17; Paananen vd., 2023:1; Arda, 2024:217-218). Bu görüşler doğrultusunda ve “varyasyonların keşfi üretken yapay zekâ ile nasıl kolaylaşabilir?” sorusu ekseninde, temel meselenin tasarımcının düşünme ve anlamlandırma refleksleriyle bağlantılı olduğunu söylemek mümkündür. Üretken yapay zekânın sürece etkisini anlayabilmek için tasarımcının refleksine ve tasarımın doğasına odaklanmak yerinde olacaktır. Terzidis (2006:1) tasarlama eyleminin yalnızca belirsiz, soyut ya da muğlak olanı değil, aynı zamanda yakalanması güç olanı yakalama çabasını ifade ettiğini savunur. Paralel bir yaklaşımla Ochoa ve Huang (2022:7), üretken yapay zekâyı, anlaşılması zor olanı ortaya çıkarmaya ve tasarımcının algılama potansiyelini artırmaya yardımcı olacak donanımlar olarak tanımlar. Tasarımcı bu süreçte hem imgenin hem metnin imkânlarını kullanarak kavramsal ilişkilerin somutlaştırılması ve tanımlanması için bir sistem izler. Sistem tasarım fikrinin çerçevesini oluşturur. Bu çerçevenin oluşturulabilmesi için süreç hem ihtimallere açık olmalı hem de yinelenebilir bir yapıda keşfe imkân tanımalıdır. Çıkış ve Ek (2010:329) bu yapıyı tanımlayarak tasarımda kavramın geliştirilmesi için üretken yapay zekânın sürece entegrasyonunu destekleyen öncül bir yaklaşımı işaret eder. Ona göre tasarımın kavramsallaştırma sürecinde (özellikle görsel ve sözel boyutları vurgulayarak), çizimin ve dilin temsil sistemleri olarak koordineli bir şekilde kullanılması gereklidir. Metinden imge ve imgeden imge üreten yapay zekâ ortamları bu bağlamda (Midjourney, Stable Diffusion, Dall-E, Runway, Krea AI, Lexica, DiffusionBee, Prome AI, Vizcom AI, Adobe Firefly) hem görsel hem de sözel olanla düşünmeye ve keşfetmeye olanak sağlar.

Literatürdeki çalışmaların vurguladığı diğer bir ortak görüş, üretken yapay zekânın yinelemeli düşünme yoluyla tasarlama eyleminin döngüsel yapısını koruyabileceğidir (Verganti vd., 2020:223; Vermillion, 2022, Cheung ve Dall’Asta, 2023:126; Lim vd., 2023:207). Üretken yapay zekânın tasarım sürecine dâhil olmasıyla yinelemeli düşüncenin desteklenebileceği görüşleri özellikle eskiz pratiği ile bağdaştırılmaktadır (Chan ve Spaeth, 2020:308; Yurman ve Reddy, 2022:66; Karahan vd., 2023:84; Zhang vd., 2023:258). Eskiz, belirsiz olma hali üzerinden olasılıkları ve fikirleri davet eder, görünür olanla olmayan arasında birden fazla anlam üretebilir

(Yurman ve Reddy, 2022:60). Sadece önceden oluşturulmuş bir görüntünün temsil edilme eylemi değil, çoğu zaman bir imge arayışıdır (Goldschmidt, 1989:133). Üretken yapay zekâ hem temsil etme hem de keşfetme (arayış) süreçleri için yeni bir ortam önerirken, imge ve metin üzerinden de eskizler üretir. Diğer bir deyişle üretilen imgeleri tasarım sürecinin döngüsel yapısını besleyen eskizler olarak düşünmek mümkündür. Eskiz pratiğini Schon ve Wiggins (1992:135), tasarımcının materyalleri ve kendisi ile diyalog kurması amacıyla kullandığını belirtir. Bu diyalog, düşünme eylemlerini geliştiren/güçlendiren, hesaplamalı yaratıcılık biçimi olarak da adlandırılır (Kavakoğlu vd., 2022:146). Öyleyse tasarlayan ve tasarlanan diyalogu üzerinden okunduğunda, üretken yapay zekânın alternatif bir eskiz ortamı üreterek yinelemeli düşünme biçimlerine katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

Tasarım sürecinin yinelemeli ve döngüsel yapısının üretken yapay zekâ deneylerinde de mevcut olduğunu belirten Karahan vd. (2023:98), mimari imgeleri tanımlamak ve üretmek için kullanılan metin istemlerini analiz etmiştir. Midjourney programı üzerinden gerçekleştirilen deneyde, çalışma tamamlandığında seçilen imgeler ile oluşturulan son imgelerin birbirinden farklı olduğu görülmüştür. Özellikle kavramsal aşamada, tasarım gereksinimleri tüm detaylarıyla tanımlanmadığından arayış eylemi belirli bir çözüm bulmaya yönelik olmamalıdır. Bunun yerine tasarımcı-üretken yapay zekâ diyalogu, gereksinimlerin ve bu gereksinimleri karşılayacak olası çözümlerin bir keşfi olarak düşünülmelidir. Bu perspektif ile tasarımcı, eskizler üzerinden tasarım yaklaşımlarının, fikirlerinin varyasyonlarını üretir ve böylece sürecin keşfi devam eder. Zhang vd. (2023:258), eskiz ve üretken yapay zekânın bir tasarım girdisi olarak nasıl kullanılabileceğini araştırdığı çalışmada üretken yapay zekânın, alternatiflerin üretilmesine ve yeni tasarım ilişkilerinin kurulmasına katkı sağladığını belirtir. Ayrıca tasarımcı-üretken yapay zekâ iş birliğinde eskizler üzerinden yaratıcı düşünceyi desteklemesi ve fikirler üretmeye teşvik etmesi sebebiyle yinelemeli düşünce potansiyelini vurgular.

İncelenen literatürde ortak olarak tartışılan bir diğer yaklaşım; üretken yapay zekânın, tasarım süreçlerinde “paradigma değişikliğine” sebep olabileceğidir. Fakat bu değişikliğin sebepleri ve tasarım disiplininde konumlandığı noktalar farklılaşmaktadır. İlk paradigma değişikliği öğrenme biçimleri ile ilişkilendirilmiştir. Tasarımın erken aşamasına üretken yapay zekânın entegrasyonunu araştıran Kavakoğlu vd. (2022:141) görme, düşünme, yapma ve

dönüştürme eylemlerinin bireyselden kolektife geçtiği yeni bir paradigmadan bahseder. Üretken yapay zekânın sürece dâhil olmasının “öğrenci-öğrenci ve öğrenci-yapay zekâ arasında karşılıklı öğrenme etkinliğinin ortaya çıktığı bir ekran öğrenme durumu olarak yorumlanabileceğini” ifade eder. Kolektif eylem vurgusu bu yaklaşımda önemlidir. Tasarımcı kullandığı her ortam aracılığıyla bir öğrenme, bir anlamlandırma eylemi gerçekleştirebilir. Fakat ortamın da tasarımcıdan (kullanıcısından) öğrendiği ve ona yanıt verdiği bir yaklaşım kolektif diyalog biçimini kurgular.

İkinci olası paradigma değişimi tasarımcının süreçteki misyonunun tamamen dönüşeceğini vurgulayarak daha köklü bir değişime işaret eder. Verganti vd. (2020:224-225), problem çözme eyleminin büyük oranda algoritmalar (üretken yapay zekâ) tarafından yürütüldüğünü belirtir ve tasarımın artık bir “anlamlandırma faaliyeti” haline geldiğini, yani tasarımcının tasarlama eyleminden ziyade hangi sorunların ele alınması gerektiği ile ilgileneceğini öne sürer. Bu yaklaşımın tasarım süreci açısından derin etkileri vardır. Artık tasarlayan öznenin üretken yapay zekâ iş birliğinde yaptığı şey çözümler tasarlamak değil, problem çözme döngülerini tasarlamaktır. Çalışmada ek olarak, üretken yapay zekânın yeni bir tasarım nesnesi ve yeni bir tasarım süreci oluşturduğundan bahsedilir ve nesne-süreç ilişkisini şu şekilde açıklar: “İlk dramatik değişiklik, tasarım pratiğinin nesnesindedir. Tasarımın nesnesi değiştiğinde ise tasarım süreci de dönüşmektedir” (Verganti vd., 2020:221).

Son olarak üçüncü paradigma değişimi tasarımcının düşünme ve ifade etme pratiklerinin değişebileceği görüşünde buluşur. Metin tabanlı imge üreten üretken yapay zekâ, fikirlerin dil ve metin yoluyla kavramsallaştırılmasına izin verirken tasarımcının zihinsel imgeleri sözel açıklamalarla dışsallaştırdığı yeni bir tasarım ortamı önermektedir (Karahana vd., 2023:95). Bu nedenle düşünme, tasarımı geliştirme, yeniden üretme, tasarlanan ile etkileşime girme ve hatta tasarlanana ifade etme biçimlerinin de değişme potansiyeline sahip olabileceği düşünülmektedir (Çelik, 2023:19; Paananen vd., 2023:12; Werker ve Beneich, 2023:584). Üretken yapay zekâ ile kurulan diyalog, tasarımcının istem üzerinden talimat verme yeteneğine bağlıdır (Beyan ve Rossy 2023:68; Cheung ve Dall’Asta, 2023:122; Dortheimer vd., 2023:578). Bu paradigma değişikliği temsil süreçleri için yeni bir okur-yazarlık biçimine işaret etmektedir.

Üretken yapay zekânın, zaman verimliliği sağlayarak tasarım süreçlerinin “hız” kazanmasına olanak sağlayabileceği literatürde tartışılan diğer yaklaşımdır. (Chase, 2003:470; Danchenko, 2021:536; Jaruga-Rozdolska, 2022:103; Vermillion, 2022; Yıldırım, 2022:461; Brisco vd. 2023:1836; Beyan ve Rossy 2023:61). Zaman verimliliği ve hız hem mevcut teknolojilerin hem de üretken yapay zekânın temel kazançlarından biridir. Üretken yapay zekâ, basit görevlerin yerine getirilebilmesi için veri setlerini milyonlarca kez tekrarlama potansiyeline sahiptir. Bu işlem hızı ve kapasitesi doğrultusunda insan zekânının yeteneklerinin üstünde temsiller sağlamaktadır. Kavram geliştirme ve üretken yapay zekâ ilişkisini tartıştığı çalışmasında Brisco vd. (2023:1836), metin tabanlı imge üretimini sağlayan yapay zekâyı “kavram geliştirme sırasında fikirleri ve varyasyonları hızlı bir şekilde görselleştiren, kavram seçiminde ve/veya kavramın geliştirilmesinde yorumlamayı ve karar vermeyi destekleyebilen yüksek çözünürlükte görüntüler üreten temsili bir araç” olarak tanımlar. Paralel bir ifadeyle Beyan ve Rossy (2023:63), üretken yapay zekâ aracılığıyla metin ve görüntü çiftleri üzerinden birkaç saniye içinde imgeler üretilebildiğini, bu sürecin de zaman verimliliği sağladığını belirtir. Zaman ve hız üzerinden ele alındığında üretken yapay zekânın, tasarım alternatiflerinin üretilmesini kolaylaştırarak tasarım sürecinin erken aşamalarının hızlandırılmasına *özellikle mevcut teknolojilerle* önemli ölçüde yardımcı olacağı düşünülmektedir.

Literatür taraması sonucunda ulaşılan etkiler temelde dört başlık altında bulunmaktadır. Tasarım sürecindeki kullanımı üzerinden değerlendirildiğinde üretken yapay zekânın; varyasyonların keşfine imkân tanıyabileceği, yinelemeli düşünme yoluyla tasarım sürecinin döngüsel yapısını koruyabileceği, tasarım disiplininde paradigma değişimlerine yol açabileceği ve tasarım sürecinin hızlanmasına katkıda bulunarak zaman verimliliği sağlayabileceği anlaşılmıştır.

2.2. İmge Üreten Ortamların Kavram Geliştirme Sürecinde Kullanımı

Tasarım sürecinde imge üreten yapay zekânın, özellikle kavram geliştirme aşamasında¹ kullanıldığı çalışmalar literatürde sıklıkla görülmektedir (Silvestre vd., 2016; Rodrigues vd., 2021; Bank vd., 2022; Brisco vd. 2023; Dortheimer vd., 2023:576; Hanafy, 2023; Ploennigs ve Berger, 2023). Metinden imge ve imgeden imge üreten mevcut teknolojiler günümüzde gerçekçi ve

¹ İncelenen literatürde ‘erken tasarım’, ‘erken fikir oluşturma’ aşaması olarak da adlandırılmaktadır.

kaliteli imgeler üretse de halen tasarım bilgisi ile tasarım nesnesi arasında tümüyle tutarlı bir ilişki kurmamaktadır. Örneğin istemler aracılığıyla geliştirilen mekân imgesi, üretken yapay zekâ ortamında (profesyonel süreçlerde olduğu seviyede) modellenememekte ve teknik ifadeler farklı temsillerde karşılığını bulamamaktadır. Mevcut teknolojideki kısıtlar sebebiyle çalışmaların kavram geliştirme aşamasına odaklandığı düşünülmektedir. Üretken yapay zekânın mimarideki kavramsal tasarım sorunlarını araştıran Pena vd. (2021:26), 2015 yılından itibaren yayınlarda dikkat çekici bir artış olduğunu belirtir. Fakat bu ortamlar, literatürde farklı açılardan tartışılmasına rağmen halen kavram geliştirme aşaması için tanımlı (ortak) bir akış modeli önermemektedir. Üretken yapay zekâ, özellikle kavram geliştirme aşamasında muğlaklık halini artırarak, geniş veri setleriyle birlikte olasılıkları, geleneksel olanın ötesine genişletebilme potansiyeline sahiptir. Bu sebeple hem tasarım eğitiminde hem de profesyonel süreçlerde üretken yapay zekânın kavram geliştirme aşamasına etkilerinin tartışılması önemlidir.

Programların ilkel aşamalarında (imge üreten) yapay zekâ ile iletişim sadece metin tabanlı kurulmuştur (Mori vd., 1999; Krizhevsky vd., 2012; Joulin vd., 2016). Güncel versiyonlarda metin tabanlı istemlerin kısıtları aşılarak imgeden imge üretilebilmekte, imge-metin ve imge-imge karışımlarına olanak tanıyan varyasyonlar oluşturulabilmektedir. Varyasyonlar saniyeler içinde ve hatta girilen istemlere eş zamanlı olarak işlenebilmektedir. Fakat ilgili literatürde metin tabanlı (istem üzerinden) imge üreten ortamların ağırlıklı olarak kullanıldığı anlaşılmıştır (Cheung ve Dall'Asta, 2023; Hanafy, 2023; Kulkarni vd., 2023; Paananen vd., 2023; Smith vd., 2023; Stigsen vd., 2023; Werker ve Beneich, 2023). Fakat imgeden imge üreten yapay zekâ ortamlarını inceleyen çalışmalar (Silvestre vd., 2016; Bolojan vd., 2022; Qiao vd., 2022; Mancini ve Menconero, 2023) metin tabanlı imge üreten ortamlarla kıyaslandığında daha az sayıdadır.

Düşünme biçimleri sözel (metin tabanlı) olabileceği gibi sözel olmayan üzerinden de ilerleyebilir. Tasarım süreçlerinde üretken yapay zekâ ile kurulan diyalogu bu nedenle salt metinlere bağlamak indirgemeci bir yaklaşım olacaktır. İmge, çizim, eskiz gibi görsel ifadeler dilin imkânları ile karşılaştırıldığında daha sezgisel bir iletişim ve kayıt şekline işaret eder. Mevcut üretken yapay zekâ ortamlarının çoğunda fikirler metin istemleri aracılığıyla ifade edilmektedir. Metin üzerinden fikrin geliştirilmesi ise tasarımcıların çoğu için tanıdık olmayan bir yöntemdir. Sözel olmayan etkileşimler, üretken yapay zekâ ortamlarında halen yeterince kullanılmamaktadır

(Gmeiner vd., 2023:16). Bolojan vd. (2022:361) metin istemleri ve imge referanslarını bir arada kullandığı çalışmada, zihnin çalışma pratiğinin çok boyutlu yapısını korumak gerektiğini savunur. Tasarlama eylemi, problemlerin farklı ortamlar (metin, eskiz, imge, üç boyutlu modeller) aracılığıyla ele alındığı çok katmanlı bir çabadır. Bu sebeple tasarım süreçleri, üretken yapay zekâ ortamında deneyimlendiğinde metin tabanlı diyalog kadar imge tabanlı diyalog da önem taşımaktadır.

Metin tabanlı imge üretimi ve imge tabanlı imge üretimi süreçlerinin ayrı ayrı incelenmesinin yanı sıra bir arada kullanımının araştırılması kritiktir. Çok boyutlu diyalog halinin, düşünme, anlama ve üretme sürecine katkı sağlayabileceği önerilmektedir. İncelenen çalışmalarda üretken yapay zekânın, tasarımın doğasına ve tasarımcının düşünme reflekslerine uygun bir ortam oluşturabileceği anlaşılmaktadır. Özellikle kavram geliştirme sürecinde üretken yapay zekâ ortamlarının olanaklılık hali, tasarım sürecinde bilginin keşfine izin vermektedir. Makale bu doğrultuda, tasarımın kavram geliştirme aşamasında hem imge tabanlı hem de metin tabanlı imge üretim sürecinin diyaloguna odaklanmıştır. Ek olarak gelecekte yapılacak çalışmaların, üretken yapay zekânın bir tasarım ortamı olarak güvenilir şekilde kullanılmasını sağlaması elzemdir. Bu gerekliliğin, gelişmekte olan bir ortam olan üretken yapay zekânın uygulama odaklı araştırmayla anlaşılabilirliği düşünülmektedir.

3. Araştırma Yaklaşımı ve Yöntem

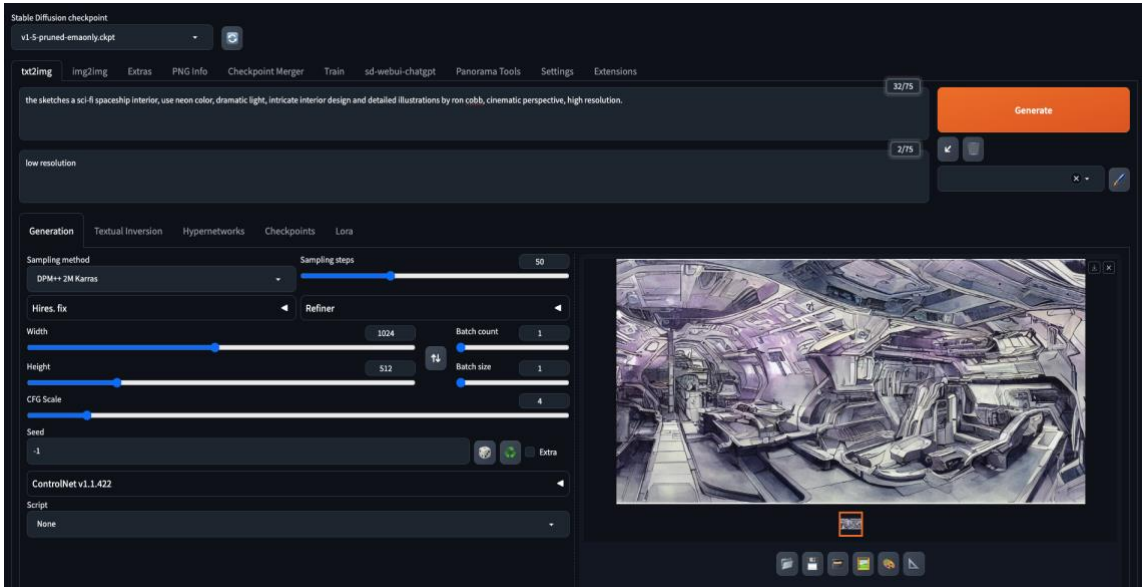
Anlamsal arayış süreci çalışmada; bilginin keşfedildiği, yorumlandığı, mevcut probleme göre yeniden inşa edildiği ve/veya yeniden yorumladığı deneyimler aracılığıyla diyalektik biçimde araştırıldığı bir çerçeve olarak ele alınmıştır. Çalışma bu bağlamda, tasarım sürecinde izlenen diğer yaklaşımları reddetmez, güncel teknolojilerin potansiyelinden faydalanan yeni bir sürecin keşfini ve tanımını üretir. Diğer bir söylemle çalışma, olanaklılık halini görebilmek için üretken yapay zekanın bir araştırma ve keşif ortamı olarak kullanılmasını içerir. Tasarım süreci, birbirine bağlı ve yinelemeli adımlar içeren döngüsel bir yapıya sahiptir. Bu döngü, süreçteki ilişkilerin keşfine ve güçlendirilmesine olanak tanır. Bu doğrultuda çalışmada yöntem olarak “uygulama odaklı” (practice-led) araştırma yaklaşımı benimsenmiştir.

Linda Candy'nin (2006:3) tanımıyla uygulama odaklı araştırma, uygulamanın doğasıyla ilgilenir ve uygulama için işlevsel öneme sahip yeni bilgiler üretir. Odaklanılan temel nokta, pratikle ilgili bilgiyi ya da pratik içindeki bilgiyi iletmektir. Uygulama odaklı araştırma, yeni bilgi ve anlayış üretmenin bir yolu olarak uygulamanın rolünü vurgular. Uygulamanın kendisi bir araştırma biçimi ve yeni bir bilgi kaynağıdır. Bu yaklaşım, sürecin bir sorgulama biçimi olarak ele alınmasını ifade eder. Bolt'a göre (2007:29) uygulama odaklı araştırma, teoriyi pratiğe uygulamaktan öteye geçer ve bir düşünme halini önerir. Doğası gereği deneyimseldir ve uygulama temel araştırma faaliyetidir (Haseman, 2006:100-101). Sullivan'ın (2009:49) tanımıyla uygulamaya odaklı araştırma, "bilinenden bilinmeyene" giden geleneksel yaklaşımdan ziyade, "bilinmeyenden bilinene" giden bir noktada konumlanır; bununla birlikte "veri toplama" yerine "veri oluşturma" yaklaşımına sahiptir. Taşdemir (2022:235), uygulama odaklı² çalışmalarda, araştırmacının süreç ve yöntem hakkında derinlemesine bilgi sahibi olması gerektiğini belirtir ve "hazır bir sanat eserinin okunması, analiz edilmesi veya yapıbozumuna uğratılması için değil, henüz mevcut olmayan eserlerin süreçlerine yönelik yapıldığını" aktarır.

Çalışma, üretken yapay zekânın anlamsal arayış sürecinde bir ortam olarak kullanılabilirliğini sorgular. Tanımlanan tasarım problemi ekseninde metinden imgeye ve imgeden imgeye olmak üzere iki aşamalı keşif süreci kurgulanmıştır. Milyonlarca imge-metin dizisi üzerinde eğitilen metin tabanlı imge üretiminde kullanılan üretken yapay zekâ modelleri, dil ve görsel özellikler arasındaki ilişkileri öğrenen bir makine öğrenimi yönteminden yararlanır. Yeni imgeler ise başlangıç noktası olarak rastgele gürültüye dayanan "difüzyon" adı verilen bir teknikle oluşturulur. Makalede üretken yapay zekâ olarak "Stable Diffusion" programı seçilmiştir. Stable Diffusion, 2019 yılında kurulan Stability AI isimli girişim şirketi tarafından geliştirilen makine öğrenme modelidir. Stability AI, kâr amacı gütmeyen kuruluşlarla yapmış olduğu çeşitli iş birliklerinin ardından Ağustos 2022'de Stable Diffusion'ı tanıtmıştır. Stable Diffusion (v1.6) üzerinden uygulamanın gerçekleştirilmesinin sebebi diğer üretken yapay zekâ programlarının aksine programın çoklu değişkenlerle çalışma imkânı sunabilmesidir. Midjourney, Dall-E gibi programlarda imgeler (mevcut sürümlerinde) yalnızca istem dizisi aracılığıyla üretilebilmektedir. Kullanıcı, varyasyonların/yükseltme seçeneklerinin nasıl gerçekleşeceğini kısıtlı bir şekilde kontrol

² Taşdemir kendi çalışmasında practice-led kavramını 'pratik yönelimli' olarak Türkçeleştirmiştir.

edebilir. Stable Diffusion ise örneklem yöntemi (sampling method), örneklem adımları (sampling steps), sınıflandırıcı serbest rehberlik ölçeği³ (CFG) gibi parametrelerle kullanılabilir (Görsel 01). Bu parametreler, tasarımcının değişiklik yapabilmesini ve tasarım üzerinde daha geniş bir özgürlük alanına sahip olmasını sağlar. Böylece süreç içindeki olanaklılık ve diyalog halinin seçilen programın imkânları dâhilinde daha yüksek olduğunu söylemek mümkündür.



Görsel 1. Stable Diffusion (v1.6) Arayüzü.

Çalışmada, tasarım sürecinin kavram geliştirme aşamasında üretken yapay zekânın bir ortam olarak kullanılabilirliğini ve tasarımcı ile olan diyalogunu araştırmak için bir deney kurgulanmıştır. İçmimari proje tasarım sürecinde örnek olarak kullanılmak üzere rastgele bir kavram ve bir işlev belirlenmiş, bu bilgiler doğrultusunda anlamsal ilişkilerin üretken yapay zekâ ortamında araştırılması hedeflenmiştir. Verilen kavram sadece üst bir ölçeği tanımlamaktadır ve süreç içinde tasarımcının zihninde oluşan yansımalarla göre ilerletilebilir nitelikte düşünülmelidir. Kavramın ve işlevin başlangıçta belirlenmesi dışında deneyde başka bir tanım/kısıt bulunmamaktadır; çünkü özellikle erken tasarım aşamasına odaklanılarak kavramsal ilişkilerin süreç içinde anlaşılması amaçlanmıştır.

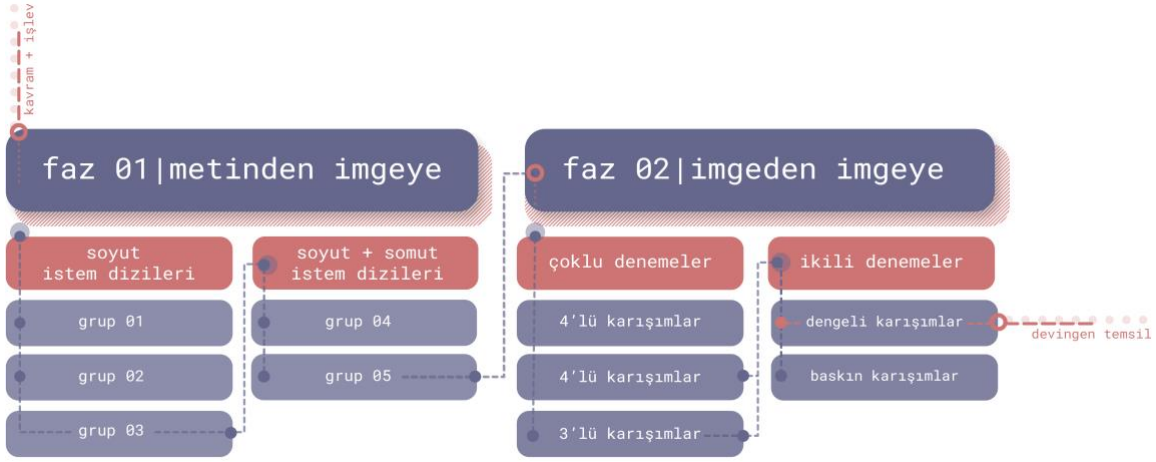
³ Classifier Free Guidance Scale. Programın girilen metin istemini ne kadar takip edeceğini kontrol eden parametredir. 1 ile 30 arasında değişen değer ne kadar yüksek olursa, girilen metin istemine o kadar sadık imgeler üretilir. Değerler arasındaki fark linkteki örnek aracılığıyla deneyimlenebilir: <https://124.im/HXkydQn>

Uygulama odaklı araştırma yaklaşımı benimsenen çalışmada tüm deney süreci, araştırmacıların kendi deneyimine dayanmaktadır. Araştırmacılar, deneyimleyen özne olarak anlamsal arayış sürecinden elde edilen verileri, ayrıntılı ve sistematik bir biçimde inceleyerek açıklamış ve bulguları yorumlamıştır. Deney tasarımına ilişkin kurgulanan sistem bir sonraki bölümde detaylı olarak verilmiştir.

4. Deney Tasarımı

Anlamsal arayış sürecinde tasarımcı-üretken yapay zekâ iş birliğinin potansiyeli sonsuz yinelemeye (iterasyona) imkân vermektedir. Fakat çalışmada amaç tasarımcının tanımlı bir işlev ve kavram fikri ile sürece başlama halidir. Deneyde işlev olarak anaokulu, kavram olarak “gelecekte gelen uzay gemisi” belirlenmiş ve bu anaokulu projesi için anlamsal arayış süreci başlatılmıştır. Projenin işlevi doğrultusunda kavramsal yaklaşımı çerçeveleyen bir temsil üretilmesi hedeflenmiştir. Makalede belirlenen işlev ve kavram, süreci deneyimleyebilmek için örnek olarak kullanılmıştır. Süreç istenilen işlev ve kavramsal sözcük dizileriyle tekrarlanabilir.

Deney temelde iki fazdan oluşmaktadır. Birinci fazda metinden imgeye, ikinci fazda imgeden imgeye olmak üzere iki aşamalı keşif süreci kurgulanmıştır. İlk fazda 25, ikinci fazda 25 olmak üzere toplamda 50 adet imge üretilmiştir. Üretilen imge sayıları tasarımcının süreçteki deneyimine göre değişebilir. Bu deneyde verilen kavram ve işlev çerçevesinde 50 adet imge anlamsal ve biçimsel ilişkilerin keşfi için yeterli görülmüştür. Metinden imgeye fazı “soyut istem dizileri” ve “soyut + somut istem dizileri” olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Sürece başlarken önce kavram üzerine soyut istemler kullanılmış ve bu istemlerle 3 farklı imge grubu oluşturulmuştur. Sonrasında farklı ihtimalleri de görebilme refleksiyle soyut tanımlamalara bazı somut istemler eklenerek 4. ve 5. imge grupları üretilerek birinci faz tamamlanmıştır. İmgeden imgeye fazında, ilk fazdan üretilen imgelerin karışımları üzerinden yeni kavramsal ilişkilerin potansiyelleri araştırılmıştır. “Çoklu denemeler” aşamasında, ilk fazdan seçilen (3 ve 4 adet) imgelerin karışımları incelenmiştir. Sonrasında çoklu denemeler aşamasında üretilen iki imge, “ikili denemeler” grubunda dengeli ve baskın oranda yeniden karıştırılmıştır (Görsel 02). Temelde her aşama bir önceki aşamadan elde edilen bilgilerin sorgulanması, değerlendirilmesi ve ihtiyaç halinde yeniden üretilmesine dayanmaktadır.



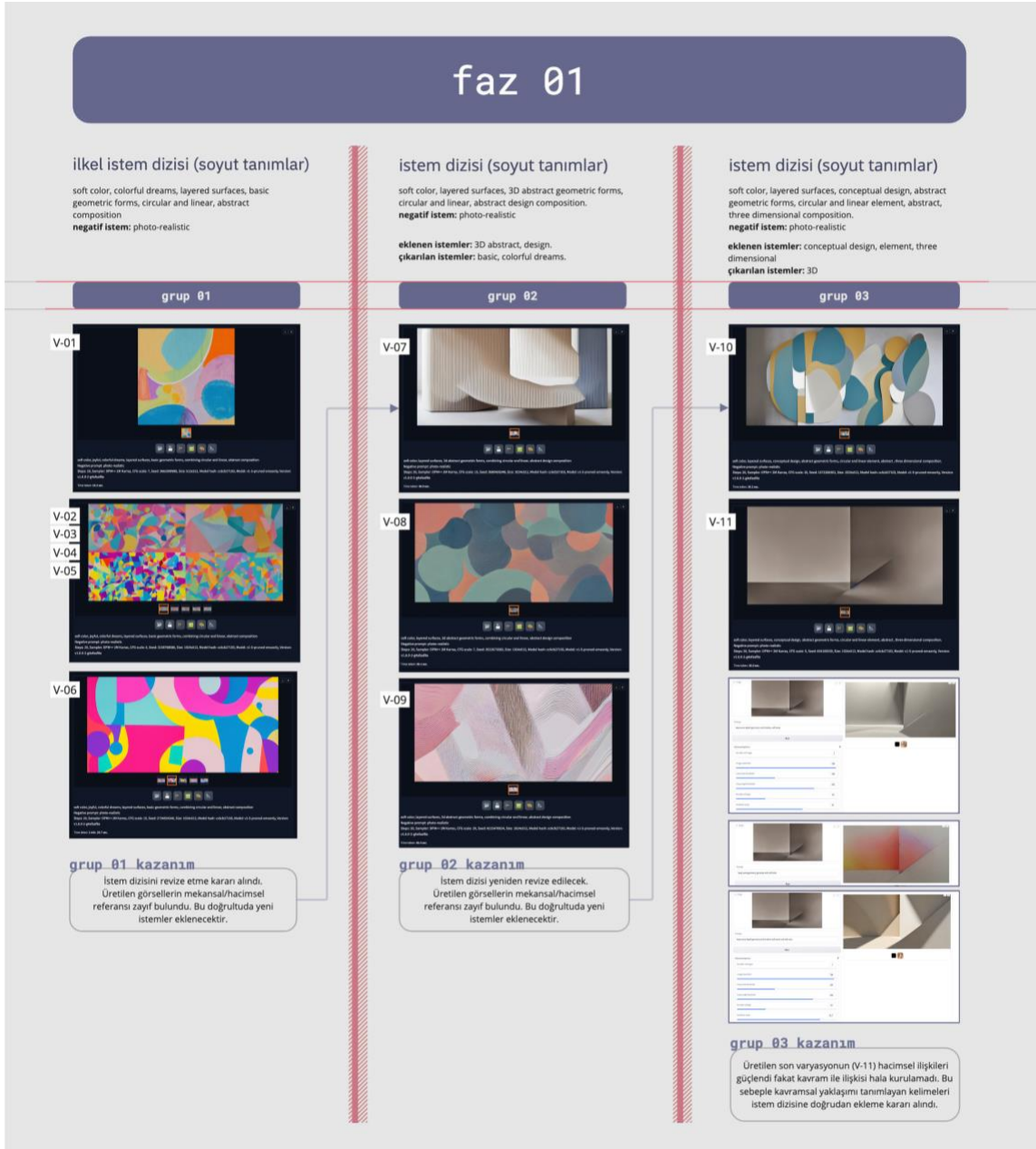
Görsel 2. Deney Akış Diyagramı.

5. Faz 01 | Metinden İmgeye

Metin tabanlı imge üreten yapay zekâ, sözcük dizilerine karşılık gelen görseller içeren veri kümeleri üzerine eğitilmektedir. Temel işleyiş, sözcüklerle eşleştirilen imgelerin anlamlandırılma bütününe dayanır. Kullanıcı tarafından girilen bir metin istemini, ilk olarak düşük çözünürlüklü bir görüntüye çevirir; ardından ilk üretilen görüntünün üzerine yeni ayrıntılar ekler. Bu işlem, istenen çözünürlükte görüntü üretilene kadar tekrarlanır. Sözcük tek başına açıklayıcı ve anlaşılır değilken üretken yapay zekâ ortamında sözcük dizilerinin taşıdığı bilgileri temsil eden imge üretimleri ile daha tanımlı ve anlamlı hale gelir. Bu yaklaşımı değerlendirmek amacıyla çalışmanın birinci fazında belirlenen kavram çerçevesinde istemler girilerek imgeler üretilmiştir.

5.1. Soyut İstem Dizileri

Bu aşamadaki istemler iki kez değiştirilerek toplamda üç farklı imge grubu üretilmiştir. Grup 01'de 6 adet varyasyon oluşturulmuştur. İlk grupta üretilen imgelerin mekânsal/hacimsel referansları zayıf bulunduğu için istemler tekrar değerlendirilmiştir (Görsel 03). İmgenin mekânsal/hacimsel potansiyellerinin geliştirilebilmesi için istem dizisine "3B", "soyut tasarım" kelimeleri eklenerek Grup 02 imgeleri üretilmiştir. İkinci grupta üretilen 3 adet imgenin ardından yeniden mekânsal/hacimsel referanslar zayıf bulunduğu için istemler yeniden düzenlenmiştir.



Görsel 3. Soyut İstemler Kullanılarak Üretilen Varyasyonlar: Grup 01-02-03.

Üçüncü grup istemlerine “kavramsal tasarım” kelimeleri eklenmiş ve “3B” istemi program tarafından anlaşılmamış olabilme ihtimaline karşı “3 boyutlu” olarak daha açık bir şekilde ifade edilmiştir. Üretilen üçüncü grupun imgelerinin ardından soyut tanımların ağırlıkta olduğu istem aşaması tamamlanmıştır. Üçüncü grupta V-11 kodlu imge, anlamsal arayış süreci

kapsamında potansiyel barındırmaktadır. Ancak verilen işlevin kullanıcıları olan çocuklar dikkate alındığında, kullanım sırasında köşeli ve katı biçimlere kıyasla daha güvenli olabilecek yumuşak ve akışkan biçimlerin kullanılması hedeflenmiştir. Sonraki aşamalarda gölge ve doku ilişkilerinin araştırılması için V-11 kodlu imge seçilmiştir. Dördüncü grup imge denemelerine geçerken üretilen imgelerin kavramsal çerçeveden halen uzak olması sebebiyle istem dizisine kavramsal yaklaşıma ilişkin somut tanımlamaların eklenmesi kararı alınmıştır.

Soyut istem dizileri değerlendirildiğinde, toplamda 11 adet varyasyon üretilmiştir. İlk varyasyonda imgenin boyutları 512x512 piksel sonrasında oluşturulan varyasyonlarda 1024x512 pikseldir. Tüm varyasyonlar 20 adımda üretilirken, CFG değerleri 5 ile 20 arasında değişmektedir. En hızlı imge 15,2 saniyede, en yavaş imge ise 2 dakika 26 saniye 7 salisede üretilmiştir.

5.2. Soyut ve Somut İstem Dizileri

Soyut ve somut istem dizilerinin bir arada kullanıldığı aşamaya gelindiğinde mevcut istemlere doğrudan seçilen kavram dizisi⁴ eklenmiştir. Bu aşamada istemlerde büyük bir değişiklik yapılmamış, bunun yerine üretilen varyasyonların CFG ölçeği değiştirilerek ilerlenmiştir (Görsel 04). Toplamda 9 adet imge üretilen dördüncü grupta CFG ölçek değerleri 1 ile 30 arasında değişmektedir. İşlevin anaokulu olması sebebiyle anlamsal arayış sürecine kavram dizisi çerçevesinde çeşitli atmosfer fikirleriyle başlanmıştır. Beşinci gruba geçerken bu fikirler doğrultusunda, istem dizisine “yumuşak tonlar” ve “yumuşak yüzeyler” kelimeleri eklenmiştir.

5 adet varyasyon oluşturulduktan sonra süreç “imgeden imgeye” fazına geçmek için durdurulmuştur. Geliştirilen istemlerin kullanıldığı dördüncü ve beşinci grupta toplamda 14 adet varyasyon üretilmiştir. Tüm varyasyonlarda 1024x512 piksel kullanılmıştır. Yine tüm varyasyonlar 20 adımda üretilmiş, kullanılan CFG ölçeğinin değerleri 1 ile 30 arasında değişmiştir. En hızlı imge 36 saniyede, en yavaş imge ise 38,2 saniyede üretilmiştir. Metinden imgenin üretildiği bu süreç, mekânsal ve hacimsel bilgilere sahip olduğu düşünülen varyasyonlara ulaşılmasıyla durdurulmuştur. İlk fazda toplam 25 varyasyon ortaya çıkmıştır. Elde edilen imgelerin kendi içindeki potansiyellerinin keşfi için bir sonraki faza geçilmiştir.

⁴ “gelecekte gelen uzay gemisi”, İngilizce karşılığıyla: “spaceship from the future”.

faz 01

istem dizisi (soyut+somut tanımlar)

spaceship from the future, soft color, layered surfaces, conceptual design, abstract geometric forms, circular and linear element, abstract, three dimensional composition.

negatif istem: photo-realistic

eklenen istemler: spaceship from the future.

çıkarılan istemler: -

geliştirilen istem dizisi

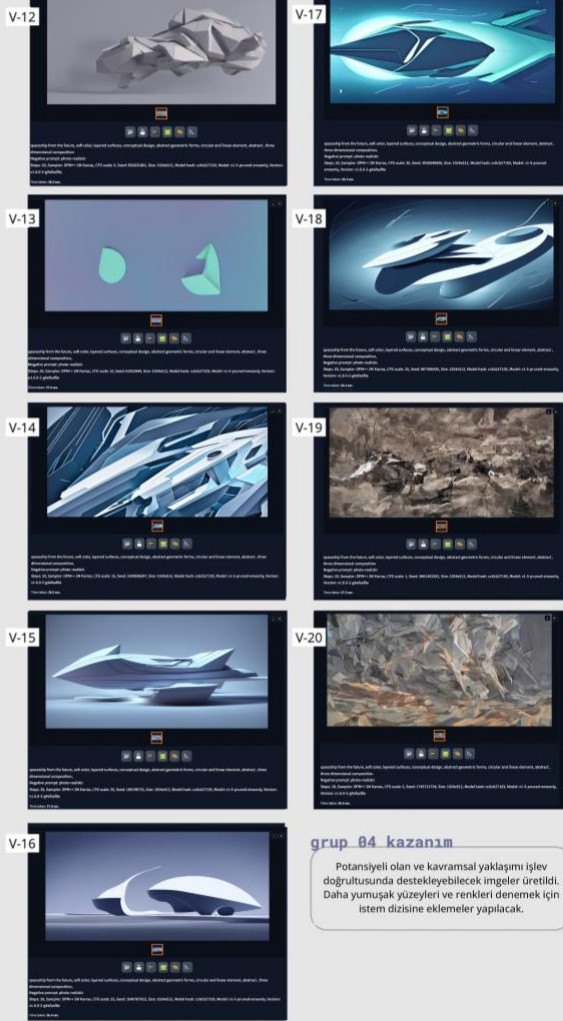
spaceship from the future, soft tones and color, soft surface, layered surfaces, conceptual design, abstract geometric forms, circular and linear element, abstract, three dimensional composition

negatif istem: photo-realistic

eklenen istemler: tones, soft surfaces.

çıkarılan istemler: -

grup 04



grup 04 kazanım

Potansiyeli olan ve kavramsal yaklaşımı işlev doğrultusunda destekleyebilecek imgeler üretildi. Daha yumuşak yüzeyleri ve renkleri derlemek için istem dizisine eklemeler yapılacak.

grup 05



grup 05 kazanım

Potansiyeli olan imgelere ulaşıldı fakat "Bu imgelerin içindeki bilgiler nasıl birleştirilebilir?" sorusu ortaya çıktı. Metin tabanlı imge üretimi bu soruyu yanıtlamak için yeterli görülmedi. Sezgisel olanın keşfi için imge karışımına ihtiyaç duyuldu.

Görsel 4. Geliştirilen İstemler Kullanılarak Üretilen Varyasyonlar: Grup 04-05.

5.3. Faz 01 | Bulgular

Soyut ve somut istem dizilerinin bir arada kullanıldığı grup 04 ve grup 05'teki imgelerin mekânsal bilgi üretebilme açısından potansiyellerinin ilk 3 grupta kıyaslandığında daha fazla olduğu görülmektedir. Bu bulgu iki sebeple ilişkilendirilebilir. İlki, deneye bu aşamada somut istemlerin eklenmesiyle üretken yapay zekânın, üretilen imgelere daha fazla biçimsel referans vermesidir. Diğer bir deyişle eklenen "uzay gemisi" kelime dizisi, önceden oluşturulmuş olan soyut imgeleri, hacimsel bilgiler içeren kavram referansına yakınlaştırmıştır. İkinci sebep ise deney sırasında fikirlerin ilk üç grupta belirli bir düzeyde olgunlaşmasını ve yapay zekâ ile kurulan diyalogun soyut istem dizisi üretirken gelişmesinin ardından bir sonraki aşama imgelerinin zihindeki imgeye yakınlaşmasını sağlamasıdır. Bu noktada kavram geliştirme sürecinde istem dizisine hem anlamsal ilişkileri hem de biçimsel ilişkileri tanımlayan kelimelerin eklenmesiyle daha tutarlı sonuçlara ulaşılabileceğini söylemek mümkündür.

Bu fazın dördüncü grubunda anlamsal arayışa en yakın sonucu veren CFG değeri 5 olan V-12 ve CFG değeri 15 olan V-14 olarak belirlenmiştir. Her iki imgede de biçimsel ilişkiler tutarlı ve anlamlıdır. Aynı zamanda üretilen imgelerin hacimsel derinlikleri mekânsal boyuta aktarılabilirlik ve yorumlanabilirlik açısından güçlü bulunmuştur. Beşinci grupta CFG ölçek değeri 7 ile 30 arasında değişmektedir. CFG değeri 7 olan V-21, tutarlılık ve mekânsal/hacimsel potansiyel açısından ele alındığında güçlü bulunmuştur.

Seçilen imgeler değerlendirildiğinde anlamsal arayış süreci için en uygun CFG değer aralığının 5 ile 15 olduğu ortaya çıkmıştır. V-19 ve V-20 kodlu imgelerin ise oldukça soyut bir kimliğe sahip olduğu görülmektedir. Bunun sebebi ise sırasıyla CFG değerlerinin 1 ve 2 olmasıdır. Bu doğrultuda başlangıç noktasına (1) yakın değerlerin oldukça soyut kompozisyonlar ürettiği anlaşılmaktadır. 30'a yakın olan değerler ise tanımlı ve foto-gerçekçi imgeler üretme eğiliminde olduğu için kavram geliştirme aşaması için uygun olmadığı düşünülmektedir. Özellikle tasarım süreci için fikir arayışı devam ediyorsa ve zihinde tümüyle tanımlı bir imge oluşmamışsa olanakların keşfine izin vermek önemlidir.

Soyut istem dizilerinin olduğu grupta bir imge ortalama 58,22 saniyede, soyut ve somut istem dizilerinin olduğu grupta ise bir imge ortalama 37,2 saniyede üretilmiştir. İmge çözünürlüklerinin ve girilen istem uzunluklarının birbirine oldukça yakın olduğu düşünüldüğünde, istemler daha somut ve daha tanımlı ifadelerle yaklaştıkça modelleme sürelerinin azaldığı anlaşılmaktadır.

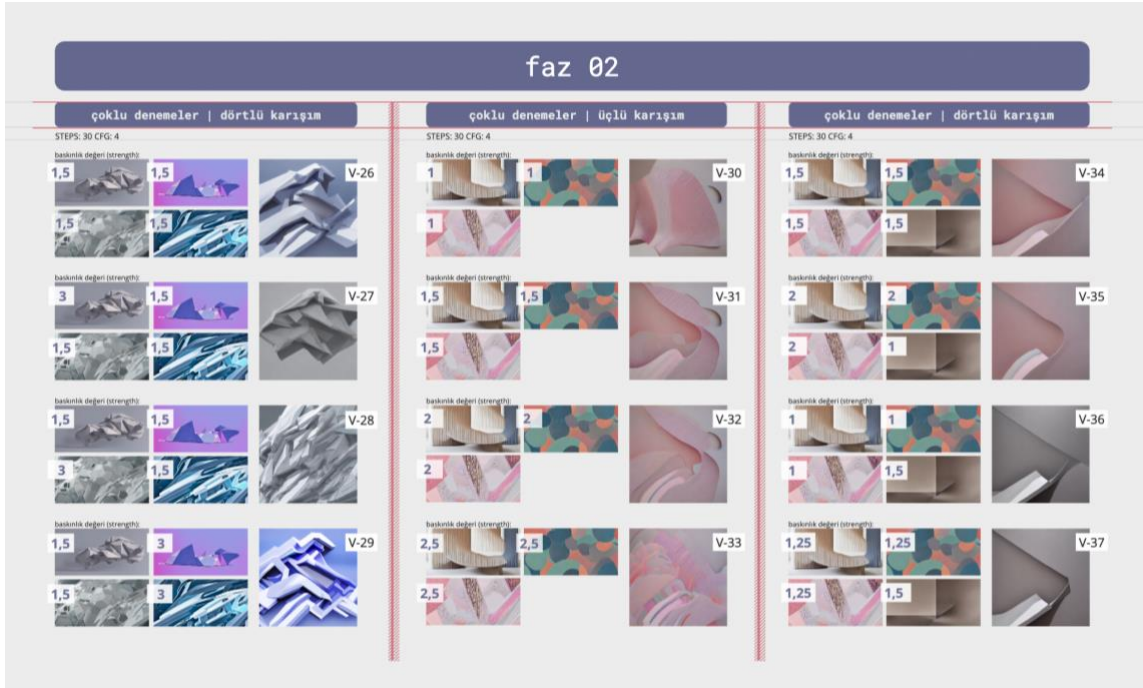
6. Faz 02 | İmgeden İmgeye (İmgenin Karışımları)

Çalışmanın ikinci fazı olan “imgeden imgeye” aşamasında ilk fazdan elde edilen varyasyonların çeşitli sayılarda ve baskınlık oranlarında karışımları incelenmiştir. Bu fazda Stable Diffusion programının bir eklentisi olan “image mixer⁵” kullanılmıştır. Program en az iki en fazla beş imgenin girdi olarak kullanılmasına imkân tanımaktadır. İmgenin yanı sıra karışımlara istemler de eklemek mümkündür. Fakat çalışmanın amacı doğrultusunda imgeden imge üretimine odaklanılmış ve ikinci fazda yalnızca imge karışımları denenmiştir. Üretken yapay zekâ üzerinden kurulan diyalogun daha kolay anlaşılabilmesi için tüm denemelerde CFG değeri (4) ve adım sayısı (30) sabit tutularak yalnızca baskınlık değeri (strength) değiştirilmiştir. Baskınlık değeri en az 0, en fazla 5 olarak seçilebilmektedir. İkinci fazın ilk aşamasında çoklu karışımlar denenmiş ve ilk fazdan seçilen farklı karakterlere sahip olan imgeler, farklı baskınlık dereceleri kullanılarak üretken yapay zekâ ortamında yeniden üretilmiştir. İkinci aşamada ise iki imge kullanılarak dengeli ve baskın karışımlar denenmiştir. Çoklu deneme aşaması toplamda 12 varyasyon, ikili deneme aşaması toplamda 13 varyasyon ile tamamlanmıştır.

6.1. Çoklu Denemeler

Bu aşamada, faz 01'den seçilen imgelerin karışımları denenmiştir (Görsel 05). İlk dördü karışım grubunda soyut ve somut istem dizileriyle üretilen imgeler (V-12, V-14, V-21, V-24) kullanılmıştır. İlk karışım denemesinde tüm imgelerin baskınlık değerleri eşitken (V-26) sonraki üç deneme için (V-27, V-28, V-29) daha yoğun karakter vermesi istenen imgenin baskınlık değeri yüksek tutulmuştur. Değer katsayıları değiştirilirken üretken yapay zekânın neyi referans aldığı ve değerler değiştikçe hangi düzeyde farkların oluşabileceği anlaşılmaya çalışılmıştır.

⁵ İnternet üzerinden de kullanılabilir: <https://cloud.lambdalabs.com/demos/lambda/image-mixer-demo>



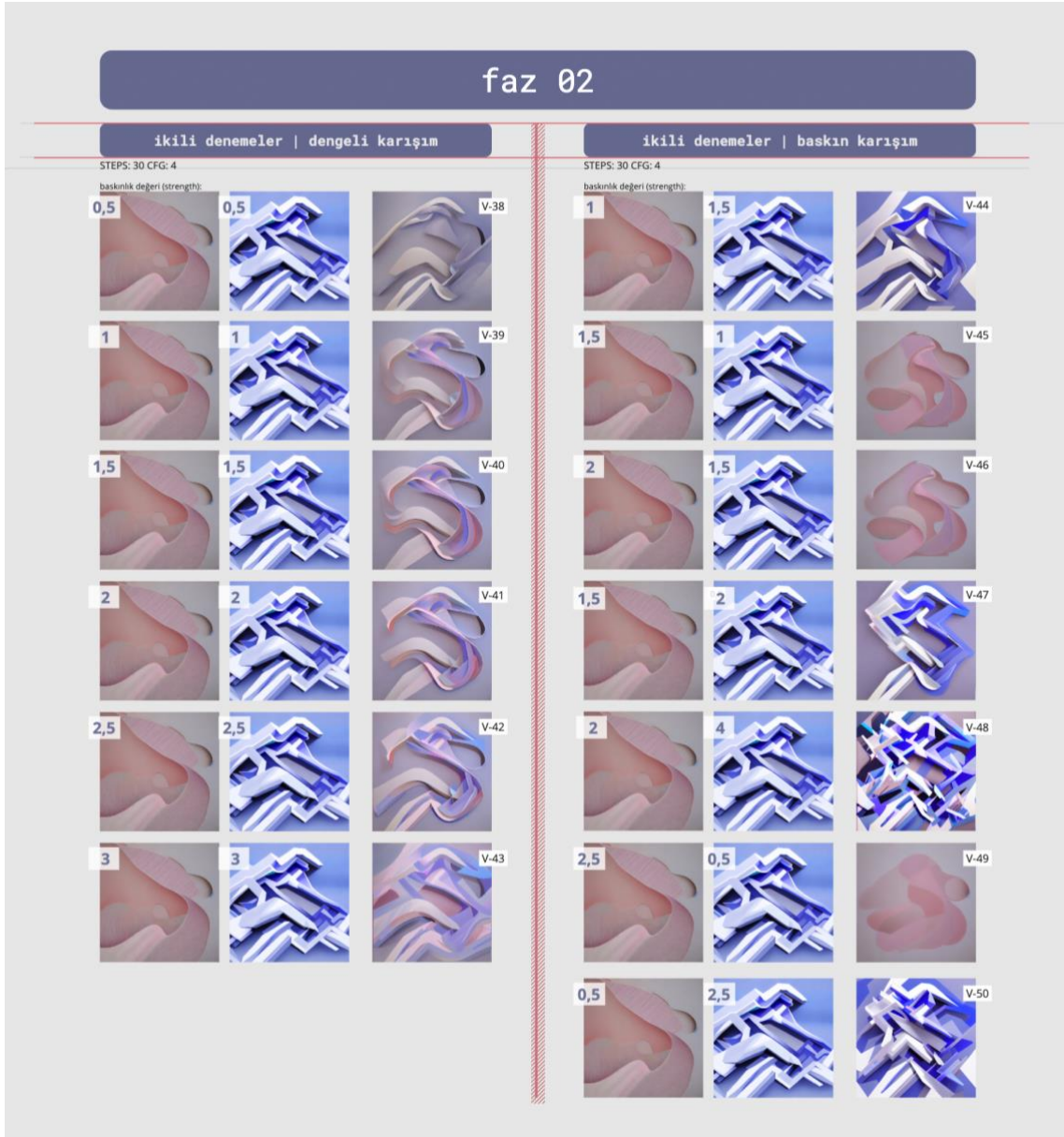
Görsel 5. Çoklu Karışım ile Üretilen Varyasyonlar.

Üçlü karışım grubunda yalnızca soyut istem dizileriyle üretilen imgelerde (V-07, V-08, V-09) eşit karışım oranları kullanılmıştır. Faz 01'de bu imgelerin mekânsal/hacimsel referanslarının güçlü olmadığı düşünülmüş olmasına rağmen bu imgelerin de deneme amaçlı imge karışımına eklenmesine karar verilmiştir.

İkinci dörtlü karışım grubunda denemelere bir önceki imgelere (V-07, V-08, V-09), faz 01'de gölge ve doku ilişkilerinin araştırılması için seçilen bir imge daha (V-11) eklenerek deneye farklı baskınlık değerleri ile devam edilmiştir. Bu aşama bir sonraki ikili karışım denemesinde kullanılmak üzere iki varyasyonun (V-29, V-31) seçilmesiyle durdurulmuştur.

6.2. İkili Denemeler

Deneyin son aşamasında, ikili varyasyon denemeleriyle nasıl temsillerin ortaya çıkabileceğini keşfetmek için dengeli ve baskın karışımlar sorgulanmıştır. Bir önceki çoklu deneme aşamasında üretilen ve mekânsal/hacimsel ilişkileri en güçlü bulunan imgeler (V-29, V-31) ikili karışım denemesi için seçilmiştir (Görsel 06).



Görsel 6. İkili Varyasyonlar Üzerinden Dengeli ve Baskın Karışım Denemeleri.

Dengeli karışım denemesinde her iki imge için eşit değerler kullanılmıştır. 0,5'ten başlayan karışım 3,0'e kadar kademeli olarak arttırılmış ve toplamda 6 adet varyasyon üretilmiştir. Baskın karışım denemelerinde ise bu karışım değerleri iki imge arasında farklılık göstermektedir. İmgelerin birbirlerine baskınlık oranları 1,33 ile 5 kat arasında değişmektedir. Diğer bir ifadeyle seçilen imgeler birbirlerine farklı düzeylerde baskınlık sağlayacak şekilde

karıştırılmıştır. Baskın karışım denemelerinde toplam 7 adet varyasyon üretilmiştir. Karışım değeri dışındaki değişkenler bir önceki çoklu denemeler aşamasında olduğu gibi sabit tutulmuştur (CFG değeri=4; adım sayısı=30).

6.3. Faz 02 | Bulgular

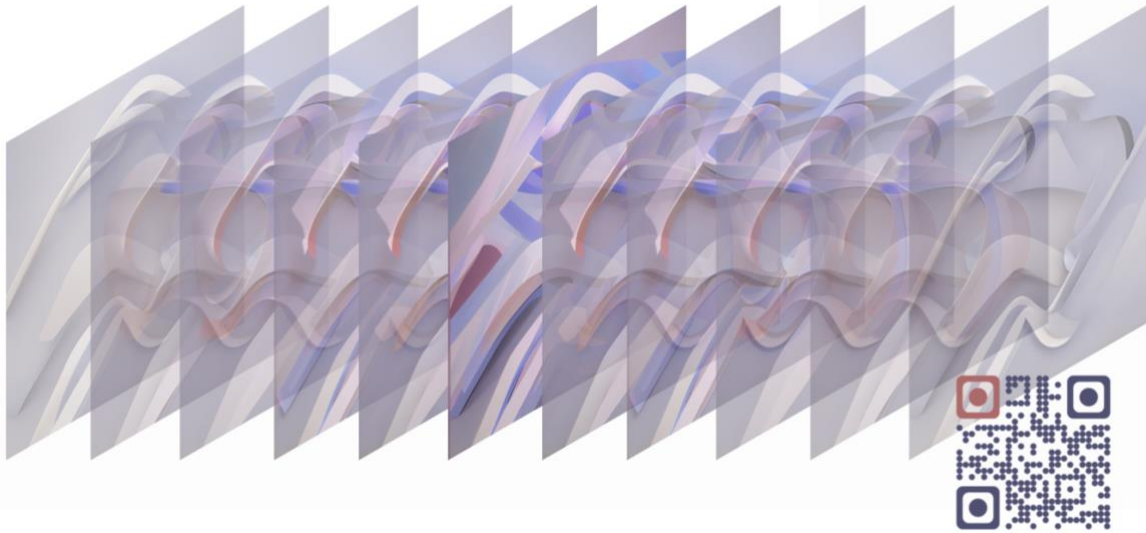
İmge karışımları ile ulaşılan varyasyonlar incelendiğinde imgeden imge üretimini sağlayan üretken yapay zekânın tutarlı sonuçlar oluşturduğu anlaşılmaktadır. Baskın olarak kullanılması istenen imgelerin renk, doku ve biçim ilişkileri daha yoğun belirirken diğer imgelerin de karakterini kaybetmeden varyasyona dâhil edildiği görülmüştür (Bknz. V-27, V-28, V-29). Bununla birlikte aynı imgeler aynı değişkenler altında -farklı zaman dilimlerinde denendiğinde aynı sonuçları üretmektedir. Bu durumun yapılacak benzer çalışmalarda, varyasyonların kontrollü bir şekilde yeniden üretilebilmesini sağlayabileceği düşünülmektedir. Bu sebeple çalışma kapsamında eş girdiler ve eş değerler altında üretilen eş sonuçlar, kısıt değil potansiyel olarak tanımlanmaktadır. Bir diğer çıkarım ise tasarımcının, belirli bir sürenin ardından baskınlık değeri doğrultusunda üretilebilecek varyasyonunu tahmin etme dürtüsü kazanabileceğidir. Bu bağlamda üretken yapay zekâ ile tasarımcı diyalogunun güçlenebilmesi için yapılan pratikler ve sistematik denemeler önem taşımaktadır.

Çoklu denemeler, ikili denemeler ile kıyaslandığında daha az sayıdaki imge karışımlarının daha kontrol edilebilir ve daha öngörülebilir olduğunu söylemek mümkündür. Özellikle tüm baskınlık değerlerinin eşit olduğu çoklu denemelerde, girdi olarak kullanılan tüm imgelerin karakterleri eşit derecede hissedilememiştir (Bknz. V-26, V-30, V-34). Bu kapsamda daha muğlak bir arayış için dördü veya beşli karışımların, daha tanımlı bir noktaya gelmişse ve takip edilebilirlik önemliyse ikili veya üçlü karışımların kullanılması önerilmektedir.

Deney sırasında ikili karışımı istenen imgelerin renk, doku ve biçim ilişkilerinin tutarlı bir şekilde korunduğu görülmektedir. Fakat birbirine beş katı baskınlık kurulan karışımda (Bknz. V-49) katsayısı düşük olan ikinci imgenin, katsayısı yüksek olan birinci imgenin kimliğini zayıflatmaktan öteye geçemediği anlaşılmaktadır. V-50'de ise katsayısı beş kat düşük olan imge, karışıma girdiği imgeye sadece renk olarak referans vermiştir. Baskın olan ikinci imge ise biçim yönünden kendi bilgisi üzerinden yeniden üretilmiştir. Dolayısıyla birbirlerine daha yakın olan

baskınlık dereceleri, karışım sırasında iki imgenin kimliğinin devamlılığını sağlayarak yeni olanakların ortaya çıkmasına katkı sağlamaktadır. Ayrıca değişkenlerin kademeli olarak artırılmasının, karışım varyasyonlarının gelişiminin daha iyi okunması bakımından önemli olduğu düşünülmektedir (Bknz. İkili Denemeler, Dengeli Karışım Sütunu, Görsel 06).

Deneyde anlamsal arayış sürecine başlarken amaç bir anaokulu projesi için gelecekte gelen uzay gemisi kavramı çerçevesinde bir temsil üretmek olarak tanımlanmıştır. Denemeler kapsamında oluşturulan 50 varyasyon arasında bu arayışı destekleyebilecek en tutarlı ve mekânsal/hacimsel kurgu üzerinden ele alındığında potansiyeli en yüksek varyasyonun seçilmesi hedeflenmiştir. Ancak gelinen noktada ulaşılması beklenen temsil yerini “devingen temsil”e bırakmıştır. Dengeli karışım denemesi sırasında üretilen varyasyonların (V-38, 39, 40, 41, 42, 43) kendi içinde tutarlı bir şekilde dönüştüğü/katmanlaştığı fark edilmiştir. Her bir varyasyon bir diğerinin devamı niteliğindedir. Bu doğrultuda başlangıçta tek bir temsille durdurulması amaçlanan süreç, birbirinin potansiyelini görünür kılan devingen temsil üzerinden akış içinde devam ettiği anlaşılmıştır (Görsel 07).



Görsel 7. Devingen Temsil-Sürecin Durdurulduğu Noktada Ulaşılan Yineleme (İterasyon).
(Temsilin hareketli versiyonuna QR koddan erişilebilir).

7. Sonuç

Üretken yapay zekâ, bir akış durumu içinde tasarım sürecine yeni bir ortam sağlar. Tasarım problemi üzerinde çalışırken, üretken yapay zekâ ile kurulan diyalog süreç içinde olgunlaşmaktadır. Tasarımcının, tasarım problemine bir öneri getirebilmesi için üretken yapay zekânın nasıl tepki verebileceğini anlaması gerekir. Tasarımcı düşünsel boyutta yaklaşımını geliştirirken diğer yandan tasarım sürecine yeni bir ortamın çalışma biçimini entegre eder. Bu devingen üretim, tasarım sürecini etkileyebilecek bir paradigma değişikliğini gündeme taşır. Tasarım ve mimarlık disiplininde üretken yapay zekâ ortamları, öğretme, öğrenme, uygulanma ve düşünme biçimlerini dönüştürüyorsa başka bir ifadeyle eğer dijital bir paradigma değişimi yaşıyorsa; “tasarlayan ile tasarlanan arasında hangi paradigma değişiyor?” sorusunu gündeme taşımak gerekliliği ortadadır.

Tasarımcı ve üretken yapay zekâ diyalogunda “ortaklaşa olma hali” mevcuttur. Fakat bu ortaklık herhangi bir tarafın baskınlığını öncelemeden hem tasarımcının hem de üretken yapay zekânın var olabildiği bir ortam gibi düşünülebilir. Bu sebeple hem metin hem de imge tabanlı diyalog esnasında tasarımcı ile denge halinde olunması esastır. Amaç mümkün olan en tutarlı ve en potansiyelli ilişkiyi ortaya çıkarabilmektir. Üretken yapay zekâyı, zihinsel olanla olmayanın etkileşimini sağlayan (devingen) temsilin yeni ortamları olarak tanımlamak mümkündür. Bu bağlamda makalede önerilen yaklaşım üretken yapay zekâ ile olan iletişim biçimlerinin geliştirilmesine katkı sunar. Ayrıca makalede deneyimlenen süreç odaklı yaklaşımın; kavram geliştirme gibi erken tasarım aşamasında fikirlerin gelişimine katkı sağlayabileceği, yeni fikirlerin (beklenmedik olanın) ortaya çıkışını hızlandırabileceği, muğlak ve dönüşebilen imgelerin anlamsal arayış sürecindeki keşiflere imkân tanıdığı, idrak (belirme) anlamlarının oluşumuna ve beliren ilişkilerin sınanmasına yardımcı olabileceği düşünülmektedir.

Temsil süreçlerinde kullanılan üretken yapay zekâ (makine öğrenimi) yeni değildir ve konu ile ilgili araştırmalar yaygın olarak mevcuttur; ancak erişilebilir ve deneyimlenebilir hale gelmesi birkaç yıl öncesine dayanmaktadır. Gelişen ve hızla gelişmekte olan yapay zekâ ve makine öğrenimini destekleyen ortamlarla birlikte temsil üzerinden nelerin mümkün olduğu ve bu ortamların nasıl kullanılması gerektiğine dair sorgulamalar bu sebeple kritiktir. Tasarım pratiğinde üretken yapay zekânın kullanımı temsil, ifade ve düşünme süreçleri için yeni

perspektifler sunmaktadır. Makine öğrenimini destekleyen programların tasarım süreçlerinde kullanımı; hızı, ara yüzleri ve diyalog biçimlerinde yaşanan (ve yaşanması muhtemel) gelişmelerle birlikte farklı bağlamlarda paradigma değişiklikleri oluşturma potansiyeline sahiptir. Gelenen noktada üretken yapay zekâ evrimine devam ederken, gelişmeler eş zamanlı olarak araştırmacılar tarafından da tartışılmaktadır. Üretken yapay zekâ üzerinden bu makalede üretilen bilgiler, gelecekteki benzer deneyimlerin yorumlanmasına ve anlamlandırılmasına bir zemin olarak düşünülebilir. Son olarak, tasarım eğitiminin farklı aşamalarında üretken yapay zekâ ile kurulan diyalog halinin incelenmesi gelecekteki araştırmaların konusu olarak önerilmektedir.

Kaynakça

Arda, D. (2024). *Investigation of Artificial Intelligence Tools in Design Process and Creativity*, Master of Science, Ankara: Middle East Technical University, Graduate School of Natural and Applied Sciences, Department of Industrial Design.

Bank, M., Sandor, V., Schinegger, K., Rutzinger, S. (2022). "Learning Spatiality-A GAN Method for Designing Architectural Models Through Labeled Sections", *Co-creating the Future: Inclusion in and through Design-Proceedings of the 40th Conference of eCAADe*, Pak, B., Wurzer, G., Stouffs, R. (eds.), Ghent, 13–16 September 2022, Vol. 2, pp. 611–619.

Beyan, E. V. P., & Rossy, A. G. C. (2023). "A Review of AI Image Generator: Influences, Challenges, and Future Prospects for Architectural Field", *Journal of Artificial Intelligence in Architecture*, Vol. 2(1), pp. 53-65.

Bolt, B. (2007). "The Magic is in Handling", *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*, E. Barrett and B. Bolt (eds), London and New York: I. B. Tauris, pp. 27–34.

Bolojan, D., Vermisso, E., & Yousif, S. (2022). "Is Language All We Need? A Query Into Architectural Semantics Using A Multimodal Generative Workflow", *POST-CARBON, Proceedings of the 27th International Conference of the Association for Computer-Aided Architectural Design Research in Asia (CAADRIA)*, Vol. 1, pp. 353-362.

Brisco, R., Hay, L., & Dhami, S. (2023). "Exploring the Role of Text-to-Image AI in Concept Generation", *Proceedings of the Design Society*, Vol. 3, pp. 1835-1844.

Candy, L. (2006). "Practice Based Research: A Guide", *CCS Report*, Vol. 1(2), pp. 1-19.

Chan, Y. H. E., & Spaeth, A. B. (2020). "Architectural Visualisation with Conditional Generative Adversarial Networks (cGAN)", *Proceedings of the 38th eCAADe Conference*, pp. 299-308.

Chase, S. C. (2003). "Revisiting the Use of Generative Design Tools in the Early Stages of Design Education", *Digital Design, Proc. 21st Conference on Education in Computer Aided Architectural Design in Europe (eCAADe)*, pp. 465-472.

Cheung, L. H., & Dall'Asta, J. C. (2023). "Exploring a Collaborative and Intuitive Framework for Combined Application of AI Art Generation Tools in Architectural Design Process", *AISB Convention*, 13-14 April 2023, Swansea University.

Çelik, T. (2023). "Generative Design Experiments with Artificial Intelligence: Reinterpretation of Shape Grammar", *Open House International*, <https://doi.org/10.1108/OHI-04-2023-0079>.

Çıkış, S., & Ek, F. I. (2010). "Conceptualization by Visual and Verbal Representations: An Experience in an Architectural Design Studio", *The Design Journal*, Vol. 13(3), pp. 329-354.

Dai, S., Li, Y., Grace, K., & Globa, A. (2023). "Towards Human-AI Collaborative Architectural Concept Design via Semantic AI", *International Conference on Computer-Aided Architectural Design Futures*, pp. 68-82. Cham: Springer Nature Switzerland.

Danchenko, E. (2021). "The AI-teration Method and the Role of AI in Architectural Design", *Proceedings of the Future Technologies Conference (FTC) 2020*, Springer International Publishing, Vol. 1, pp. 525-538.

Dortheimer, J., Schubert, G., Dalach, A., Brenner, L. J. & Martelaro, N. (2023). "Think AI-Side the Box! Exploring the Usability of Text-to-Image Generators for Architecture Students", *Digital Design Reconsidered, Proceedings of the 41st Conference on Education and Research in Computer Aided Architectural Design in Europe (eCAADe 2023)*, Vol. 2, Graz, 20-22 September 2023, pp. 567-576.

Eroğlu, R., & Gül, L. F. (2022). "Architectural Form Explorations through Generative Adversarial Networks: Predicting the Potentials of StyleGAN", *eCAADe 2022: Co-creating the Future - Inclusion in and through Design*, Ghent, Belgium, pp. 575-582.

Gmeiner, F., Yang, H., Yao, L., Holstein, K., & Martelaro, N. (2023). "Exploring Challenges and Opportunities to Support Designers in Learning to Co-create with AI-based Manufacturing Design Tools", *Proceedings of the 2023 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, April 2023, pp. 1-20.

Goldschmidt, G. (1989). "Sketching in Design Past, Present, Future", *Proceedings of the Environmental Research Design Association*, North Carolina State University, USA, pp. 132-138.

Goldschmidt, G. (1991). "The Dialectics of Sketching", *Creativity Research Journal*, Vol. 4(2), pp. 123-143.

Hanafy, N. O. (2023). "Artificial Intelligence's Effects on Design Process Creativity: A Study on Used AI Text-to-Image in Architecture", *Journal of Building Engineering*, Vol. 80 (2023) 107999, pp.1-17.

Haseman, B. (2006). "A Manifesto for Performative Research" *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, Vol. 118(1), pp. 98-106.

Jaruga-Rozdolska, A. (2022). "Artificial Intelligence as Part of Future Practices in the Architect's Work: Midjourney Generative Tool as Part of a Process of Creating an Architectural Form" *Architectus*, Vol. 3(71), pp. 95-104.

Joulin, A., Van Der Maaten, L., Jabri, A., & Vasilache, N. (2016). "Learning Visual Features from Large Weakly Supervised Data", *Computer Vision—ECCV 2016: 14th European Conference, Amsterdam, The Netherlands, October 11–14, 2016, Springer International Publishing Proceedings, Part VII 14*, pp. 67-84.

Karahan, H. G., Aktaş, B. & Bingöl, C. K. (2023). "Use of Language to Generate Architectural Scenery with AI-Powered Tools", *International Conference on Computer-Aided Architectural Design Futures*, Cham: Springer Nature Switzerland, pp. 83-96.

Kavakoglu, A. A., Almaç, B., Eser, B. & Alaçam, S. (2022). "AI Driven Creativity in Early Design Education: A Pedagogical Approach in the Age of Industry 5.0", *Proceedings of the 40th International Conference on Education and Research in Computer Aided Architectural Design in Europe*, Ghent, 13-16 September 2022, Vol. 1, pp. 133–142.

Krizhevsky, A., Sutskever, I. & Hinton, G. E. (2012). "ImageNet Classification with Deep Convolutional Neural Networks", *Communications of the ACM*, Vol. 60(6), pp. 84-90.

Kulkarni, C., Druga, S., Chang, M., Fiannaca, A., Cai, C., & Terry, M. (2023). "A Word is Worth a Thousand Pictures: Prompts as AI Design Material", [preprint] *ArXiv*, ArXiv:2303.12647.

Lim, J., Leinonen, T., Lipponen, L., Lee, H., DeVita, J. & Murray, D. (2023). "Artificial Intelligence as Relational Artifacts in Creative Learning", *Digital Creativity*, Vol. 34(3), pp.192-210.

Mancini, M. F. & Menconero, S. (2023). "AI-aided Design? Text-to-Image Processes for Architectural Design", *Disegno*, Vol. 13, pp. 57–70. <https://doi.org/10.26375/disegno.13.2023.8>

Mori, Y., Takahashi, H., & Oka, R. (1999). "Image-to-Word Transformation Based on Dividing and Vector Quantizing Images with Words", *MISRM'99 First International Workshop on Multimedia Intelligent Storage and Retrieval Management*, pp. 1-9.

Ochoa, K. S., & Huang, L. S. (2022). "AI as Active Agent for Creative Exploration in Design Pedagogy: An AI Design Methodology for Conceptual Design in an Educational Context", *Design Communication Association*, October 2022, pp. 1-8.

Paananen, V., Oppenlaender, J., & Visuri, A. (2023). "Using Text-to-Image Generation for Architectural Design Ideation", [preprint] *ArXiv*, ArXiv:2304.10182, pp. 1-14.

Pena, M. L. C., Carballal, A., Rodríguez-Fernández, N., Santos, I., & Romero, J. (2021). "Artificial Intelligence Applied to Conceptual Design: A review of Its Use in Architecture", *Automation in Construction*, Vol. 124, 103550, pp. 1-30.

Picon, A. (2020). "What About Humans? Artificial Intelligence in Architecture", *Architectural Intelligence: Selected Papers from the 1st International Conference on Computational Design and Robotic Fabrication (CDRF 2019)*, Springer Singapore, pp. 15-29.

Ploennigs, J., & Berger, M. (2023). "AI Art in Architecture", *AI in Civil Engineering*, Vol. 2(1):8. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2212.09399>

Qiao, H., Liu, V., & Chilton, L. (2022). "Initial Images: Using Image Prompts to Improve Subject Representation in Multimodal AI Generated Art", *Proceedings of the 14th Conference on Creativity and Cognition (C&C '22)*, Association for Computing Machinery, New York, NY, USA, pp. 15–28. <https://doi.org/10.1145/3527927.3532792>

Rodrigues, R. C., Alzate-Martinez, F. A., Escobar, D. & Mistry, M. (2021). "Rendering Conceptual Design Ideas with Artificial Intelligence: A Combinatory Framework of Text, Images and Sketches", *ACADIA2021: Realignments: Toward Critical Computation, CUMINCAD*, S. Parascho, J. Scott, and K. Dörfler (eds.), ISBN 979-8-986-08056-7, 3-6 November 2021, pp. 572-575.

Schon, D. A., & Wiggins, G. (1992). "Kinds of Seeing and Their Functions in Designing", *Design Studies*, Vol. 13(2), pp. 135-156.

Silvestre, J., Ikeda, Y., & Guéna, F. (2016). "Artificial Imagination of Architecture with Deep Convolutional Neural Network", *CAADRIA 2016: Living Systems and Micro-Utopias-Towards Continuous Designing*, pp. 881-890.

Smith, A., Schroeder, H., Epstein, Z., Cook, M., Colton, S., & Lippman, A. (2023). "Trash to Treasure: Using text-to-Image Models to Inform the Design of Physical Artefacts", [preprint] *ArXiv*, ArXiv:2302.00561.

Stigsen, M. B., Moisi, A., Rasoulzadeh, S., Schinegger, K., & Rutzinger, S. (2023). "AI Diffusion as Design Vocabulary: Investigating the Use of AI Image Generation in Early Architectural Design and Education", *Proceedings of the International Conference on Education and Research in Computer Aided Architectural Design in Europe*, Vol. 2, pp. 587–596.

Sullivan, G. (2009). "Making Space: The Purpose and Place of Practice-Led Research", *Practice-Led Research, Research-Led Practice in The Creative Arts*, Vol. 2, pp. 41-56.

Taşdemir, B. (2022). "Sanatsal Araştırmanın Bilimsel Nitelikleri Üstüne: Seçilmiş Örneklerle Bir Değerlendirme", *Akdeniz Sanat*, Sayı 16(30), s. 225-248.

Terzidis, K. (2006). *Algorithmic Architecture*, Boston, London, New York, Oxford: Elsevier, Architectural Press.

Turan, N. K. & Altaş, N. E. (2003), "Tasarım Sürecinde Kavram", *İTÜ Dergisi/a Mimarlık, Planlama Tasarım*, Cilt:2, Sayı:1, s. 15-26.

Verganti, R., Vendraminelli, L., & Iansiti, M. (2020). "Innovation and Design in the Age of Artificial Intelligence", *Journal of Product Innovation Management*, Vol. 37(3), pp. 212-227. <https://doi.org/10.1111/jpim.12523>

Vermillion, J. (2022). "Iterating the Design Process Using AI Diffusion Models", *Creative Collaborations*. 9. https://digitalscholarship.unlv.edu/cfa_collaborate/9

Werker, I. & Beneich, K. (2023). "Open AI in the Design Process: To What Extent Can Text-to-Image Software Support Future Architects in the Early Design Process?", *Digital Design Reconsidered, Proceedings of the 41st Conference on Education and Research in Computer Aided*

Architectural Design in Europe (eCAADe 2023). Volume 2, Graz, 20-22 September 2023, pp. 577–586.

Yıldırım, E. (2022). "Text to Image Artificial Intelligence in a Basic Design Studio: Spatialization from Novel", *4th International Scientific Research and Innovation Congress*, 24-25 December 2022, pp. 453-462.

Yurman, P., & Reddy, A. V. (2022). "Drawing Conversations Mediated by AI", *Proceedings of the 14th Conference on Creativity and Cognition (C&C '22)*, Association for Computing Machinery, New York, NY, USA, pp. 56-70. <https://doi.org/10.1145/3527927.3531448>

Zhang, C., Wang, W., Pangaro, P., Martelaro, N., & Byrne, D. (2023). "Generative Image AI Using Design Sketches as Input: Opportunities and Challenges", *In Proceedings of the 15th Conference on Creativity and Cognition (C&C '23)*, Association for Computing Machinery, New York, NY, USA, pp. 254-261. <https://doi.org/10.1145/3591196.3596820>

İnternet Kaynakları

Michael Hansmeyer & Benjamin Dillenburger (2013), "Digital Grotesque-I" Proje Metni. <https://www.michael-hansmeyer.com/digital-grotesque-I> Erişim tarihi: 20.12.2023

Görsel Kaynaklar

Görsel 01. "Stable Diffusion (v1.6) Arayüzü" Stable Diffusion üzerinden üretilmiştir. Tarih: 04.12.2023.

Görsel 02, 03, 04, 05, 06, ve 07. Yazarların Kişisel Arşivi (2024).

RESİMLİ ÇOCUK KİTAPLARINDA TOPLUMSAL CİNSİYET EŞİTLİĞİ KONUSU ÜZERİNE BİR İNCELEME*

A REVIEW ON GENDER EQUALITY IN CHILDREN'S PICTURE BOOKS

Rukiye Derdiyok**

Öz

Toplumsal cinsiyet eşitliği, kadın ve erkeklerin eşit sorumluluk, hak ve fırsatlara sahip olmalarını ifade etmektedir. Bu makalenin amacı cinsiyet eşitliği konusunun resimli çocuk kitaplarında nasıl ele alındığını incelemektir. Kategori olarak okul öncesi resimli çocuk kitapları seçilmiştir. Bunun sebebi 3-6 yaş aralığındaki çocukların kendilerini ve sosyal çevrelerini tanıyabilmeleri ve davranış kalıplarının oluşmaya başlamasıdır. Yapılan literatür taraması sonucunda konu ile bağlantılı 10 adet kitap incelenmiştir. Kitaplar tasarım ilkeler, iç yapı ve dış yapı özellikleri açısından irdelenmiştir. Kitapların stereotip düşünce içermeyen ve toplumsal cinsiyet eşitliğini destekleyen kitaplar olmasına özen gösterilmiştir. İnceleme sonucunda örnek kitapların teknik özelliklerinin çoğunlukla uygun olduğu gözlenmiştir. Kitaplara içerik açısından bakıldığında toplumsal cinsiyet eşitliğinin önemsendiği, kız ile erkek çocuklar için eşitlikçi yaklaşımların olduğu gözlenmiştir. İnceleme sonucunda yerli yapımların azlığı dikkat çekmiştir. Yerli yayınlar artırılabilir ve tasarım açısından daha nitelikli ve özgün örnekler oluşturulabilir. Bu bağlamda uzmanların işbirliği büyük önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Cinsiyet Eşitliği, Okul Öncesi Resimli Kitaplar, Grafik Tasarım, İllüstrasyon.

Abstract

Gender equality denotes the equal distribution of responsibilities, rights, and opportunities between women and men. The article aims to examine how gender equality is addressed in illustrated children's books, specifically targeting preschool-aged readers due to their developmental stage for self-awareness and social recognition. Through a literature review, ten relevant books were analyzed for their design principles, internal and external structural features. Emphasis was placed on selecting books devoid of stereotypical thinking and supportive of gender equality. The analysis revealed that the technical specifications of the sample books were generally appropriate, with evident egalitarian approaches for both girls and boys. The scarcity of domestic productions was notable in the review. Indigenous publications could be increased, and more qualitatively and uniquely designed examples could be generated in terms of design. In this context, collaborative efforts among experts hold significant importance.

Keywords: Gender Equality, Preschool Picture Books, Graphic Design, Illustration.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 01.04.2024 - Kabul tarihi: 05.06.2024

* Bu makale çalışılmakta olan "Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Ele Alınmasına Yönelik Bir Çocuk Kitabı Tasarımı" başlıklı sanatta yeterlik tezinden hareketle yazılmıştır.

** Arş. Gör., Balıkesir Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Sanatlar Bölümü, rukiye_derdiyok@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3600-7071>, Balıkesir/Türkiye.

1. Giriş

Kitaplar, çocukların kendilerine benzer karakterleri görmeleri ve onlara benzer duygu ve deneyimler yaşamaları için birer ayna görevi görür. Aynı zamanda kitaplar, çocukların yakın çevrelerinin ötesine bakarak diğer topluluklarda veya dünyanın başka yerlerindeki karakter ve olayları görerek dünyayı deneyimledikleri pencereler görevi görür (Rudman ve Pearce, 1988). Çocuklar dünyaya geldikleri andan itibaren çevreleri ile etkileşim halindedirler. Öğrenme ve keşfetme sürecinde çocuğa sunulacak zengin uyarılar, çocuğun gelişimine katkı sağlamaktadır. Bu uyarıların başında resimli çocuk kitapları gelmektedir (Yıldız, Yazıcı ve Durmuşoğlu, 2016:43). Okul öncesi dönem, çocukların her şeyi sorgulayıp öğrendikleri ve bazı temel kavramları oluşturdukları dönemdir. Bu dönemde çocuklar kurulan ilişkiler sayesinde özgüven ve saygıyı öğrenirler.

Çocuk kitapları düşünüldüğünde, akla hem çocukların hem de yetişkinlerin okumaktan keyif aldığı, anlatı ve resimler içeren bir metin gelir (Jalongo, 2004:12). Genellikle basit bir tür olarak algılanmasına rağmen, çocuk kitapları kültürel iklimi yansıtan anlamlı mecralar ve yeni tutumları şekillendiren güçlü araçlar olabilir. Tarihsel olarak, çocuk edebiyatı çeşitlilik konusunda eğitim için bir yol olarak kullanılmıştır. Çocuk kitapları, kadınlar ve kültürel azınlıklar için eşitliği teşvik eden hareketlerde etkili olmuştur (Brenna, 2008:100-102). Çocuk kitapları bu bağlamda, toplumsal cinsiyet rolleri ve cinsiyet eşitliği konularını öğretmek için bir araç olarak kullanılabilir.

Bu makalenin amacı; okul öncesi resimli çocuk kitaplarında cinsiyet eşitliği konusunun nasıl ele alındığını incelemek, örnek kitapların içeriklerini, tasarımlarını, iç yapı ve dış yapı özelliklerini karşılaştırıp nitelikli yayınların artması için önerilerde bulunmaktır.

2. Toplumsal Cinsiyet Roller ve Cinsiyet Eşitliği

Toplumsal cinsiyet rolleri, kadın ve erkeklerin özel ve kamusal alanda sergiledikleri davranışlardır. Bunlar, bireylere cinsiyet kategorisine (erkek veya kadın) atanmaları temelinde uygulanan sosyokültürel beklentilerdir.

Toplumsal cinsiyet rolleri biyolojik roller değil, sosyal ve psikolojik yapılarıdır. Cinsiyet rollerine yönelik tutumlar, toplumdaki rollerde kadın ve erkeğin dağılımını belirler ve sonuç

olarak bireyin kariyer seçimlerini, çalışan, eş veya ebeveyn olarak rollerinin doğasını ve yaşamın diğer birçok yönünü etkiler. Toplumsal cinsiyet rollerinin özellikleri incelendiğinde biyolojik bir gerekliliğe dayanmadığı, toplumsal olarak belirlendiği, güç ve iktidar ilişkileri ile şekillendiği, topluma ve zamana göre değiştiği ve sosyalleşme sürecinde öğrenildiği söylenebilir (Acar Erdol, 2017:15).

Toplumsal cinsiyet rolleri ideolojisi üç türe ayrılabilir: geleneksel, geçiş dönemi ve eşitlikçi. Bunlardan ilki, kadın ve erkeklerin rollerinde beklenen farklılıkları yansıtmaktadır. Erkekler geçimden sorumlu olmalıdır, bu nedenle iş ile ilgili rollere atanma olasılıkları daha yüksektir; kadınlar ise aileden sorumlu olmalıdır, bu nedenle ev içi rollere atanma olasılıkları daha yüksektir. Eşitlikçi algılar, rollerin cinsiyete göre ayrılmaması gerektiğini savunur. Erkekler ve kadınlar evde olduğu kadar işte de eşit rollere sahip olabilirler. Geçiş dönemi algıları, geleneksel rol ayrımı ile eşitlikçi tutumların ortasında yer alır.

Parenthood, (2016)'a göre Toplumsal cinsiyet stereotipleri dört ana kategoriye ayrılır:

Fiziksel görünüm: Bir bireyin fiziği, özellikleri, ten rengi, saç rengi ve kıyafeti gibi görünüme ilişkin beklentiler ve idealler. Bu beklentiler ve idealler topluma göre değişebilir. Buna göre erkeklerin uzun boylu ve kaslı olmaları beklenirken, kadınların da bakımlı ve zayıf olmaları beklenmektedir.

Kişilik özellikleri: Bir kişinin davranışlarına ilişkin beklentiler ve idealler. Buna göre erkeklerin kararlı ve güçlü olmaları beklenirken kadınların sakin ve uyumlu olmaları beklenmektedir.

Meslekler: Bir bireyin ne tür bir işe sahip olması veya sahip olmayı arzulaması gerektiğine ilişkin beklentiler. Buna göre erkeklerin doktor veya mühendis olmaları beklenirken, kadınların hemşire veya öğretmen olmaları beklenmektedir.

Ev içi davranışlar: Bireyin ev ortamında üstleneceği sorumluluklara ilişkin beklentiler. Erkeklerin çalışıp evin geçimini sağlamaları beklenirken, kadınların ev işlerini üstlenip çocuklara bakmaları beklenmektedir.

Toplumsal cinsiyet stereotipleri cinsiyet rollerini sürdürür ve sosyalleşmenin önemli bir parçasıdır. Toplumsal Cinsiyet sosyal ve psikolojik iken, cinsiyet anatomiktir. Toplumsal cinsiyet ve cinsiyet rolleri, toplumdaki herkese uygulanabilecek kategoriler değildir. Bu, insanların belirlenmiş toplumsal cinsiyet rollerine düzgün şekilde uymayanların bir şekilde kusurlu olabileceğine ve ayrımcılık veya kötü muamele gibi sorunlara yol açabileceğine inanmalarına yol açabilir. Bunun yerine, cinsiyet var olan çok çeşitli davranışlar ve kişisel kimlikler olarak düşünülmelidir (Nash, 2015).

Toplumsal cinsiyet eşitliği, tüm cinsiyetlerden insanların eşit haklara, sorumluluklara ve fırsatlara sahip olmasıdır. Toplumsal cinsiyet eşitsizliği herkesi etkilemektedir: Kadınlar, erkekler, trans ve cinsiyet çeşitliliğine sahip kişiler, çocuklar ve aileleri. Kısacası her yaştan ve her kökenden insanı etkiler. Okullarda toplumsal cinsiyet eşitliğinin öğretilmesi, adil ve kapsayıcı bir toplumun teşvik edilmesi açısından çok önemlidir. Saygıyı teşvik ederek, stereotiplere (kalıpyargılara) meydan okuyarak, kapsayıcı topluluklar oluşturarak ve ayrımcılığı önleyerek okullar, eşitliğe değer veren bir neslin şekillenmesinde hayati bir rol oynar.

Erkeklerle kadınlar arasındaki eşitsizliği sürdüren politikalar, programlar ve faaliyetler, sonunda erkeklerle kadınlar arasındaki eşitsiz ilişkileri güçlendirmektedir. Eşitsizliği sona erdirmek, kadınları geride tutan normların değiştirilmesini gerektirir. Kapsamlı toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanması için toplumların şiddetle mücadeleye yönelik faaliyetlere ve şiddet ile mücadele eden kurumlara ihtiyacı vardır. Cinsiyet eşitliğinin geliştirilmesi, yoksulluğun azaltılmasından kız ve erkek çocukların sağlık, eğitim, korunma ve refahının desteklenmesine kadar sağlıklı bir toplumun tüm alanları için kritik öneme sahiptir.

Çocuklar erken yaşta toplumsal cinsiyet rollerinin adaletsiz dağılımı ve cinsiyet eşitsizliği ile evde, okulda, sosyal çevre ve medyada karşılaşır. Kadın ve erkekler kitle iletişim araçlarında toplumsal cinsiyet rollerine göre resmedilmektedir. Bundan dolayı medya, toplumsal cinsiyet rollerinin şekillendirilmesinde ve topluma tanıtılmasında önemli bir rol oynamaktadır.

Medya denildiğinde akla ilk gelen kitle iletişim araçlarıdır. Medya televizyon, radyo, gazete, dergi, kitap ve internet gibi birçok yolla topluma hitap etmektedir. Medya çocuklara sosyalleşme sürecinde sürekli olarak kendi kimliklerini destekleyen rol modeller göstermektedir.

Bu rol modelleri gören çocukların ailelerinden ve diğer sosyalleşme araçlarından öğrendiklerinin geçerliliğine inanma olasılıkları artar. Bu bağlamda, önceden var olan inanç ve değerlerini kişiliklerinin bir parçası haline getirirler. Çocuklar izledikleri karakterlerin eylemlerini hatırlar ve onları gelecekteki uygulamaları için rol model olarak kabul ederler (Sabuncuoğlu, 2006:119). Medya organlarından biri olan kitapların bu bağlamda cinsiyet eşitliği konusunda yapıcı ve olumlu örnekler oluşturması çok önemlidir.

3. Resimli Çocuk Kitapları

Çocuk kitaplarının; başlangıç kitapları, resimli kitaplar, geleneksel edebiyat, modern fantezi, şiir, çağdaş gerçekçi kurgu, tarihsel kurgu, kurgusal olmayan kitaplar ve biyografi gibi çeşitleri vardır. Resimli kitaplar, henüz okuyamayan veya okumaya yeni başlayan çocuklar için az kelime ve çok resimden oluşan kitaplardır. Resimli kitaplar çocukların gelişiminin önemli bir parçasıdır ve tasarım dünyasında kelimeler odak noktası olmasa da illüstrasyonların desteğiyle her ikisi bir araya gelerek bir hikâye anlatır. Grafik tasarım ilkeleri kullanılarak hikâye anlatımı, özellikle genç izleyicilere hitap eden illüstratif tasarımlarla birlikte kullanılabilir (Foster, 2022:3). Resimli kitaplarda yaygın olarak kullanılan temalar; aile hikâyeleri, sık yaşanan deneyimler, farklılıklara saygı, yetişkinler, doğa, hayvanlar, peri masalları, mizah, fantezi, sosyal konular ve çevre, hatta savaş ve kötü olaylar hakkında hikâyelerdir. Bir resimli kitap; etnik, ırksal, kültürel, ekonomik ve engellilik hikâyeleri sunabilir (Kiefer ve Tyson, 2010:9-15).

Literatür incelendiğinde çocuk kitaplarında bulunan iç yapısal özelliklerin; konu, tema, kahramanlık unsurları, dil ve anlatım unsurlarından oluştuğu görülmektedir. Bir kitabın dış yapısal özellikleri ise; kâğıt boyutu, türü, kullanılan harfler, yazım ve noktalama işaretleri, sayfa düzeni (mizanpaj), görseller, kapak, cilt ve künye bilgilerinden oluşur (Erol, vd., 2021:119). Çocuk edebiyatı, çocukları okumaya ve yaratıcı düşünmeye sevk edecek nitelikte olmalıdır. Bu nedenle çocuk kitaplarının fiziki, içerik ve illüstrasyon özelliklerine dikkat edilmelidir. Çocuklar için hazırlanan edebî eserler, onların bilişsel, duygusal, sosyal ve dilsel gelişim özelliklerine, ihtiyaç ve beklentilerine göre hazırlanmalıdır.

Nitelikli bir resimli kitap için temel gereklilik çocuklara görelilik ilkesine uygun bir şekilde üretilmiş olmasıdır. Bir çocuk kitabı illüstratörünün iyi bir hayal gücü olmalıdır. Illüstratörler

çocukların bilişsel ve duygusal gelişimi hakkında da bilgiye sahibi olmalıdır. Okul öncesi çocuklar hikâyeyi resimlerden takip eder, bu nedenle resimler ve metin uyuşmazsa hikâyeyi anlamaları zor olacaktır (Çılgın, 2007:90).

Okul öncesi resimli çocuk kitaplarında bulunması gereken bazı teknik özellikler vardır. Bunlardan bazıları şunlardır:

Büyüklik (boyutlar): Okul öncesi dönem çocukları için hazırlanan kitaplarda farklı boyut ve biçimlerde kitaplar kullanılabilir. 16x23 cm boyutları ideal olarak kabul görmekte iki kucak genişliği olarak tanımlanabilmektedir (Turla, 2015). Ayrıca kitapların çocuğun kendi başına kaldırıp, sayfalarını çevirebileceği niteliğe sahip olması gerekmektedir.

Kâğıt cinsi: Kalitesiz kâğıdın kullanılması arka sayfadaki yazıların görünmesine ve mürekkebin dağılmasına, kitap sayfalarının çabuk yırtılmasına sebep olabilir. Bu yüzden kullanılan kâğıdın birinci hamur kalitesinde olması esastır.

Harfler: Okul öncesi dönem çocukları için tasarlanan kitaplarda 24 ila 36 puntoluk harfler tercih edilmelidir. Ayrıca tercih edilen harflerin çocuğun gözünü yormayacak karakterde ve büyüklükte olmasına ve tırnaklı karakterlerin kullanımından kaçınılmasına, harf ve satır aralıklarının birbirine yakın olmamasına dikkat edilmesi gerekmektedir (Yılmaz, 2016).

Resimler: Çocuk kitaplarında resimlerin üç ana görevi vardır ve bunlar; metni açıklama, tamamlama ve süslemedir (Yılmaz, 2016). Resimlerde eğlendirme, güldürü, sevimli, hayal gücünü destekleyen ve merak uyandıran çizimler kullanılmalıdır. Ancak hazırlanan resimler gerçeğiyle tam olarak örtüşmemeli, daha esnek hazırlanmalıdır (Karatay, 2011). Resim ve metin bir bütün algısı oluşturabilmeli ve konumlama amacına uygun olarak yapılmalıdır (Oğuzkan, 2013). Henüz okuma yazma bilmeyen çocuğun anlama eylemini tam olarak gerçekleştirebilmesi için gördüğü resim ile dinlediğini zihninde eşleştirebilmelidir (Akt. Erol, vd., 2021:119-120).

Çocuk kitaplarının dış yapı özellikleri, boyut, kâğıdın kalitesi, sayfa düzeni, yazı fontu ve büyüklüğü, ciltleme yöntemi, kapak tasarımı ve resimleme gibi unsurları içerir. Bu kitaplarda kullanılan kâğıt kaliteli olmalı ve parlama yapmamalıdır. Sayfa düzeninde, yazı ve resimlerin dengeli bir şekilde yer alması önemlidir. Ciltleme sağlam olmalıdır. Kapak, dayanıklı malzemeden yapılmış olmalı ve çocuğun ilgisini çeken bir resme sahip olmalıdır. Ayrıca, kapak resimleri içerideki metinle uyumlu olmalı ve çerçeve resimlerden kaçınılmalıdır (Ural, 2013:51-53).

Temple ve diğerlerine göre (1998) nitelikli bir resimli çocuk kitabında resimlemeler;

· Hikâyenin anlatımı çocuğun anlayabileceği düzeydedir ve hedef kitlenin ilgisini çeker.

· Çocuğu bir sonraki sayfayı keşfetmeye teşvik ederken aynı zamanda mevcut sayfadaki resimlere odaklanmasını sağlar ve detaylarına dikkat etmesini sağlar.

· Renk, ışık, gölge ve kompozisyon gibi unsurları kullanarak sembolik bir iletişim kurar.

Resimli çocuk kitaplarının grafik tasarımı, kitabın görsel düzenini oluşturan unsurları içerir. Bu unsurlar arasında grafik tasarım öğeleri olan harfler, kelimeler, cümleler, paragraflar, resimler, fotoğraflar, renkler, dokular ve kâğıt gibi görsel ve dokunsal öğeler bulunur.

Çocuk kitaplarında konu çocuğun ilgisini çekecek ve yaşına uygun olmalıdır. Hikâyenin kurgusu genel olarak giriş, gelişme ve sonuç aşamalarını içermelidir. Karakterler, gerçekçi ve erişilebilir olmalıdır. Anlatım tarzı, çocuğun bilişsel ve dil gelişimine uygun olmalı ve karmaşık yapılar yerine basit ve anlaşılır bir dil kullanılmalıdır. Öykülerin uzunluğu, hedeflenen yaş grubunun dikkat süresine göre ayarlanmalıdır, bu da öykünün çocuğun dikkatini koruyacak şekilde uygun bir uzunlukta olması gerektiği anlamına gelir (Demircan, 2006:14).

4. Okul Öncesi Resimli Örnek Kitapların İncelenmesi

Araştırma kapsamında öncelikle okul öncesi resimli kitaplardan farklılık ve toplumsal cinsiyet eşitliği konularını içeren ve benzer konulu kitapların da bulunduğu toplam 50 adet kitap incelenmiştir. Bu kitaplar alfabetik olarak şöyle sıralanabilir:

1. A Boy Like You – Frank Murphy, Kayla Harren, 2019
2. Belki – Kobe Yamada, Gabriella Barouch, 2021
3. Büyüyünce – Patrick George, 2016
4. Cesur Şövalye Sör Yeşil Benek - Anna Kemp, Sara Ogilvie, 2020 (3.b)
5. Dolu Botlar Bir Cesaret ve Kendi Olabilme Hikâyesi – Leila Brient, 2021
6. Ejderha ve Leziz Şövalye – Elli Woollard, Benji Davies, 2016
7. Farklı ama Aynı - Feridun Oral, 2022
8. Farklılık Gerçek Güzellik! – Heather Avis, Sarah Mensinga, 2022
9. Frockodile – Jeanne Willis, Stephanie Laberis, 2018
10. Gergedanlar Krep Yemez - Anna Kemp, Sara Ogilvie, 2021 (9.b)
11. Hiç Normal Değil! - Mar Pavon, Laure du Fay, 2015
12. I Love You Just The Way You Are – Tammi Salzano, Ada Grey, 2014

13. Introducing Teddy – Jessica Walton, Dougal MacPherson, 2016
14. It Feels Good to be Yourself – Theresa Thohorn, Noah Grigni, 2019
15. İşte Benim Annem – Ezgi Berk, İpek Konak, 2018
16. İşte Benim Babam – Ezgi Berk, İpek Konak, 2020
17. İşte Benim Bir Günüm – Matt Lamothe, 2020
18. Jamie is Jamie: A Book About Being Yourself and Playing Your Way – Afaneh Moradian, Maria Bogade, 2018
19. Julian is a Mermaid – Jessica Love, 2018
20. Kaşal - Kyo Maclear, Isabelle Arsenault, 2022 (7.b)
21. Kendi Gibi Olmayı Öğrenen Noona ve Sihirli Silgi – Orit Gidali, Aya Gordon-Noy, 2021
22. Kendin Gibi - Gökçe İrtten, 2023
23. Kızlar da Yapar/ Erkekler de Yapar - Sophie Gourion, Isabelle Maroger, 2019
24. Köpekler Bale Yapmaz - Anna Kemp, Sara Ogilvie, 2022
25. Lol-a Levine is not Mean! – Monica Brown, Angela Dominguez, 2016
26. Made by Raffi – Craig Pomranz, Margaret Chamberlain, 2014
27. Marisol Mcdonald Doesn't Match – Monica Brown, Sara Palacios, 2011
28. Marry Wears What She Wants – Keith Negley, 2019
29. Mavi Kurtlar Kenti – Marco Viale, 2017
30. Mavi Tilki - Karolina Benz, 2023 (4.b.)
31. Morris Micklewhite ve Turuncu Elbise – Christine Baldacchino, Isabelle Malenfant, 2018
32. Muhteşem Prensesler: "İstemiyorum" diyen Prenses – Silvia Roncaglia, Elena Jemporin, 2021
33. Muhteşem Prensesler: Atletik Prenses – Silvia Roncaglia, Sara Not, 2021
34. Neither – Airlie Anderson, 2018
35. Not All Princesses Dress in Pink – Jane Yolen, Heidi E.Y.Stemple, 'Anne-Sophie Lanquetin, 2010
36. Pink is For Boys – Robb Pearlman, Eda Kaban, 2018
37. Prenses ve Ayakkabı - Caryl Hart, Sarah Warburton, 2019
38. Prensesler Uslu Durmaz - Anna Kemp, Sara Ogilvie, 2017
39. Red (A Crayon's Story) – Michael Hall, 2015
40. Regenbogenfisch, komm hilf! Marcus Pfister, 2001

41. Sara'ya Fındık Yok - Sylvie Louis, 2016
42. Sesame Street We're Different We're the Same – Bobbi Kates, Joe Mathieu, 1992
43. Seslerin Perisi Işık – Yota K. Alexandrou, Effie Lada, 2020
44. Siz Hiç Bir Kitaba Sarıldınız Mı? - Gökçe İrten, 2020
45. The Boy Who Grew Flowers – Jen Wojtowicz, Steve Adams, 2012
46. The Boys – Lauren Ace, Jenny Lovlie, 2019
47. The Girls – Lauren Ace, Jenny Lovlie, 2019
48. The Pirate Mums – Jodie Lancet-Grant, Lydia Corry, 2021
49. Vanessa'nın Yanındayım – Kerascoet, 2021
50. Who's Afraid Of The Quite Nice Wolf – Kitty Black, Laura Wood, 2019

Listedeki kitaplar konu ve içerikleri açısından incelendikten sonra, toplumsal cinsiyet eşitliğini, cinsiyet rollerini ve farklı olmanın kötü bir şey olmadığını en iyi anlatan 10 adet kitap seçilmiştir. Örnek kitapların iç yapı ve dış yapı özellikleri incelenmiş; görsel ve metinlerin kullanımı tasarım ilkeleri kapsamında incelenerek bu özelliklerin okul öncesi resimli hikâye kitaplarına uygunlukları irdelenmiştir.

İncelenen ilk kitap; "Kızlar da Yapar! Erkekler de Yapar!" kitabıdır (Görsel 1). Çift kapaklı kitap Sophie Gourion tarafından yazılmış, Isabelle Maroger tarafından resimlendirilmiştir. Ülkemizde çevirisi Hazel Bilgen tarafından yapılan kitap 2020 yılında Yapı Kredi Yayınları tarafından basılmıştır. Kitap, kalın sert karton bir kapak, sayfaları kuşe kâğıda sahip, 22,5x27cm boyutlarında, 56 sayfalık bir kitaptır. Kitabın resimlemeleri özgün, hareketli ve canlıdır. Resimlemelerde hafif bir suluboya etkisi olsa da çok fazla ışık ve gölge kullanımına rastlanmamaktadır. Çizgiler rahat ve hareketlidir. Kullanılan font tırnaksız ve harfleri farklı ağırlıkta olan bir fonttur. Bu sayede hem okunaklı hem de hareketlidir. Metinler yeterli büyüklükte ve okunaklıdır. Vurgulamak istenen bazı kelimeler majiskül ve kalın harflerle yazılmış, puntoları da daha büyük kullanılmıştır. Bu zıtlıklar metnin ilgi çekici hale gelmesini sağlamıştır. Kitap bir hikâye barındırmadığından karşılıklı sayfalarda devamlılık içeren çok sayfa yoktur. Genelde karşılıklı sayfalarda kıyaslamalara yer verilmiştir. Sayfaların boşluk ve doluluk oranları orantılıdır. Metin ve görseller uyum içinde olup sayfa bütünlüğü sağlanmıştır. Kitapta gerçek

anlamda bir hikâye yer almamaktadır. Kız ve erkek çocukların gündelik hayatta, evde, okuldaki durumları karşılaştırılmıştır.



Görsel 1. Sophie Gourion ve Isabelle Maroger, *Kızlar da Yapar! Erkekler de Yapar!*, 2020, Resimli Hikaye Kitabı, 22.5x27 cm, Rukiye Derdiyok kişisel koleksiyonu.

Kızlar isterse bale yapar isterse futbol oynar, karar onlara aittir. Erkekler ister trenlerle isterse bebeklerle oynayabilir, karar onlara aittir. Bu kitap kız ve erkeklere gündelik hayatta yapmak istediklerini yapabilmeleri cesareti vermektedir. Okulda oynadıkları oyunlardan, giydikleri kıyafetlere, giyecekleri kostümlerden seçmek istedikleri mesleğe, hepsi onların kararına bağlıdır. Kızlar da, erkekler de toplumun söylem ve dayatmalarına karşın ne yapmak isterlerse yapabilirler. Kız ve erkek çocuklarını okulda, evde, meslek seçiminde, giyimde, saçta, arkadaşlarda, duygularını göstermede oldukları gibi olmaları için cesaretlendiren bir kitap. Bu kitap, ne yaparsanız yapın ve nasıl olursanız olun önemli olanın mutlu olmak olduğu mesajını vermektedir.

İncelenen bir başka kitap “Morris Micklewhite ve Turuncu Elbise” kitabıdır (Görsel 2). Kitap Christine Baldacchino tarafından yazılmış, Isabelle Malenfant tarafından resimlendirilmiştir. Ülkemizde çevirisi Deniz Özülke tarafından yapılan kitap 2018 yılında Güldünya Yayınları tarafından basılmıştır. Karton kapak ve kuşe kâğıda sahip olan kitap, 20x26,5cm boyutlarında, 32 sayfalıktır. Kâğıdın özelliğine bağlı olarak pastel özelliği daha çok ön

plana çıkan resimlemeler özgün bir tasarım stiline sahiptir. Renk kullanımı uyumludur. Bazı sayfalarda elbise dışındaki nesne karakterlerde daha sade renkler kullanılıp bu zıtlık ile elbise vurgulanmıştır. Boyama tarzı dokulu bir yapıya sahiptir. Işık ve gölgeye çok yer verilmediğinden fazla derinlik sağlanmamaktadır. Karakterlerin ifadeleri basit tasarımlarına rağmen etkilidir. Metinler bazı sayfalarda fazladır. Kullanılan font serifli ve okunaklıdır ancak boyut olarak genel olarak belirlenen puntoya göre biraz küçük kalmaktadır. Sayfa tasarımlarında sayfalar arası geçişlere yer verilmiş, devamlılık sağlanmıştır. Bazı sayfalarda doluluk oranı az iken başka sayfalarda doluluk ve boşluk oranları orantılıdır. Metin ve görseller uyum içindedir ve sayfa tasarımlarında genel olarak bütünlük sağlanmıştır.

Kitap Amerikan Kütüphaneler Birliği'nin Gökkuşuğu Listesi'nde yer almaktadır. Stonewall Çocuk ve Genç Yetişkin Edebiyatı Onur Ödülü'ne sahip olan kitap aynı zamanda Kirkus tarafından basıldığı yılda yılın en iyi kitapları arasında gösterilmiştir.



Görsel 2. Christine Baldacchino ve Isabelle Malenfant, *Morris Micklewhite ve Turuncu Elbise*, 2018, Resimli Hikâye Kitabı, 20x26,5 cm, Rukiye Derdiyok kişisel koleksiyonu.

Bu kitap farklı olduğu için arkadaşları tarafından alay edilen bir çocuğun yaratıcılığı ve farklı olma cesareti hakkındadır. Erkekler ve kızlar elbise giyip oje sürdüğü için ona kötü davranmakta ve onu dışlayarak bir kalıba sığdırmaya çalışmaktadırlar. Morris yaratıcı olarak ve diğerlerini kendi oyununa dâhil ederek, ne giydiğinin önemli olmadığını, önemli olanın kendine güven olduğunu fark etmelerini sağlar. Bu kitapta kalıpyargı ifadelerden bazıları erkeklerin elbise

giyemeyeceği, oje süremeyeceği gibi durumlardır. Diğer çocuklar bunun için Morris'i dışlasalar da onunla gerçekten oyun oynadıktan sonra bu görüşlerinin bir önemi olmadığını, Morris'i olduğu gibi sevdiklerinin farkına varırlar.

Başka bir örnek kitap Anna Kemp tarafından yazılıp Sara Ogilvie tarafından resimlendirilen "Prensesler Uslu Durmaz" kitabıdır (Görsel 3). Çevirisi Sima Özkan tarafından yapılan kitap 2017 yılında Beta Kids tarafından basılmıştır. Karton kapak ve sayfaları kuşe kâğıda basılan kitap, 26x26cm boyutlarına sahip olup 32 sayfadan oluşmaktadır. Eğlenceli olduğu kadar düşündürücü olup, klişeleri yıkan kitabın resimlemeleri hareketli, canlı ve özgündür. Doku kullanılarak tasarımlar derinleşmiş ve zenginleştirilmiştir. Karakterler ve nesnelere hızlı bir şekilde çizilmiş gibi hareketli ve rahat çizgilerden oluşmaktadır. Bu da kitabın görsel anlatımına dinamizm katmaktadır. Renklendirmede canlı ve uyumlu bir palet tercih edilmiştir. Kullanılan font serifli (tırnaklı) ve okunaklıdır. Metinlerin puntoları yeterli büyüklüktedir. Birkaç sayfa dışında sayfalardaki metinler kısadır.

Sayfalarda yazı ile resimlemeler birlikte düşünülmüş ve dengeli bir şekilde tasarlanmıştır. Sayfa kullanımına bakıldığında doluluk ve boşluk oranları sayfaların çoğu arasında geçiş sağlamıştır ve tasarım devam ettirilmiştir. Bu sayede sayfada bütünlük de sağlanmıştır. Karakterlere vurgu yapılmak istendiğinde arka plan boş bırakılmış veya renklendirme ile zıtlık sağlanarak karakter ön plana çıkarılmıştır.

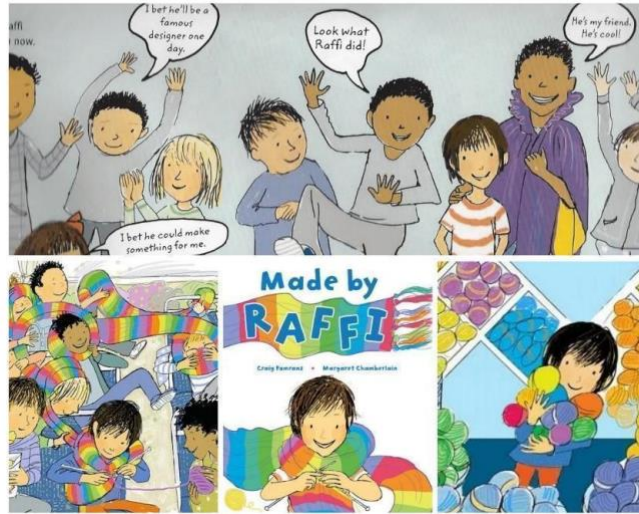


Görsel 3. Anna Kemp ve Sara Ogilvie, *Prensesler Uslu Durmaz*, 2017, Resimli Hikâye Kitabı, 26x26 cm, Rukiye Derdiyok kişisel koleksiyonu.

Prenses, klişelerle dolu masallara inanarak büyür ve prensin gelip onu yanına almasını bekler, ancak başka bir şatoda hapsedileceğini öğrenir. Oysa o seyahat etmek ve macera yaşamak istemektedir. Prens bile ona prenses okulunun öğretilerine göre hareket etmesi gerektiğini ve savaşmanın prensler için olduğunu söyler. Bunun üzerine prenses harekete geçmeye karar verir ve ejderha ile arkadaş olur. İki arkadaş birlikte maceradan maceraya koşarlar. Bazı stereotipler prenseslerin prens tarafından kurtarılması gerektiği, ejderhanın kötü olduğu, prenseslerin tek isteklerinin güzel elbiseler olduğu yönündedir. Kitap hem prensesler ve prensler hem de Ejderhalar hakkındaki klişeleri yıkmaktadır.

Kitap; bağımsızlık, kendi hayatının sorumluluğunu almak ve kimsenin, özellikle de sizi sevdiğini ve sizin için en iyisini bildiğini iddia edenlerin, cinsiyetiniz nedeniyle sizi bir kutuya koymasına izin vermemekle ilgili bir hikâye anlatmaktadır. Kendi kimliğini oluşturmak ve geleneksel rollere direnmek gerektiğini vurgulamaktadır. Bir diğer örnek kitap “Made by Raffi” kitabıdır (Görsel 4). Ülkemizde çevirisi bulunmayan bu kitap Craig Pomranz tarafından yazılıp Margaret Chamberlain tarafından resimlendirilmiştir. Kitap 2014 yılında Frances Lincoln Press tarafından basılmıştır. Boyutları 24x27cm’dir ve 40 sayfadan oluşmaktadır. Kitabın resimlemeleri basit ve kendine has bir üsluba sahiptir. Renk paleti genel olarak uyumlu renklerden oluşsa da bazı sayfalar çok canlı renklerle tasarlanmışken, bazıları ağırlıklı olarak grinin tonlarındadır. Raffi

dışındaki karakterlerin kıyafetleri kitabın neredeyse tamamında sadece gri ve mavi tonlarındadır. Bu zıtlık sayesinde Raffi karakteri ön plana çıksa da bir çocuk kitabı için renklendirmeler soluk kalmakta ve ilgi çekici olmaktan uzaklaşabilmektedir. Karakter ve nesne çizim ve detayları sadedir. Dokulu bir resimleme tekniği kullanılsa da nesnelere ayırt edici dokular rastlanmamaktadır. Işık ve gölge kullanımına yer verilmemiş bu yüzden karakter ve nesnelere çok boyutlu algılanmamaktadır. Bazı sayfalarda karakterlerin vücutlarında orantısızlıklar görülmektedir. Metinler okunaklı ancak uzundur. Konuşma baloncuklarının bulunduğu sayfalarda baloncuk içindeki yazıların farklı bir fontta yazılmış olması tasarımı özgünleştirmiştir. Sayfa tasarımlarında metin ve resimlemeler uyum içindedir. Sayfalar arasında geçişler yapılmış ve bütünlük sağlanmıştır.



Görsel 4. Craig Pomranz ve Margaret Chamberlain, *Made by Raffi*, 2014, Resimli Hikâye Kitabı, 24x27 cm, Amazon.

Raffi, diğer çocukların oynadığı gürültülü oyunlar yerine örgü örmeyi ve dikiş dikmeyi tercih eden bir çocuktur. Farklı bir şeyler yapmaktan hoşlanmaktadır ve okulda kendini diğerlerinden farklı hissetmektedir. Raffi parlak renkleri sevmektedir. Babasının doğum günü için bulabildiği tüm renklerle bir atkı örmektedir ve onunla dalga geçtikleri okul otobüsünde bile örmeye devam etmektedir. Annesine şarkı söylemeyi, resim yapmayı ve örgü örmeyi sevdiği için tuhaf olup olmadığını sorar ve ona "kız gibi" olup olmadığını sorar. Annesinin cevabı şöyle olur: Hayır Raffi, bence sen çok Raffi'sin. Raffi okuldaki bir oyundaki arkadaşının rolü için pelerin diker.

Annesinden yardım ister ve kendi başına diker. Öğretmeni onu bu konuda över ve artık kimse onunla dalga geçmez. Arkadaşları Raffi'yi artık havalı bulurlar. Bu kitap, farklı ilgi alanlarına sahip olmakla ve bunun normal olduğuyla ilgili bir kitaptır. Hobilerin ve ilgi alanlarının cinsiyetleri yoktur. Onları cinsiyetlere göre sınırlandıran toplumsal cinsiyet rolleridir.

İncelenen başka bir kitap "Pink Is For Boys" isimli kitaptır (Görsel 5). Bu kitabın da Türkçe çevirisi henüz bulunmamaktadır. Robb Pearlman tarafından yazılıp Eda Kaban tarafından resimlendirilen kitap 2018 yılında Running Press Kids tarafından basılmıştır. 40 sayfadan oluşan kitap karton kapaklı ve 23,5x24,5cm ölçülerindedir. Tasarım açısından bakıldığında resimlemeleri özgün ve dikkat çekicidir. Renk paleti pastel renklere oluşmakta ve uyumludur. Resimlemelerde nesnelere uygun doku kullanımı görselleri zenginleştirmiş ve derinleştirmiştir. Metinler kısa ve yazı boyutu büyüktür. Vurgu yapılmak istenen kelimenin kalın (bold) ve bahsi geçen renkte yazılması okunurluğu kolaylaştırmakta ve tasarıma hareket katmaktadır. Kullanılan bu zıtlık ile renklere vurgu yapılmıştır. Sayfalarda dengeli tasarım ve boşluk kullanımına rastlanmaktadır. Figür ve nesnelere zemin ile ilişkisi ayırt edicidir. Sayfa tasarımlarında bütünlük sağlamıştır, metin ve görseller dengeli yerleştirilmiştir.



Görsel 5. Robb Pearlman ve Eda Kaban, *Pink is for Boys*, 2018, Resimli Hikâye Kitabı, 23,5x24,5 cm, Amazon.

Pembe, erkekler ve kızlar içindir. Mavi, kızlar ve erkekler içindir. Sayfa sayfa tüm renkleri nesnelere özdeşleştirerek hepsinin hem kızlar hem de erkekler için uygun olduğunu vurgulayan kitabın bir hikâyesi bulunmamaktadır. Kavramlar ve resimlemeler üzerinden yol almakta ve son sayfada tüm renklerin herkes için olduğu vurgulanmaktadır.

Bir diğer örnek kitap Jeanne Willis tarafından yazılıp Stephanie Laberis tarafından resimlendirilen “Frockodile” kitabıdır (Görsel 6). Ülkemizde çevirisi bulunmayan kitap 2019 yılında Hachette Children's yayınları tarafından basılmıştır. Karton kapak ve ince kapak seçenekleri olan kitabın sayfaları kuşe kâğıda basılmıştır. Kitap 28x27cm boyutlarına sahip olup 32 sayfadan oluşmaktadır. Kitabın özelliklerine tasarım ilkeleri açısından da bakılacak olursa, canlı renkler ve hareketli kompozisyonlardan oluşan sayfaları dikkat çekicidir. Özgün bir resimleme tarzına sahip kitapta doku kullanımı ve canlı renkler dikkat çekmektedir. Figürler ile zemin arasında oluşturulan zıtlık sayesinde derinlik algısı hissedilmektedir. Koyu zeminde açık tonlar, açık renkli zeminde ise genelde canlı renkler kullanılmıştır. Yazı ile resim ilişkisi dengelidir. Yazı boyutu büyük, tercih edilen font hareketlidir. Vurgulanmak istenen kelimeler majiskül harflerle yazılmış, bazı metinler resimleme ile uyumlu bir hareket içinde tasarlanmıştır. Genel olarak sayfalarda devamlılık ve bütünlük sağlanmıştır.

Çocuk bir timsah olan Cliff, bir gün ışıltılı bir elbise ve ince topuklu ayakkabılar bulur. Cliff bu kıyafetleri çok sevip onları giymek ister, ancak kıyafetleri giyerse çevresinden alabileceği tepkiler onu endişelendirir. Sert bir motorcu olarak tanınan babası ve arkadaşlarının tepkisinden korkan Cliff bir bahane bulmak zorunda hisseder.



Görsel 6. Jeanne Willis ve Stephanie Laberis, *Frockodile*, 2019, Resimli Hikâye Kitabı, 28x27 cm, Rukiye Derdiyok kişisel koleksiyonu.

Onu kıyafetler içinde gören bir grup onunla gerçekten dalga geçer. Kıyafetleri giyebilmek için Cliff'in bulduğu bahane rol alacağı bir sahne oyununun olmasıdır. Tek bir sorun vardır, böyle bir sahne oyunu esasında yoktur. Arkadaşlarının yardımıyla gerçek bir sahne oyunu tasarlar ve hazırlıklara başlarlar. Tüm arkadaşları ile birlikte oyunu gerçekleştirir ve herkesi davet ederler. Cliff ile dalga geçenler ve babası da izleyenler arasındadır. İzleyiciler Cliff'in oyunculuğunu ve oyunu çok beğenirler. Oyun sona erdiğinde babası Cliff'in yanına gelip onu tebrik eder. Sonrasında sürpriz bir şekilde kucagina fısıldayıp boynundaki inci kolyeyi ona geri vermesini ister. Kıyafetler babasına aittir. Herkesin belalı motorcu olarak gördüğü babası topuklu ayakkabılar giymektedir. Toplumsal cinsiyet eşitliği kapsamında her birey ve her çocuk istediği kıyafeti giyme özgürlüğüne sahip olmalıdır.

Hikâye, farklılıkların kabulünü sağlamak için bu farklılıktan bir çocuğun anlayabileceği şekilde bahsetmektedir. Bunu yapmak için motorcu olanların sert ve katı bir kötü adam olarak tasvir edilmesi hikâyenin amacı ile çelişmektedir. Baba timsahın neden topuklu ayakkabı giydiği konusunda bir açıklama yer almamaktadır. Kitap genel anlamda amacını iyi bir şekilde yansıtırken akılda soru işaretleri bırakmaktadır.

Başka bir örnek kitap Afsaneh Moradian tarafından yazılıp Maria Bogade tarafından resimlendirilen “Jamie is Jamie” kitabıdır (Görsel 7). Ülkemizde çevirisi bulunmamaktadır. Kitap 2018 yılında Free Spirit Publishing Incorporated tarafından basılmıştır. Karton kapak ve sayfaları kuşe kâğıda basılan kitap, 33x24 cm boyutlarına sahip olup 32 sayfadan oluşmaktadır. Tasarım ilkeleri açısından bakıldığında resimlemeleri hareketli, canlı ve özgündür. Resimlemelerde doku kullanılması tasarıma derinlik kazandırmıştır. Sayfalarda yer yer boşluğa da yer vererek alan iyi kullanılmıştır. Sınıf ortamındaki resimlemelerde yer ile duvar renklerinin birbirine fazla yakın olması zemin algısını zorlaştırmaktadır. Yakın tonlardan ziyade zıt renkler kullanılarak zemin algısı artırılabilir. Metinler genel olarak okunaklı ve uygun boyuttadır. Bazı sayfalarda metin ile zemin tonları birbirine yaklaştığından okunurluk zorlaşmaktadır. Genel olarak resimlemeler ile metinler dengeli bir şekilde tasarlanmıştır. Kalabalık figürlü çizimlerde ön arka ilişkisi ve perspektif kullanılmış, bu sayede alanda derinlik duygusu artırılmıştır. Sayfa tasarımlarında bütünlük hâkimdir.

Cinsiyet kalıplarına meydan okuyan kitap, kasabanın yakınına yeni taşınan Jamie hakkındadır. Çocukların engelsiz oyun oynama özgürlüğüne ihtiyacı olduğu fikrini pekiştirme amacını taşır. Jamie, cinsiyet rollerine bakmaksızın canı ne oynamak isterse onu oynamaktadır. Ona göre oyun ve oyuncakların cinsiyeti yoktur.



Görsel 7. Afsaneh Moradian ve Maria Bogade, *Jamie is Jamie*, 2018, Resimli Hikâye Kitabı, 33x24 cm, Amazon.

Jamie'nin kız mı erkek mi olduğuna dair asla net bir cevap verilmez ve bunun bir önemi yoktur çünkü tüm çocuklar onunla birlikte oynamaktan mutludurlar. Jamie tüm erkeklerle ve tüm kızlarla her türlü farklı oyunu oynar. Jamie oyunlarda iyidir ve diğer çocuklar Jamie'nin seçimine ve oynadığı oyunlara göre Jamie'nin cinsiyetini tahmin etmeye çalışırlar. Tartışmanın sonunda çocuklardan biri Jamie'nin cinsiyetini umursamadığını söyler. O yalnızca bir sonraki günü Jamie ile oyun oynamak için ipe çekmektedir. Bir sonraki gün tüm çocuklar ister kız oyuncağı ister erkek oyuncağı olsun istedikleri oyunları oynarlar. Bu hikâyeye toplumsal cinsiyet eşitliğini iyi bir şekilde anlatmaktadır. Toplumun beklentileri tarafından erkek ve kızlara göre ayrıştırılan oyunlar ve oyuncaklar ile karşılaşırız ancak esasında oyuncakların cinsiyetleri olmamalıdır.

Bir başka örnek kitap “Prenses ve Ayakkabı” kitabıdır (Görsel 8). Caryl Hart tarafından yazılıp Sarah Warburton tarafından resimlendirilmiştir. Ülkemizde çevirisi Sima Özkan tarafından yapılan kitap 2021 yılında Boncuk Yayınları tarafından basılmıştır. Karton kapak ve sayfaları kuşe kâğıda basılan kitap, 25x29cm boyutlarına sahip olup 32 sayfadan oluşmaktadır. Eğlenceli olduğu kadar düşündürücü bir hikâyeye sahiptir. Tasarım açısından bakıldığında klişeleri yıkan kitabın resimlemeleri hareketli, canlı ve özgündür. Genel olarak uyumlu bir renk paleti kullanılmıştır bazı sayfalarda karakter ve nesnelere çok yoğun kullanılıp sayfa fazla dolu tasarlanmıştır. Başka sayfalar daha sade tasarım içeri sayfanın doluluk ve boşluk oranı daha orantılı ve uyumludur. Doku kullanılmış ve perspektif kullanımı ile birlikte tasarıma derinlik kazandırılmıştır. Karşılıklı bazı sayfalarda tasarım devam ettirilmiş ve sayfalar arasında bağlantı sağlanmıştır. Metinler genel olarak okunabilir sade zeminlerde yer almaktadır. Bazı sayfalarda metin uzun olup sayfada görsel kadar yer kaplamaktadır. Bu açıdan tasarım çok dengeli olmayıp alan sıkışık kullanılmıştır. Tırnaklı font kullanılmış olup yazı boyutu okul öncesi çocuk kitaplarında rastlanılan genelden biraz küçüktür. Vurgu yapılmak istenen cümleler gerekli noktalama işaretleri de kullanılarak majiskül harflerle yazılmıştır. Bu sayede kitap okunurken çeşitli vurgulamalarla metnin ilgi çekici hale gelmesi sağlanmaktadır. Bazı sayfalarda metinler biraz uzun olup görseller ile fazla yakın tasarlanmıştır.

Klişeleri yıkmakla ilgili ilginç bir kitap olsa da bir çocuk kitabı olarak “evlenme” konusunu işlemesi açısından uygunluğu tartışılabilir. Bir çeşit modern Külkedisi hikâyesi barındıran kitapta prensesin kötü üvey kız kardeşleri yerine onu desteklemeyen ve düzgün bir prenses olmaktan

başka bir şey yapabileceğine inanmayan ebeveynleri vardır. Kız kardeşleri ve çoğu erkek olan diğer çocuklar ve hatta çocuk Prenses bile ona davranışlarının ve görünüşünün bir prenses için uygun olmadığını söylemektedir.



Görsel 8. Caryl Hart ve Sarah Warburton, Prenses ve Ayakkabı, 2021, Resimli Hikâye Kitabı, 25x29 cm, Rukiye Derdiyok kişisel koleksiyonu.

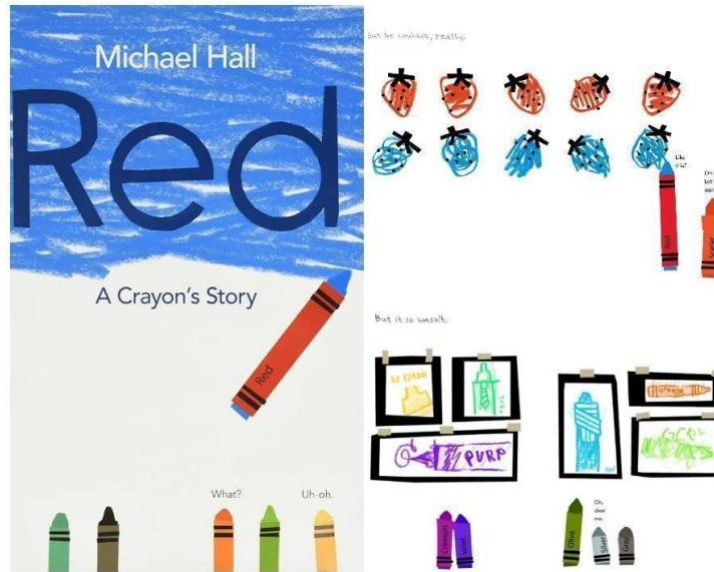
Yapılan bir koşuya prenses spor ayakkabıları ile de katılmak ister. Bu durum özellikle ailesi tarafından iyi karşılanmaz. Her engelle ve eleştiriye rağmen prenses, spor ayakkabılarıyla yarışmak isteyip yarışı kazandığında herkes tarafından kabul görür. Kitapta prenses stereotipi eleştirilmektedir. Güzel elbiseler giyip sakın bir tavır takınması beklenen prenses koşup zıplamamalıdır. Kitaptaki prenses bu stereotipleri yıkarak çevresi tarafından olduğu gibi kabul edilir.

Bir başka örnek kitap Michael Hall tarafından yazılıp resimlendirilen “A Red Crayon’s Story” kitabıdır (Görsel 9). Türkçe’ye henüz çevrilmemiş olan kitap 2015 yılında Green Willow Books tarafından basılmıştır. Karton kapak ve sayfaları kuşe kâğıda basılan kitap, 26x26cm boyutlarına sahip olup 40 sayfadan oluşmaktadır. Tasarım ilkeleri açısından bakıldığında kitabın resimlemeleri özgündür. Pastel boya etkisi uyandıran resimlemelerin renk paleti canlı renklerden oluşmakta ve uyumludur. Metinler kısa, kullanılan font okunaklı ve hitap ettiği kitle için yeterli boyuttadır. Font seçimi resimleme tarzı ile uyumludur. Sayfa tasarımlarında kullanılan boşluk ve

doluluk oranları orantılıdır. Bu sayede hem resimlemeler hem de metinler rahatlıkla algılanmaktadır. Alan kullanımı dengelidir.

Düşündürücü ve eğlenceli olan kitap özgün bir dille kendin olmak ve dışarıdan gelen müdahaleleri anlatmaktadır. Renkler üzerinden anlatılan hikâye her bireyin biyolojik kimliği ile tanınsa da cinsel kimliğinin farklı olabileceği konusuna gönderme yapmaktadır. Neticede kimliğini inşa etme ve hayattaki amacını bulma yolunda çevre ve çevrenin beklentileri değil bireyin kendisi karar vermektedir. Burada birey kendini bulduğunda çevresi tarafından da onay görür ve toplumsal cinsiyet rollerinin bir önemi kalmaz.

Yanlışlıkla kırmızı olarak etiketlenen mavi bir boya kalemi kimlik bunalımı yaşar. Bu kitap, kendi içinize karşı dürüst olma cesaretini bulmak ve yolunuza çıkabilecek engellere rağmen kendi yolunuzu takip etmekle ilgilidir. Herkes kaleme kırmızı olması konusunda yardımcı olmaya çalışır. Ne kadar uğraşırsa uğraşsın kırmızı olamaz. Yeni bir arkadaş yepyeni bir bakış açısı sunduğunda kırmızı aslında mavi olduğunu keşfeder. Öğretmeni pratik yapması gerektiğini düşünür.



Görsel 9. Michael Hall, Red - A Crayon's Story, 2015, Resimli Hikâye Kitabı, 26x26 cm, Amazon.

Annesi diğer renklerle karışması gerektiğini düşünür. Büyükannesi ve büyükbabası yeterince sıcak olmadığını düşünür. Kırmızı etiketine rağmen çizdiği her şeyin mavidir. Tüm sanat malzemeleri seferber olur. Yeni arkadaşı Berry ondan mor tekneleri için mavi bir okyanus

yapmasını ister. Kalem yapamayacağını çünkü kırmızı olduğunu söyler. Berry onun en azından denemesini rica eder. Kalem kendini durduramaz ve mavi ola akla gelecek ne varsa hepsini heyecanla boyamaya başlar. Kalem aslında başından beri kırmızı değil, mavi olduğunu anlar. Daha önce onu değiştirmeye çalışan hemen herkes onu olduğu kabul eder. Kitap okuyucuları kendileri olma ve kendine güvenme konularında teşvik eder.

İncelenen bir başka örnek kitap Pedagog Ayşen Oy tarafından ele alınan ve Pedagojik Öyküler Dizisi'nde yer alan "Farklılıkların Farkındayım!" kitabıdır (Görsel 10). Mandolin Yayınları tarafından ilk olarak 2014 yılında basılan kitabın resimlemeleri Murat Bingöl'deki aittir. Kitap 23x23cm boyutlarında, 32 sayfadan oluşmakta ve kuşe kâğıda basılmıştır. Tasarım ilkeleri açısından bakıldığında yazı boyutu okumayı kolaylaştıracak boyutta olsa da bazı sayfalarda metinler fazla olup alanın yarısını kaplamaktadır. Alan kullanımı açısından metnin çok fazla olması okumayı zorlaştırabilir. Resimlemenin de iyi algılanabilmesi için zemin kullanımı ve daha dengeli bir yerleşim kullanılabilir. Özgün ve hareketli resimlemelerin renkleri canlı ve dikkat çekicidir. Renk paleti uyumludur. Kullanılan fontun hareketliliği dikkat çekmektedir.



Görsel 10. Ayşen Oy, Farklılıkların Farkındayım, 2014, Resimli Hikâye Kitabı, 23x23 cm, Rukiye Derdiyok kişisel koleksiyonu.

İçerik olarak bakıldığında kitabın konusu; çocukların kendilerinden farklı fiziksel özelliklere sahip kişilerle karşılaştıklarında bunu yadırgamaları ancak aralarında paylaşım ve

etkileşim gerçekleştiğinde aslında çok da farklı olmadıklarını anlamaları üzerinedir. Kitapta özellikle farklı etnik köken ve kültürel yapılara sahip farklı çocukların karşılaşmaları işlenmiştir. Tüm bunlar gece rüyasında gökkuşağı üzerinden dünyayı dolaşan bir çocuğun gözünden anlatılmaktadır. Çocuk, gökkuşağının her bir farklı rengi üzerinde farklı bir ülkeyi ziyaret eder. Ziyaret ettiği her ülkede farklı diller konuşulup danslar, yemekler, iklimler ve müzikler her ne kadar farklı olsa da gittiği her yerde sevgi ile karşılanır ve karşılaştığı her çocukla arkadaş olur. Rüyasından uyandığında çocuk kendini çok iyi hisseder ve biriyle arkadaş olmak için aynı dili konuşmasının veya aynı ırktan olması gerekmediğinin bilincine varır. Gökkuşağının güzelliğinin de bu farklılıklardan ve çeşitlilikten geldiği vurgulanır. Kitapta cinsiyet eşitliği konusunda birebir bahsedilmese de farklılıklara karşı kucaklayıcı bir bakış açısı benimsenmiştir.

5. Sonuç

Bu çalışma, okul öncesi çocuklar için hazırlanmış olup toplumsal cinsiyet eşitliğini konu alan kitaplar ile sınırlandırılmıştır. Literatür taraması sonucunda konu ile ilgili olabilecek 50 adet kitap bulunmuştur. Bu kitaplar arasından konuyu en iyi şekilde ele alan 10 adet kitap incelenmiştir. Türkçe çevirisi olan kitapların yanı sıra dilimizde henüz çevirisi bulunmayan kitaplar kendi dilinde okunup incelenmiştir. Bunun sebebi henüz çevirisi yapılmamış olan bazı kitapların ilgili konuyu doğrudan daha iyi anlatmasıdır.

Makalede okul öncesi resimli kitaplar tasarım, iç yapı ve dış yapı özellikleri kapsamında incelenmiştir. Kitapların fiziksel olarak okul öncesi çocuk kitapları kategorisine uygunluğu incelenmiş, genel olarak uygun olmayan bir durumla karşılaşmamıştır. Kitaplarda konu, tema, erkek ve kız çocukların nasıl resmedildiği, cinsiyet eşitliği anlatılırken nasıl bir dil ve anlatım kullanıldığı, resimlemelerin niteliği ve kalitesi incelenmiştir. İncelenen kitapların çoğunlukla karton kapaklı, kuşe veya 1. ve 2. hamur kâğıda, en az bir kenarı 20 cm olacak boyutta basılmış olduğu gözlenmiştir. Kitaplar tasarım açısından da incelenmiş; renk, tipografi, zıtlık, derinlik, hareket, bütünlük, boşluk ve doluluk kullanımı gibi konular açısından irdelenmiştir.

Genel anlamda kitapların fiziksel özelliklerinin hitap ettiği kitleye uygun olarak tasarlanıp basıldığı gözlenmiştir. Okul öncesi dönemdeki çocuklar için kitaplar kolay yırtılmayacak, boyut olarak büyük, resimlemeleri ilgi çekici ve canlı, yazı boyutları yeterli büyüklükte olmalıdır.

İncelenen örneklere bakıldığında genel anlamda hepsinin bu açılardan uygun olduğu görülmüştür.

Kitapların hepsi bir hikâyeye dayanmamaktadır, bazıları sadece belli kalıplar üzerinden örneklemelerden oluşmaktadır. Örneklerin hepsi cinsiyet rollerini ve cinsiyet eşitliğini açıkça işlemese de konu itibarıyla bu alana katkıda bulunacak hikâyelerden oluşmaktadır. Kitapların çoğu, toplumun cinsiyet konusundaki normlarına uygun davranmayan karakterlerin önce başka karakterler tarafından ayıplanması ve dışlanması ile başlamaktadır. Baş karakterler toplumsal cinsiyet eşitliğini vurgulamakta, farklı da olsalar kendileri gibi olmakta ve buna uygun davranmaktadırlar. Genelde yaşanan farklı bir durum veya bakış açısı sayesinde diğer karakterler cinsiyet eşitliği kapsamında herkesin istediği gibi olabileceğini fark eder ve kabullenirler. Böylelikle herkes birbirini olduğu gibi kabul eder, farklı olan da sosyal gruba dâhil olur ve uyum içinde oynarlar. Örnek kitaplarda toplumsal cinsiyet rollerine göre sınırlandırılan oyunlar, hobiler, kıyafetler, meslekler, renkler ve çeşitli davranışsal beklentiler bulunmaktadır. Toplumsal cinsiyet eşitliği ile önyargılar ortadan kalkıp herkes olduğu haliyle kabul görmektedir.

İncelenen kitaplar konuyu iyi bir şekilde aktarıp karakterleri gerçekçi bir şekilde yansıtmaktadır. Erkek ve kız çocukları, cinsiyet rolleri karşısında eşitlikçi bir anlayışla resimlendirilmiştir. Örnek kitaplarda baş karakterin sınırlandırmalar ve kalıplar olmaksızın kendisi gibi olması teşvik edilmiştir. Bazı örneklerde cinsiyet rolleri daha soyut bir şekilde ele alınmış ve üstü kapalı bir üslupla farklı olmanın, kendin gibi olmanın ve hayattaki amacını bulmanın önemi vurgulanmıştır.

Genel olarak okul öncesi resimli kitaplar incelenip ilgili konuda kaynak taraması yapıldığında cinsiyet eşitliği konusuna yer veren resimli kitapların sayısının beklenenden az olduğu sonucuna varılabilir. Türkiye'de bu alanda yayınlanan resimli kitapların çoğunu çeviri kitaplar oluşturmaktadır. Bu konuda hala çevrilmemiş pek çok kitap bulunsa da kültürel farklılıklar açısından yerli kitapların var olması konunun daha anlaşılır olmasına yardımcı olabilir. Kendi kültürümüz ile uyumlu tasarlanan ve yazılan kitaplar konunun daha kolay benimsenmesini ve önemsenmesini sağlayacaktır. Bu nedenle yerli yapımların üretilmesi ve artırılması teşvik edilmelidir. Bu sayede konu hakkında farkındalık artırılmış olacaktır. Cinsiyet eşitliği ve toplumsal cinsiyet rolleri konularının erken yaşlarda doğru bir şekilde öğretilmesi, sağlıklı ve eşitlikçi bir

toplumun oluşmasına katkıda bulunması açısından son derece önemlidir. Bu alanda daha fazla çalışma yapılması akademi alanında da teşvik edilebilir. İçerik ve tasarım alanında nitelikli eserlerin ortaya konması için konunun uzmanlarının bir araya gelmesi faydalı olacaktır. Bu bağlamda yazar, illüstratör, eğitimci ve yayınevi işbirliği çok büyük önem taşımaktadır.

Kaynakça

Acar Erdol, T. (2017). *Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Eğitim Programının Hazırlanması, Uygulanması ve Değerlendirilmesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eğitim Programları Anabilim Dalı/Eğitimde Program Geliştirme Bilim Dalı.

Demircan, C. (2006). "TÜBİTAK Çocuk Kitaplığı Dizisindeki Kitapların Dış Yapısal ve İç Yapısal Olarak İncelenmesi", *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 2, Sayı 1, s.12-27.

Karatay, H. (2011). "Çocuk Edebiyatında Bulunması Gereken Özellikler", *Kuramdan Uygulamaya Çocuk Edebiyatı*, ed. Tacettin Şimşek, Ankara: Grafiker Yayıncılık, s.77-125.

Oğuzkan, F. (2013). *Çocuk Edebiyatı*, 10. Basım, Ankara: Anı Yayıncılık.

Rudman, M.K. ve Pearce, A.M., (1988). *For The Love Of Reading: A Parent's Guide To Encouraging Young Readers From Infancy Through Age 5*, Mount Vernon, NY: Consumers Report. ISBN-13978-0890432099.

Sabuncuoğlu A. (2006). *Televizyon Reklamlarında Toplumsal Cinsiyet*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkla İlişkiler Anabilim Dalı.

Çılgın, A. S. (2007). *Çocuk Edebiyatı*, İstanbul: Morpa Kültür Yayınları.

Temple, C., Martinez M., Naylor A., Junko, Y. (1998). *Children's Books in Children's Hands*, Boston: Allyn & Bacon.

Turla, A. (2015). *Okul Öncesi Dönemde Çocuk Edebiyatı*, Ankara: Hedef Yayınları.

Ural, S. (2013). "Okul Öncesi Çocuk Kitaplarının Tanımı", *Çocuk Edebiyatı*, ed. Gönen, M., Ankara: Eğiten Kitap Yayınları, s.51-53.

Yılmaz, O. (2016). "Çocuk Kitaplarında Bulunması Gereken Özellikler", *Okul Öncesinde Çocuk Edebiyatı ve Medya*, ed. Tacettin Şimşek, Ankara: Grafiker Yayıncılık, s.61-108.

İnternet Kaynakları

Brenna, B. (2008). *Breaking Stereotypes with Children's Fiction: Seeking Protagonists with Special Needs*, International Journal of Special Education, 23(1), s.100-102, Erişim tarihi: 01.07.2023.

Erol, F. Z., Balcı Elhakan, G. ve Burulday, V. (2021). "3-6 Yaş Dönemindeki Resimli Çocuk Kitaplarının İç ve Dış Yapı Özelliklerinin İncelenmesi", *Akademik MATBUAT*, 5 (1) , s.115-130, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/matbuat/issue/64295/942690>, Erişim tarihi: 08.07.2023.

Foster E., (2022). *Disability Representation in Children's Books*, Honors College Thesis, Department of Art & Art History: Graphic Design, Oakland University, <http://hdl.handle.net/10323/12051>, Erişim tarihi: 18.07.2023.

Jalongo, M. (2004). *Young Children and Picture Books*, National Association for the Education of Young Children, 1509 16th Street, NW, Washington, DC 20036, s.11-13, https://archive.org/details/youngchildrenpic0000jalo_c2w4/page/n5/mode/2up, Erişim tarihi: 07.03.2024.

Kiefer, B. Z. ve Tyson, C. A. (2010). *Charlotte Huck's Children's Literature* (10th ed.), McGraw-Hill, s.9-15, <https://archive.org/details/charlottehucksch0000kief/page/n5/mode/2up>, Erişim tarihi: 26.02.2024.

Nash, J. (2016). *Gender Roles in Modern Society*, One World Education: <https://www.oneworldeducation.org/gender-roles-modern-society>, Erişim tarihi: 10.05.2023.

Planned Parenthood. (2016). What are Gender Roles and Stereotypes?, Planned Parenthood: <https://www.plannedparenthood.org/learn/sexual-orientationgender/gender-gender-identity/what-are-gender-roles-and-stereotypes>, Erişim tarihi: 20.02.2023.

Yıldız, C. , Yazıcı, D. ve Durmuşoğlu, M. (2016). "2010-2015 Yılları Arasında Yayımlanmış Resimli Çocuk Kitaplarının Resimleme Özelliklerinin İncelenmesi", *Uluslararası Erken Çocukluk Eğitimi Çalışmaları Dergisi*, 1 (1), s.43-55, <http://ijeces.hku.edu.tr/tr/pub/issue/22947/175321>, Erişim tarihi: 16.06.2023.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Gourion S. ve Maroger I., "Kızlar da Yapar! Erkekler de Yapar!", 2020, Resimli Hikâye Kitabı, Yapı Kredi Yayınları.

Görsel 2. Baldacchino C. ve Malenfant I., "Morris Micklewhite ve Turuncu Elbise", 2018, Resimli Hikâye Kitabı, Güldünya Yayınları.

Görsel 3. Kemp A. ve Ogilvie S., "Prensesler Uslu Durmaz", 2017, Resimli Hikâye Kitabı, Beta Kids.

Görsel 4. Pomranz C. ve Chamberlain M., "Made by Raffi", 2014, Resimli Hikâye Kitabı, Frances Lincoln Press, <https://www.amazon.com/Made-Raffi-Craig-Pomranz/dp/1847804330>, Erişim tarihi: 19.09.2023.

Görsel 5. Pearlman R. ve Kaban E., "Pink is for Boys", 2018, Resimli Hikâye Kitabı, Running Press Kids, <https://www.amazon.com/Pink-Boys-Robb-Pearlman/dp/0762462477>, Erişim tarihi: 05.10.2023.

Görsel 6. Willis J. ve Laberis S., "Frockodile", 2019, Resimli Hikâye Kitabı, Hodder Children's Books.

Görsel 7. Moradian A. ve Bogade M., "Jamie is Jamie", 2018, Resimli Hikâye Kitabı, Free Spirit Publishing, <https://www.amazon.com/Jamie-About-Being-Yourself-Playing/dp/1631981390>, Erişim tarihi: 11.01.2024.

Görsel 8. Hart C. ve Warburton S., "Prenses ve Ayakkabı", 2021, Resimli Hikâye Kitabı, Boncuk Yayınları.

Görsel 9. Hall M., "Red - A Crayon's Story", 2015, Resimli Hikâye Kitabı, Greenwillow Books, <https://www.amazon.com/Red-Crayons-Story-Michael-Hall/dp/0062252097>, Erişim tarihi: 13.12.2023.

Görsel 10. Oy A., "Farklılıkların Farkındayım", 2014, Resimli Hikâye Kitabı, Mandolin Yayınları.

HIÇLIK VE ÖLÜMÜN GÖLGESİNDE BİR HAYALETİ HATIRLATMAK: KAYIP EV/ LA MAISON MANQUANTE

REMINDING A GHOST IN THE SHADOW OF NOTHINGNESS AND DEATH: THE MISSING HOUSE/ LA MAISON MANQUANTE

Mert Barlas*

Öz

Bu araştırma, Fransız Sanatçı Christian Boltanski'nin 1992 yılında ortaya koyduğu Kayıp Ev (La Maison Manquante/ The Missing House) eserine dair; ölüm/ hiçlik, mekân/ boşluk ilişkileri perspektifinde var oluş/ yok oluş ilişkisi bağlamında bir inceleme sunmaktadır. Enstalasyondaki maddi yokluk ve anlam arasındaki etkileşimi ölüm ve hiçlik olguları üzerinden sorgulayan araştırma, tarihsel travmanın bireysel ve kolektif bilinç üzerindeki kalıcı etkisine odaklanarak Boltanski'nin mekânsal varoluş düzleminde kayıp/ hatırlama üzerine kurulu sanatsal pratiğine ışık tutmayı amaçlamaktadır. Hikâye anlatıcılığı arayışıyla karakterize edilen sanatçının, genellikle sahipsiz nesnelere, kıyafetler ve fotoğraflarla oluşturduğu eserleri; ölüm, yok oluş, unutulma, hafıza, kimlik, hatırlama ve anma üzerine ötekinin acısının farkına varma gibi temalar üzerine kuruludur. Bu anlamda araştırmada Boltanski'nin sanat dilini anlamaya yardımcı olmak amacıyla, memento mori örnekleri olarak da ele alınan, Personnes ve Les Archives du Cœurs eserleri ve araştırmaya konu olan Site Specific eseri Kayıp Ev; mekân olgusunun boşluk, ölüm ve hiçlik kavramlarıyla olan varoluşsal ilişkisi ışığında değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Familik, Hiçlik, Mekân/Ev, Christian Boltanski, Kayıp Ev.

Abstract

This research presents an analysis of French artist Christian Boltanski's 1992 work The Missing House (La Maison Manquante) in the context of the relationship between existence and disappearance in the perspective of death/ nothingness, space/ void relations. Questioning the interaction between material absence and meaning in the installation through the phenomena of death and nothingness, the research aims to illuminate Boltanski's artistic practice based on loss/remembrance on the plane of spatial existence by focusing on the lasting impact of historical trauma on individual and collective consciousness. Characterized by his quest for storytelling, the artist's works, which are usually created with unclaimed objects, clothes and photographs, are based on themes such as death, extinction, oblivion, memory, identity, remembering and commemoration, and becoming aware of the pain of the other. In this sense, in order to help understand Boltanski's artistic language, Personnes and Les Archives du Cœurs, which are also considered as examples of memento mori, and the Site Specific work The Missing House, which is the subject of the research, are evaluated in the light of the existential relationship of the phenomenon of space with the concepts of emptiness, death and nothingness.

Keywords: Mortality, Nothingness, Space/House, Christian Boltanski, The Missing House

Araştırma makalesi // Başvuru tarihi: 01.04.2024 – Kabul tarihi: 03.06.2024

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

1. Giriş

İnsan varlığının en temel niteliği düşünme, sorgulama ve bu zihinsel eylemlerin sonucunda fiziksel olarak davranabilme yetisidir. Yaşamı süresince kendine özgü kimliğini arayan ve 'özgür irade' ile kararlar alarak eyleme geçen insan, varoluşu boyunca hayatın anlamını sorgulamakta, akıl ve bilinç sahibi olmasına atfedilen ayırt edici özelliğiyle, geçmişi veya inançları ne olursa olsun anlam arayışı, onu ölüm kavramı üzerine düşünmeye de yöneltmektedir. İnsan neden vardır ve dahası ölüm gerçekliğine karşı var olmasını sürdürmeyi sağlayan itkinin temeli neye dayanmaktadır gibi sorular, var-oluş ve yok-oluş noktaları arasında 'insan olmak nedir?' sorgulamalarını da tartışmaya açmaktadır. Ölüm gerçekliğinin gölgesinde gelişen benzer sorgulamalar, varoluş kaygısının, yaşam süresince deneyimlenen varoluş huzursuzluğunun kökeninde yer almakta ve bu sorgulamalar öznenin kendi varlığının devamı ya da sona ermesi potansiyelini içerdiğinden ölüm olgusu varoluşsal bütünlüğün ayrılmaz bir parçası haline gelmektedir. Varoluş bilincinin sona ermesi gerçekliği, ölümün varlık için tanıdık olmadığını, tecrübeden yoksun olma durumunun altını çizmektedir. Bu nedenle doğası gereği insan, genelde ölümle; hiçlik, yok olma olgularıyla bir bilinmezlik hali olarak ilişki kurmakla birlikte ölüm gerçeği, yaşamın gündelik, akışkan doğası içerisinde görmezden gelinerek çoğu zaman inkâr edilmektedir. Ancak nihayetinde zamanı ve mekânı bilinmeyen bu olgu, bilinen tüm canlı varoluş biçimlerinin kaçınılmaz ve kesin bir yönü, yaşamın yadsınamaz ve içkin bir özelliğidir. Her canlı varoluşun doğasındaki ortak sürecin nihyeti olan ölümle ilişkilendirilen bilinmezlik hali, onun gerçekten varoluşun sona ermesi anlamına mı geldiği yoksa diğer bir başlangıca; farklı tezahür(ler)de alternatif yaşama geçişe mi işaret ettiği konusunda bir sorgulamaya da yol açmaktadır. Gerçekte bu tür sorgulamalar ölümün kesin özünü çevreleyen içsel belirsizliği ortaya koymaktadır.

Ölümün, tarih boyunca sanatın da sarsıcı temalarından biri olduğu, olgunun varoluşun görmezden gelinen gerçekliklerine dair çeşitli yorum ve temsillerle sıklıkla irdelendiği görülmektedir. Sanatın dilsel/ görsel olanaklarına göre farklı hikâyeler/ kurgular bağlamında ifade edilerek temsiliyet olgusuna dönüşen bu mefhum, eserlerde genellikle yaşam ve ölüm arasındaki diyalektiği çağrıştırmak için sarsıcı, kışkırtıcı imgelerle ele alınmakta; sanat, izleyiciye kaçındığı olguya farklı perspektiflerden yaklaşmak için sahalar yaratmaktadır. Bu anlamda sanat eserinin özü insan varoluşuna dair bir sorgulamayı içerdiği takdirde; ölüm ya da ölüm gibi bilinmezliğiyle

tartışmalı bir olgu olan hiçlikte, insanın doğası ve varoluşsal anlamı üzerine bireysel yaklaşımla düşünmek için izleyiciye sanat eyleminden hareketle başlangıç noktaları sunabilmektedir. Sanatçılar için bu başlangıç noktalarını yaratmada merak uyandıran imgelerden biri ise; insan yaşamına uzam üzerinden atfedilen anlamlar doğrultusunda etkili ve sıklıkla geçmişe dönük yaşantıların bir bilinçdışı imgesi olarak çözümleyici olan ev görüntüleridir. Öyle ki insan varlığının sürekliliği için primordial/ ilksel olgulardan biri olarak ele alınan ev; fiziksel olarak eskidiği, boş kaldığı, yok olduğu takdirde, ev imgesi, varlığın yaşam- ölüm- yok olma sürecine benzer bir metafor olarak ele alınabilmektedir. Gerçekte mimari, nesnel bir yapı olan ve genelde insanın mekâna bağlı varlığının dünya üzerindeki sembolü olarak okunan ev; çürüyen, yok olan bir yapıya dönüştüğünde, dünyada hiçbir şeyin zamanın kısıtlamalarından muaf olmadığını hatırlatan bir diğer imgeye dönüşebilmektedir. Çünkü varlıklar gibi mekânlar da zamanın geçişine, zamanın fiziksel varoluşlar üzerindeki kaçınılmaz etkilerine tabidir. Mekânların çürümesi, kademeli olarak bozulması ve nihayetinde yok olarak izlerinin silinmesi de varoluşun geçici doğasına işaret ederek fiziksel dünyanın geçiciliğine dair referanslar gönderebilmektedir; zira dünyadaki her şey gibi mekân da zamanın sonlu doğasına aittir.

Bu bağlamlarda eserlerinde sıklıkla yaşamak nedir sorgulamasını ısrarla izleyiciye düşündüren; hiçlik, ölüm, yokluk gibi derin konulara eğilen Fransız sanatçı Christian Boltanski'nin La Maison Manquante/ Kayıp Ev eseri, bu kavramların ilişkileri perspektifinde ortaya çıkan karmaşık anlamları yalınlaştırarak alışlagelmiş sanat normlarına, mekân üretme pratiklerine karşı alternatif bir kurgu olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Mekânsal sembolizmiyle sarsıcı bir başyapıt olarak Kayıp Ev, sanatçının soyut olanı yakalama, görünmeyeni görünür kılma ve daha da önemlisi insan varoluşunun saklı, gizemli ve belki de karanlıkta kalan derinliklerine inme yönündeki arayışını sergilemektedir. Öyle ki dili, mekânsal varoluş üzerinden yok-oluşa ve hiçliğe, tanıdık olanın bıraktığı boşluğa -özellikle de bir ev artık mevcut olmadığına geriye kalan, metaforlara açık boşluğa- odaklanan Kayıp Ev; barınak ve kimliği simgeleyen evin yokluğuyla varlığın yokluğunu ilişkilendirerek, izleyiciyi insan hayatının geçici doğası ve ölümün kaçınılmaz gerçekliğiyle yüzleşmeye zorlamaktadır. İnsanın uzamsal yokluğuna atfedilen metaforik anlamıyla eserin vurguladığı boşluk, evin nitelediği fiziksel ve metafiziksel sınırlara dair genel anlayışa meydan okumakta; mekânın güvenilirliğine, yaşamla ilişkilendirilen evin güvenilir

varlığına gölge düşürmekte ve aynı zamanda aidiyet, kimlik duygusunun kaybına da işaret etmektedir. Dolayısıyla eser, çağdaş bir 'vanitas' işlevi görerek izleyiciyi hayatın geçici doğası ve insanlığın yok edici mirası üzerine düşünmeye yönlendirmektedir.

2. Varoluşun Derinliklerinde Ölüm ve Hiçliğe Dair Mekânsal bir Bağlantı: Kayıp Ev

Christian Liberté Boltanski (1944-2021), Fransa doğumlu heykeltıraş, ressam, fotoğraf sanatçısı ve film yapımcısıdır. Boltanski'nin sanat yaklaşımı, genellikle kişisel deneyimlerin ve anıların yanı sıra, ölüm, bellek, kimlik, kayıp ve fanilik gibi daha geniş toplumsal ve kültürel kaygıları içermektedir. Sanat arayışının kökenleri, travmatik çocukluk deneyimlerine, çocukluk döneminde II. Dünya Savaşı sürecinde yüzleşmek zorunda kaldığı gerçeklere, kayıplara ve bu gerçeklikler karşısında ortaya çıkan varoluşsal kaygılara dayanmaktadır. Savaşın yarattığı yıkımın kendisinde bıraktığı izleri, "Bir yetişkin olmaya başladığımda, çocukluğumun bittiğini ve öldüğünü anladığımda sanatçı olarak çalışmaya başladım. Sanırım hepimizin içinde ölü birileri var. Ölü bir çocuk. İçimde ölü olan küçük Christian'ı hatırlıyorum" (Boltanski'den akt. Mavor, 2009:71) şeklinde ifade eden Boltanski'nin eserlerinde yaşamın kırılganlığı, zamanın ve yaşamın geçiciliği iletileri dolaysız olarak görülebilmektedir. Sanatçı, belleği harekete geçiren imgeleri, buluntu nesnelere ve malzemeleri, sıklıkla eski fotoğraflar ve giysiler vb. enstalasyonlarında kullanarak faniliği hatırlatan ve kişisel yaşamların önemini atfeden unutulmaz görüntüler ortaya koydu. Gündelik hayatın nesnelere birleştirilerek yaşanan kayıpları hem kolektif, toplumsal hikâyelere hem de kişisel öyküsüne yansıtan ve kurgu ile gerçeklik arasındaki sınırı muğlaklaştırarak geçmişe ait gerçeklikleri hatırlatan hayaletler yarattı. Hayaletler, belirsiz kimliklere ve yaşanmış belirsiz öznel zamanlara ait olsalar da nesnelere ve hikâyelere bir araya gelerek dünyevi yaşamın karanlık yönüne ait yeni anlamlar kazandı. Nesnelere aracılığıyla izleyicinin kendi ölümlülükleri ve insan hayatının kırılganlığıyla yüzleşmeye davet edilmesi; insan varoluşunun dokusunu oluşturan geçmiş zamana ait bireysel yaşamların, deneyimlerin, unutulmuş imgeler aracılığıyla kamusal alana ve izleyicinin göz önüne taşınması, Boltanski'nin kişisel ve kolektif tarihin kimliği nasıl şekillendirdiğinin keşfine yönelik bir çabaydı. Bununla birlikte, sanatçının eserlerinde ifade ettiği en önemli mesajın; varoluşçuluğun temel sorgulamalarından biri olan ölümün kaçınılmaz bir bilinmezlik olarak algılanması ve bireyin kendi ölümü ile öteki üzerinden yüzleşmesi gerçekliği gibi konuların, izleyicinin karşısına bireysel kaygı olarak çıkarılması olduğu da söylenebilmektedir.

Eserlerdeki mesaj, bir yandan varoluşsal düşüncenin ölüm kavramına verdiği önemi vurgulayarak insan yaşamının zorluklarını ele alırken, diğer yandan bireysel deneyimlere odaklanarak izleyiciyi kendi varoluşsal gerçekliğiyle yüzleşmeye teşvik etmektedir. Ayrıca eserlerin bir diğer önemli tanımlayıcı özelliği; ölüm ve yok oluş temalarına dayanan imgelerin anlamını belirleme sürecinin izleyicinin kendi kararına bırakılmasıdır. Bu yaklaşım, eserlerdeki iletilerin izleyicinin kişisel deneyimleri ve düşünceleriyle etkileşime girdiği bir süreçte oluştuğunu vurgulamaktadır. İletiler, izleyicinin öznel yaşam deneyimi üzerinden ölümü düşünüş haliyle ilişkilendirildiğinde; Boltanski'nin eserleri, sanatın yaşam ve ölüm gibi, izleyici tarafından okunan kişisel niteliğini yansıtmaktadır.

Boltanski'nin varoluşsal sorulara odaklanan en çarpıcı çalışmalarından biri, 2010 yılında Paris'teki Grand Palais'de sergilenen Personnes adlı eseridir (Görsel-1). Personnes, "Fransızca'da hem kişiler hem de hiç kimseler" (Mitterrand, 2010:1) anlamına gelmekte, Boltanski, kelime oyunuyla tarih dizgesinde unutulmuş 'sıradan' insanların, varoluş ve yok oluş gerçekliğinde bireysel önemine atıfta bulunmaktadır. Kelimenin iki uçlu anlamı, kendilerinden geriye sadece hatırlanabildiği kadarıyla, isimlerini ve anılarını bırakan insanların [kişiler] toplu mezarlarını, içi boş kıyafetler [hiç kimse] aracılığıyla anımsatan eserin tekinsiz görselliği ile bütünleşmektedir. Personnes için, "Burada uğraştıklarım şansa, Tanrı'nın yasasıyla, ölümle ilgili" (Boltanski, 2009:9) şeklinde ifade eden sanatçı, enstalasyonunu ziyaretçilerin içinden geçebileceği dağlık bir manzara oluşturacak şekilde yığılmış, geniş bir alana yayılan kullanılmış giysilerden meydana getirdi. Eserin merkezinde, ileri geri hareket eden, periyodik olarak giysi yığınlarını toplayıp bırakan, savaş ortamının yarattığı kaos ve karışıklık hissini uyandıran büyük bir vinç kullanıldı. Kişisellikten arındırılmış giysilerden oluşan yığınlar "Nazilerin, Yahudilerin elbiselerini çıkarttırarak (...) gaz odalarında topluca katletmeleri sonucu geriye kalan" (Korkmaz, 2020:75) ceset yığınlarını çağrıştırmaktadır. Kullanılmış giysiler ve onların oluşturduğu yığın, insanlık tarihinin ağırlığına atıfta bulunurken diğer taraftan zamanın eziciliğine ve dünyevi yaşamın anlamsızlığı içerisinde bireysel yaşamların geçiciliğine dair de bir göndermedir. "Benim için kullanılmış giysiler, birinin fotoğrafı ya da kalp atışları aynı şey. Her zaman öznenin eksikliğini temsil eden bir tür nesnedir" (Boltanski, 2010) ifadeleriyle, yok olan özne ile boş ancak bir zamanlar birilerine ait olan nesne arasında kurduğu varlık-yokluk ilişkisi üzerinden ölüm ve hiçlik

olgularına ulaşan sanatçının Personnes enstalasyonundaki giysileri; "(...) Auschwitz'in yüce tarihsel göndergesine başvurmadan çağrıştırır. Bu tür izler, olumsuz yokluk imgeleri, olaydan çok sonra bile bizi etkileme, rahatsız etme ve şaşırtma gücüne sahiptir" (Tello, 2016:84). "(...) izleyiciyi, sonsuza kadar sürecek melankolik bir an içinde, ezici miktarda ölü nesne - veya insan - ile (...)" (Barr, 2017:205) yüzleştirerek, varoluş sınırlarını çağdaş toplumlarda insan olma zorluğu ve yaşamı sürdürme endişesiyle ele alarak sorgulatan, izleyiciye bu anlamda da bir karşılaşma anı yaratan eser; ölümün kaçınılmaz gerçekliği ışığında, sosyal, dini, siyasi ve en önemlisi de rasyonel, hümanist argümanlara karşı 'kader nedir, insan kaderini kendi mi belirler' sorularını da bir kez daha sorgulamaya açan ve de tüm soruların kaynağına mutlak yok-oluşu/hıçlığı yerleştiren bir eser olarak yorumlanabilir.



Görsel 1. Christian Boltanski, *Personnes*, 2010, 13.500 metrekare, Grand Palais, Paris.

Personnes'in izleyici üzerinde bıraktığı, sonun bilinmez gerçekliğinin ve er ya da geç hiç olma hissiyatının hatırlanmasına dair sarsıcı etki, sanatçının farklı tekniklerle uygulamaya aldığı 'Les Archives du Cœur/ Kalp Arşivi' eseriyle izleyicinin birebir yaşamsal deneyimi haline dönüşmektedir. Les Archives du Cœur (Görsel-2) enstalasyonu, izleyiciye güçlü ve çağrışımsal varoluş deneyimi hissettirmek amacıyla çeşitli teknik unsurların bir araya getirildiği karmaşık ve sürükleyici bir eserdir. Varoluşun geçiciliğinden ve dünyevi yaşamın fani doğasından bir kez daha ilham alan sanatçı, 2008 yılından itibaren insan yaşamının anlık gerçekliği ve geçici bir kanıtı olarak dünyanın çeşitli yerlerinden toplanan kalp atışı kayıtlarının işitsel olarak deneyimlenmesini sağlayan enstalasyonu tasarladı. "(...) Japonya açıklarında uzak bir ada olan Teshima'da özel olarak inşa edilmiş bir binada(...)" (Macmichael, 2020:174) yer alan Les Archives du Coeur; arşivden rastgele bir kalp atışının titreşen sesine senkronize olarak bir ampulün yanıp söndüğü 'Kalp Odası', izleyicilerin eserin bir parçası haline gelerek, kalp atışlarını kaydedebilecekleri 'Kayıt Odası' ve dünyanın dört bir yanından toplanan kalp atışlarının bilgisayar veri-tabanından

taranabileceği ve dinlenebileceği 'Dinleme Odası' olmak üzere üç odadan oluşmaktaydı.¹ Kaydedilmiş kalp atışlarını dinlemek; geçmişin hatırlanmasında ve kişisel tarihleri yeniden yaratarak anıların yaşatılmasında önemli bir rol oynarken, aynı zamanda başkalarının hayatı ve varlığı üzerinden varoluşsal gerçeklikleri; ölüm gerçekliğini, bireysel varlığın önemini, dünyevi yaşamın ölümle birlikte solup gitmesini düşünme sürecinde etkili bir deneysel araç haline dönüşmektedir. Bu anlamda eser, fanilik üzerine bir düşünme uzamı olarak işlev görmekte, dolayısıyla hayatın büyük çerçevesinde her anın önemini vurgulamaktadır.



Görsel 2. Christian Boltanski, *Les Archives du Cœur*, 2008- , Teshima, Japonya

Sanatçıya göre "(...) herkes eşsizdir, ancak herkes çok çabuk kaybolur. (...) Ölülerini görmekten nefret ederiz ama yine de onları severiz, takdir ederiz. İnsan. Söyleyebileceğimiz tek şey bu. Herkes eşsiz ve önemlidir" (Boltanski, 2002). "Ölüm konusu, varlıkları dönüştüren zaman, Boltanski'nin çalışmalarında o kadar merkezi bir yer tutar ki, anıtları hafızaya adanmış sunaklara, gerçek memento mori'lere benzer. Fotoğrafların yanı sıra sanatçının müdahalelerinde sıklıkla kullandığı nesnelere ve giysilere de her zaman bir yokluğa gönderme yapar" (Saladini, 2011:332). Saladini'nin ifadelerinden yola çıkarak söylemek mümkündür ki; sanatçının örneklenen ve benzer diğer çalışmaları üzerine, yapılan anlatılarda ulaşılan çıkarımlar hangi olgulara dayandırılıyor olursa olsun, eserlerin temel anlatısı olan çözümsüz ölüm gerçekliğinin/ varoluşsal hiçliğinin² üstünde üst bir anlatı kurmak pek de mümkün görünmemektedir. Dünyada var-olan her bir insanın daha büyük, bilinemez bir evrenin çok küçük bir parçası olduğu, ölüm gibi bilinmezlik olan

¹ "Les Archives du Coeur", <https://bit.ly/3VbyHUZ>, Erişim tarihi: 16.08.2023.

² Hiçlik, herhangi bir içerikten, dış unsurdan veya maddeden yoksun, yalnızca kendi özünü kapsayan, kendi varlığı içinde var olan bir kavramı ifade etmektedir. Bu nedendir ki bir bilinmezlik hali olan "Ölümü, evrensel hatta yaşamla ilgili tüm alanlarda baş sorunsal haline getiren en önemli şeylerden biri (...)insanoğlunun, ölümlü olmayı özdeşleştirdiği 'hiçlik', 'yok olma' bir daha olmama' durumu ve yaşamını sürekli bu durumu yadsıyarak sürdürmesine rağmen yine de ve sonunda, ölümün çözümlenemeyecek/ sonlandırılmayacak olduğunu -yani aslında fani olduğunu- bilmesidir" (Ünal, 2018:258-259).

kadere öznel olarak bütünüyle yön vermenin çoğu zaman mümkün olmadığı ve hayatların nihayetinde geçici, fani olduğu gerçeklikleri eserlerin ulaştığı ortak anlatılar olarak okunabilir ve bu bağlamda, eserlerin varoluşçu/varoluşçu nihilist fikirlerin görsel yansımalarına dönüştüğü de söylenebilir. Bu anlamda ilgili gerçekliklerin, Boltanski'nin sanatında bir kez daha hayat bulduğu ve araştırmanın konusu olan diğer bir imge; *La Maison Manquante/ Kayıp Ev*'dir. Kayıp Ev, tarihsel ve sosyolojik iletileri bağlamında ait olduğu mekân ile özdeşleşerek, boşlukla bütünleşen kavramsal görselliği ile sanatçının diğer eserlerinden teknik açıdan önemli ölçüde ayrılan bir eserdir.

Kayıp Ev (1990), boşluğun tam anlamıyla sanat müdahalesi ile hayali olarak yeniden inşa edildiği, düşünsel bağlamda bir eve dönüştürüldüğü, kamusal alana ait *Site-Specific/ ortam-mekân odaklı bir eserdir* (Görsel 3). Eser, II. Dünya Savaşı'nın etkileri sonrasında, Berlin Duvarı ve komünizmin çöküşüyle birlikte süregelen, Berlin'in karşı karşıya kaldığı koşullara bir tepki olarak düzenlenen *Die Endlichkeit der Freiheit*³ / Özgürlüğün Sonluluğu başlıklı serginin bir parçası olarak üretildi. Sergi bağlamında mekân arayışına giren Boltanski, şehrin doğu kesiminde, İkinci Dünya Savaşı sırasında yıkılan, orta bölümü olmayan bir bina kompleksini fark etti. Burası, Berlin'de, Grosse-Hamburger-Strasse 15⁴ numarada, oldukça iyi korunmuş, ortasında küçük bir avlusu olan, ön kapılarının üzerinde siyah boyayla A ve C harfleri bulunan iki binayla çevrili boşluk bir alandı. Boşluk, "3 Şubat 1945'te müttefik kuvvetler tarafından yapılan bir bombardıman (...)" (Haladyn, 2009:59) sonucu yok olan B binasına aitti. Berlin Belediyesi binayı yeniden inşa etmemeye karar vererek boş alanı olduğu gibi bıraktı. Boltanski, binanın fiziksel varlığından geriye kalan boşluğu, bir zamanlar burada yaşamış, "binadan tahliye edilerek 1942 öncesinde sürgün edilen" (Godeau, 1998:7) ve sonrasında akıbetleri belli olmayan Yahudilerin ve sonrasında bombardıman

³ *Die Endlichkeit der Freiheit* başlıklı sergi, 1990 yılında Berlin Duvarı'nın yıkılmasından kısa bir süre sonra, Berlin'deki Martin-Gropius-Bau müzesinde düzenlendi. Sergi, Berlin'in yakın tarihindeki zorlu deneyimlerini yansıtan bir dizi sanat eserini bir araya getirdi. Sergide, özellikle Nazizm, İkinci Dünya Savaşı, Berlin Duvarı ve komünizmin çöküşü gibi tarihsel olaylar ele alındı. Tarihsel olayların bıraktığı izler ve bölünmüşlük nedeniyle zorlu bir yeniden yapılanma süreci yaşayan Berlin'in bu süreçte karşı karşıya kaldığı koşullara bir tepki olarak tasarlanan serginin başlığı olan "Die Endlichkeit der Freiheit" ise, serginin ana temasını yansıtmaktadır. Bu başlık, özgürlüğün sonluluğu anlamına gelmekte ve insan özgürlüğünün sınırları ve kısıtlamaları hakkında düşünmeye yönlendirmektedir.

⁴ "Boltanski'nin çalışması, 1990 yılında öğrencileriyle birlikte yaptığı bir saha araştırması sırasında, Große Hamburger Straße 15 ve 16'nın Şubat 1945'teki bir bombalama saldırısında yakıldığını ve 1930-1945 yılları arasında burada yaşayanların çoğunun sınır dışı edilen Yahudiler ya da onları saklayan Yahudi olmayan Almanlar olduğunu öğrendiği bir alan araştırması olarak geliştirilmiştir" (Arandelovic, 2018:280).

nedeniyle belki de hayatlarını kaybetmiş sakinlerin; "Yahudilerin yerini alan Alman Aryanlar"ın (Haladyn, 2009:59) kimliklerini ve hikâyelerini araştırarak anıtsal bir yapıya dönüştürme fikrini geliştirdi. Proje başlangıcında, mekânın eski sakinlerinin kökenlerinden habersiz olan sanatçı, 1930-1945 yıllarında orada bulunana insanların isimlerini, mesleklerini ve ikamet yıllarını belirten plakeleri, eski sakinlerin binada yaşama düzenlerinin yaklaşık konumlarına denk gelecek bir düzenlemeyle, boşluğun iki yanındaki, 'hayatta kalmış' A ve C binalarının cephelerine astı. Böylece "(...) Binalar arasındaki boşluk bir hafıza mekânına (...)" (Walther, 2012:97) dönüştürüldü. Orly Shevi'nin (2010:57)'de ifade ettiği üzere, yaşamlar hakkında kısa bilgiler içeren boşluk alanın, bazıları için muğlak olarak algılanmasının nedeni; eserin izleyiciyi yaşamın, tarihin seyrinde trajikleştiği anı hatırlamaya ve yarım kalan hikâyeleri tamamlamaya zorlamasından ileri gelmektedir.



Görsel 3. Christian Boltanski, *La Maison Manquante*, 1990, Grosse-Hamburger-Strasse, Berlin

Dünya düzleminde bir zamanlar içindeki yaşamlarla birlikte var-olmuş fakat o ya da bu sebeple zamanın acımasızlığına, yıkıma, ölüme karşı direnememiş sayısız evlerden birinin yokluğu aracılığıyla hayali olarak yeniden inşa edilen 'Kayıp Ev'; var olma deneyiminin geçici doğasına uyum sağlayan ve evrenin 'insan gözüyle tanımlandığında' bilinmez hiçliğine ait olan boşluğun, sanatçının yok-oluşa ve öznel yaşamın değerliliğine atfettiği anlamlarla yeniden varlık kazanan uzama dair bir eserdir. Bu nitelikleriyle, hafızanın doğası ve artık var-olmayanı hatırlama biçimleri hakkında sorgulama başlatan, hafızanın sadece geçmişi hatırlama meselesi değil, aynı zamanda yokluk ve kayıplarla başa çıkma meselesi olduğunu da öne süren eserin, ilk bakışta izleyiciyi derin melankolik duygulanımla, kaybedileni hatırlamaya/ düşünmeye, yas tutmaya teşvik ettiği söylenebilir. Ancak anlatıya, Boltanski'nin eserine konu olan yaşantıların, mekânın ve hikâyelerin

insanlık adına ibret verici sonundan bakıldığında, daha açık ifadeyle eser; öznenin beklenmedik anda dünyadan yok-olması, varlık ve mekân/ev- ilişkisinde var-olmak ve yok-olmak, ölüm-hiç olmak meseleleri perspektifinden sorgulamaya açıldığında, 'Kayıp Ev'in anlatısı; varoluşsal bağlamda derin bir boyuta ulaşmaktadır. Çünkü evin ardında bıraktığı boşluğun, hayatlarını kaybetmiş sakinlerin yaşamlarıyla/ yokluklarıyla ilişkilendirilmesinde, kaybolanın düşünsel anlamda yeniden hayata geçirilmesinde, yokluğu mevcut ve görünür konuma taşıyan 'Kayıp Ev'in en baskın niteliği; en nihayetinde varoluşun kaçınılmaz gerçekliği olan ölümü konu edinmesidir. Bu bağlamda; ölümün ve uzamsal boşluğun bütünleşerek ortaya koyduğu hiçlikten yeniden ortaya çıkan eserin, Boltanski'nin zaman karşısında ölümlü insan hayatının varoluşsal bilinmezliği ve hiçliği üzerine de bir yorum sunan felsefi nitelikler üstlendiği söylenebilir. Burada ölüm gerçekliğine; boşluğun insanın varoluşsal tarihi tarafından olumsuzlanan yapısıyla, varlık-mekân ilişkisinde işaret edilmektedir. "(...) yokluk retoriğini (boş bir arsa) farklı araçlarla kullanarak maddi-mekânsal gerçekleri (gerçek bir mekân) estetikle" (Shevi, 2010:57) birleştiren eserin, varlık ve mekân ilişkileri bağlamında alt metini okunduğunda; varoluşun anlamını ve değerini ölüm fenomeni refakatinde sorgulayan ve dahası varoluşun geçici doğası içerisinde anlam arayışının belki de 'saçmalığını'⁵ ortaya koyan varoluşsal nihilist çözümlenmelerle de yakından ilişkili olduğu bu anlamda ifade edilebilir. Çatısı, duvarları kapı ve pencereleriyle fiziksel olarak ortadan kaybolmuş ve kapsadığı yaşamların yokluğu ile dünya uzamından çoktan silinmiş olan eve ait

⁵ Paul Foulquie'nin varoluşçuluğu 'absürdün felsefesi' olarak nitelendirmesi, absürd kavramının yakın dönem varoluşçuların, varoluşçu nihilistlerin kozmosun doğasına, insan varlığı ve kişiler arası ilişkilere dair bakış açılarını şekillendirmedeki temel rolünü vurgulamaktadır. Benzer şekilde Sartre ve Camus metinlerinde ölüm ya da ölüm gerçekliği altında yaşamın anlamını sorgulamakta saçma/ absürt kavramıyla yansıtılmaktadır. İnsanın varoluşa itildiğini ve özgürlük kavramıyla yüklendiğini öne süren Sartre, başlangıç durumunun bir varoluş olduğunu, daha sonra insanın yaşam boyunca sürekli kendi için bir arzu arayışına dönüştüğünü ve nihayetinde kendi özünü şekillendirdiğini iddia eder. Kendini gerçekleştirilmeyi arzulayan insan, ölüm anına kadar aktif bir şekilde özünü inşa eder. Sartre, ölümün bu arzuların beklentisizce gerçekleşen doruk noktasını simgelediğini, kişinin yaşam boyu süren özelemlerinin ve gelecekteki benliğine ilişkin beklentilerinin sonunu işaret ettiğini savunur. Yaşamın kendisi seçim ve özgürlüğü temsil ederken, ölüm, insan özgürlüğünün kısıtlandığı sınırı, varoluşun en dış sınırını işaret eder. Kalıcılık arzusuyla hareket eden birey, ölüm anında tüm beklentilerinin sona ermesiyle yüzleşir. Ölümle aniden karşılaşıldığında 'kendi-için'in varlığı geri döndürülemez bir şekilde ortadan kalkar ve bu da ölümü özünde saçma bir olgu haline getirir. Camus ise, felsefenin peşine düşmesi gereken en temel sorgulamanın, varoluşun herhangi içsel bir değere sahip olup olmadığına dair ortaya çıkan varoluşsal ikilem olduğunu ileri sürerek, "şeylerin" içsel anlamdan yoksun olduğunu ve bu nedenle anlam arayışının nihai olarak boşuna olduğunu iddia etmektedir. Öyle ki edebi yazınlarında, ölüm hakikatine razı olma güclüğü gerçekliğinde, yaşamın değerine ve anlamına yönelik bir arayışın, yaşamın tüm yönlerinin doğası gereği saçma ve anlamdan yoksun olduğunu iddia eden düşünür, evrenin insan varlığına karşı kayıtsız, tehditkâr ve insan kavrayışının ötesinde kaldığını öne sürer. Dolayısıyla bu uyumsuz ve ürkütücü evrende, nihai kaderi adaletsiz bir ölüm olan insanın varoluşun özü ve anlamı üzerine düşünmesi anlamsız/ saçma hale gelmektedir.

boşluk, Boltanski tarafından tarihin acı anlarıyla sınırlandırılarak, zihinlerde hayalet bir ev inşa edilmektedir. Bu hayalet evin "(...)kendisi de kayıp ve yokluğun kalıcı bir anıtıdır. (...) Hiçliğin, tarihi bir referansla, ancak önemi rahatsız edici bir esrarengizlikle devam eden bir referansla kazındığı bir anma alanı (...) hemen öncesinin varlığını, sakinlerin varlığını yeniden kurmanın imkânı yoktur (...) Bu nedenle binanın kendisine ne olduğu konusunda bir çıkarımda bulunmanın hiçbir yolu yoktur" (Godeau, 1998:7). Godeau'nün bahsini geçirdiği üzere, varoluşun dünya uzamında hem bütünleyicisi hem de somut kanıtı olan evin, ardında yeniden dünyaya teslim ettiği fiziksel yokluğunun yerini alan boşluk; bir bilinmezlik olarak geride kalan yaşamların anlatısıyla birlikte hiçliğe evrilmektedir. Hiçliğe terkedilen boşluğu tekrar görünür kılan ise, sanatçının müdahalesinden/ hatırlatmasından başka bir şey değildir.

Yaşamsal gerçekliğin somut kanıtlarından, dünyevi yaşamın oluşturucularından biri mekândır. Var-olmak, dünya uzamında herhangi bir biçimde mevcudiyet göstermek, mevcudiyeti korumak ve mevcudiyetin nihayeti bir yerde/ mekânda bulunmaktır. İnsan, kendi ve kendi dışındaki tüm 'şey'lerin bilgisini ait oldukları formlar, öteki ile olan ilişki sonucu edindiği gibi, konumlandığı mekân ile de anlamlı hale getirmekte, 'şey'in var olduğu kanaatine mekânda oluş haliyle varmaktadır. Var olmanın temeli, şeylerin insan ile kurduğu ilişkiye dayandığı kadar, görüngüde somut hale gelerek algılanan her şey, farkında olunsun ya da olunmasın mekânın koşulladığı varlık-yokluk durumları ile kavranılmaktadır. Var olma koşuluna göre varlığın tanımlanabilir olmasının şartlarından biri olan mekân, yalnızca varlığın an içerisindeki salt konumu tanılayan değil, aynı zamanda geçmiş ile olan ilişkisinin de belirleyicisi, hafıza ve hatırlama olgusunun yönlendiricisidir. Bu nedendir ki bir metafor olarak; boş, özellikle metruk mekânlar genellikle insanın yaşam döngüsündeki son aşamalarına tanıklık edilen süreçle eşdeğer fiziksel bir görüntü yaratmaktadır. Ölümün doğrudan veya dolaylı bir hatırlatıcısı olarak algılanabilen, geçmişin izlerini taşıyan bu mekânlar, insan yaşamının geçici doğasıyla ilişkilendirilen ve kaynağında ölüm korkusunun yer aldığı bir his uyandırabilmektedir. Yıkıntılar ve terk edilmişlikle özdeşleşen metruk mekânlar, ölümün kaçınılmazlığına ve belirsizliğine dair insanların içsel korkularını tetikleyebilmektedir. Zamanın etkisiyle mekânda ortaya çıkan yıpranmışlık ve bozulmuşluk, geçmişle olan bağları hatırlatan nostaljik, melankolik bir duygulanım yaratıyormuş gibi gözükse de gerçekte bu duygusal yanılsama, insanların zamanın

belirsizliğine, ölümün belirsiz ancak kaçınılmazlığına duydukları korkudan ileri gelmektedir. Bu metaforik ilişkiler, varoluşun dünyada canlı ve mevcut olma durumunu ifade eden, öznel yaşamı mekân üzerinden idealleştirme çabası olan ev üzerinden düşünüldüğünde ise, ev/yuva; öznenin fiziksel dünyayla kurduğu bağlantıyı ve varlığın onun içindeki yerini temsil etmektedir. Dış dünyanın yarattığı koşullardan, iletişim ve ilişkilerden bir ölçüde bağımsızlaşarak, yargılanma veya reddedilme korkusu olmadan, öznenin fiziksel, psikolojik 'ben' olma gerçekliğini bütünüyle deneyimlediği mahrem alan olarak ev, öznenin yaşamında zihinsel ve psikolojik esenlik için gerekli olan istikrarı sağlayabilmektedir. Bu nitelikleriyle; varoluş anlayışı için gerekli olan, süreklilik ve kalıcılık duygusunu sağlayarak, geçmişin bugünle bağlantı kurabileceği ve geleceğin hayal edebileceği bu 'yer'leşmiş mekân, yaşam seyrindeki varlığa bir amaç ve bir yön duygusu da tayin edebilmektedir. Öznenin dünyadaki varlığının en genel anlamda fiziksel tezahürünü temsil eden ve de bu anlamda varoluşun mekân üzerinden simgesi olarak okunabilen ev; ait olduğu coğrafik, tarihsel ve kültürel kodlarından bağımsız olarak, kullanım dışında kalarak ve özellikle zaman içerisinde harabeleşerek boş bir mekâna dönüştüğünde, imgenin fiziksel yok oluş üzerinden yarattığı psikolojik ileti, dünyevi yaşamın geçiciliğiyle ve ölüm düşüncesiyle doğal olarak ilişkilendirilebilmektedir. Öznel varoluşun mekânsal kanıtından geriye kalan mimari bir ceset ile karşılaşan izleyici, fanilik düşüncesini yokluk/boşlukla kurduğu varoluşsal ilişki üzerinden hissedebilmektedir.

Ancak Boltanski'nin eserinde mimari bir ceset dahi yoktur. Bunun yerine bir hayaletin geçmiş zamanlardaki fiziksel varlığını anımsatan boşluğun ortaya koyduğu yokluk durumu vardır. Öyle ki evin veya öznel vurguyla yuvanın mimari nitelikleri, özel alanın son derece kişisel bir sınırı olması üzerinde temellenmektedir. Bu yapının öznel sınırları savaş koşullarında sıklıkla ihlal edilmektedir. Bu çerçevede, "(...) yokluğu boş alana işaretleyip yapılandırırken, aynı zamanda onu unutulmaz bir anı ile (...)" (Redelinghuys ve Steven, 2010:33) dolduran sanatçının pesimist perspektifinde şekillendirdiği 'Kayıp Ev' ile ortaya koyduğu gerçekliğin; savaş sırasında hayatlarını anlamsızca yitiren insanların belirsiz hikayeleri ile birlikte hiçliğe dair bir unutulma anlatısı olduğu mekân- insan ilişkisinde söylenebilir. 'Kayıp Ev'de geçmişteki fiziksel mevcudiyete atıfta bulunan boşluk, artık yokluğun bir ifadesi olarak ele alınabilmekle birlikte, daha da önemli olan; yokluğu görünür kılan yegâne şeyin, Boltanski'nin hatırlama anı yaratan sanat eylemi olmasıdır. Sanat

içerisinde genellikle acının, kaybedişin, yokluğun, yıkımın hatırlatıcısı, belleğin tetikleyici imgesi/ sözcüğü konumuna ulaşan evin fiziksel kaybı ya da metafor olarak yokluğuna yönelik nesnel yaklaşımlar; "ona dair anıların ruhsal boyutlarının ön plana çıkarılmasıyla engellenmektedir. (...) bu yapıyı, çağdaş toplumda benlik kavramı kadar parçalanmış, hayal kırıklığına uğramış ve kırılğan hale gelmiş bir kavram olan ev motifi aracılığıyla ben-öteki ilişkisinin kırılğanlığını ifade eden bir eşik alanı olarak hayal etmek mümkündür" (Yüksel ve Keser, 2022:471). Bununla birlikte, yok olanı yeniden inşa etmek yerine yokluğu yeniden görünür kılma sanatı; "ayrıcıklı bir anma biçimi olarak mimesis yerine duygulanımı ön plana çıkarmaya yöneliktir" (Trezise, 2009:87). Ancak Boltanski'nin hayalet evi, bu kapsamda bir anma geliştirmez. Anma; izleyeni evin içinde yer alarak yaşanan acının parçası haline getirmek yerine, onu dışarıda tutarak acının uygulayıcısı ve insanlık suçunun müsebbibi konumuna getirerek sonuçlanmaktadır. Gerçekte, sanatçının bilinçli hareketinin gerisinde mevcudiyetleri ortadan kalkarak hiçliğe dâhil olan yaşamlar ve yaşamların kaderine ortak olan evin hayaleti vardır. Onları hiçlikten çıkararak yeniden görünür kılan ise yalnızca 'Kayıp Ev'dir. Personnes eserinde varlığa dair kanıt sunamayarak ölümün görsel anlatısına dönüşen, boş, kimliksiz kıyafetler, insanın yokluğuna nesnenin varlığı üzerinden çağrışım yaratırken, yokluk durumu; nesne ve özne varlığından yoksun olan 'Kayıp Ev'de, evin mevcudiyetinin ortadan kalkmasıyla geride kalan boşluğun ortaya koyduğu fiziksel varlığın değillenmesi ile ifade edilmektedir. Böylece önceden bilinen fakat unutulmuş olan Boltanski'nin eylemiyle yeniden dikkat çeken 'Kayıp Ev', ölümden bir adım ötesine; varlığın/bedenin izlerinin hatta anıların ve hatıraların yeryüzünden tamamıyla silinerek bütünüyle hiçliğe teslim olmaya dair uzamsal metafora dönüşmektedir. Evin sakinleri gibi kendi de bilinen bütün var-oluş hallerini, zamanı ve mekânı kuşatarak boyunduruğu altına alan hiçliğe teslim olmuştur. Hiçliğin varlığı; zaman ve mekânın ve de varlığın sınırlı, geçici yazgısı ile 'Kayıp Ev'de açıkça ortaya çıkmaktadır. Geçmişte canlı olanın mevcudiyeti ile nitelik kazanan ve kişisel tarihte bir zamanlar öznel yaşamların kutsandığı ancak beklenmedik bir anda yeryüzünden silinen ev, Boltanski'nin mimari yokluk aracılığıyla yarattığı müdahaleyle yeniden dirilmekte, fakat bu defa fiziksel mevcudiyetinin aksine yaşamın geçiciliğine ve ölümün kaçınılmazlığına işaret etmektedir. Dahası, ölüm gerçekliğinin gölgesinde travmatik olarak yücelen evin yokluğu/ boşluk, artık bir anıttır ve bu anıt, savaşı ve savaş kahramanlığını yücelten anıtlara karşı, öznel yaşamların sebepsiz yere yok oluşuna dair kaybın yüceltildiği bir karşı anıt; ölümün ve hiçliğin anıtıdır. Bu bağlamda, karşı

anıtların bir toplumun geleneksel kolektif hafıza pratiklerinde yıkıcı bir işlevi olduğunu ifade eden Young'a (2000:7-8) göre, karşı anıtların amacı; "teselli etmek değil, kışkırtmaktır; sabit kalmak değil, değişmektir; sonsuz olmak değil, yok olmaktır; gelip geçenler tarafından görmezden gelinmek değil, etkileşim talep etmektir; bozulmadan kalmak değil, kendi ihlalini davet etmektir; hafızanın yükünü nezaketle kabul etmek değil, onu şehrin ayaklarının dibine geri atmaktır". Dolayısıyla Boltanski de karşı anıt olan Kayıp Ev; artık 'yerinde olmayan yer', Ünal'ın (2014:149-150) da ifade ettiği üzere; "(...) kişisel veya toplumsal bellek kodları ile aktif hale gelebilen, sınır ya da sınırsızlık hissi uyandırabilen yapısıyla" tarihin domine ettiği kolektif hafıza pratiklerinde yıkıcı bir misyon yüklenmektedir.

Tarihin ağırlığı ve yok olma gerçekliği ile Kayıp Ev'in fiziksel boşluk aracılığıyla dünyayla kurduğu diyalog, mekânı; dünyanın bir parçası olmaktan ziyade onu, varlığın, mekânın öncesine ve sonrasına hükmeden hiçliğe ait göstermektedir. Dünyanın ötesine ait gibi, terkedilmiş ve sessiz olan mekân, hayata dair neredeyse hiçbir işaret taşımayan bir 'yer'dir. Canlı oluşa dair belirti gösteremeyen, Boltanski'nin müdahalesiyle zamanın adeta durağan olarak hapsediği mekân, geride tarihin insanoğlunun geleceğine bıraktığı umutsuzluk ve kasvetle kuşanmaktadır. "Boltanski'nin çalışması yalındır. (...) belirli bir kurban odaklanma ve 'sanatsal' malzemelerin kullanımı gibi küçük dikkat dağıtıcı unsurlardan bile vazgeçer. Bu nedenle, izleyici tüyler ürpertici derecede gerçek olan mekâna ve dolayısıyla kurbanın deneyimine itildiği ve deneyimi paylaştığı için anamnesis meydana gelir" (Redelinghuys ve Stevens, 2010:33). Nihayetinde Kayıp Ev, tükenen insan aklının, rasyonel düşüncenin son aşaması olan savaşın ve onun getirdiği insaniyetsiz yıkımın izlerini taşıyan bir sanat eseri olarak, tarihin yıkıcı gücüne dikkat çekmektedir. Öyle ki tarih, sayısız ölümün üzerine inşa edildiği başarı ve kahramanlık hikâyeleri koleksiyonudur ve hikâyelerde başrol oyuncularını dışında varlıklarını yitirenlerin önemi genelde göz ardı edilmektedir. Bu bağlamda, Boltanski'nin sanatı, yıkımın ve kaybın insan varoluşu üzerindeki etkilerini ele alarak; yaşamın anlamsız bir şekilde sona erebileceğine de işaret etmektedir. Dünyevi yaşamın hiçlik haline gelmesi, insanların ortak kaderidir ve bu kader Kayıp Ev'in evrensel dili olarak okunabilir.

Boltanski'nin eserleri, insanın ölüm bilincinin varoluş durumunu nasıl etkilediğine, varlığın fanilik gerçekliği karşısında nasıl var olabildiğine ve özellikle de ölümün kişisel yaşamdaki

yerine dair hakikat ya da hiçlik meselesinin görüngüleri olarak yorumlanabilir. Bu yorumlama, varoluşçuluk ve varoluşçu nihilizm altında sorgulamaya açılan farklı çıkarımlar etrafında gerçekleştirilebilir. Sanat eserleri, bu iki farklı perspektif arasında bir yerde konumlanarak, insanın varoluşsal durumunu sorgulayan ve izleyiciyi kendi varoluşsal gerçekliğiyle yüzleştiren bir işlev görmektedir. Bu doğrultuda eserler, varoluşun temel meseleleriyle ilgili farklı düşünsel yaklaşımları içselleştirerek, insanın varoluşsal sorunlarına dair bir anlam üretme ve paylaşma imkânı sunmaktadır. İki farklı düşünce pratiğinden bakıldığında, Boltanski'nin imgeleri genellikle varoluşçu düşüncenin görsel ifadeleri olarak düşünülebilir. Özellikle, ölümle yüzleşmenin kaçınılmazlığı ve hayatın sonlu olduğu gerçeği ile hayatın anlam kazanarak ölümün bu anlamda idealleştirilmesi düşünceleri, Boltanski'nin imgelerinde sık sık yer almaktadır. Ancak yaşamın ağırlığıyla derin bir sorgulamayı beraberinde getiren eserler, varoluşsal nihilist izleğin ışığında ele alındığında; hayatın anlamsızlığı ve geçiciliği üzerine bir olumsuzlama olarak da okunabilir. Bu çerçevede, Donald Kuspit'e göre Boltanski, algısal ve kavramsal ironi ustalığına sahip, yaygın kitlesel kayıtsızlığı eleştirirken, insanların birbirleri ve daha geniş anlamda dünya hakkında neredeyse hiçbir şey bilmedikleri gerçeğinin altını çizen bir nihilisttir ve onun sanatı "bilgelik yerine geçen türden bir kötümserlikle doludur, çünkü hayata dair yapılabilecek tek güvenli bahis budur" (Kuspit, 1991).

3. Sonuç

Dünya yaşamının ve tarihin öznel yaşamlar üzerindeki ağırlığını derinden hissettiren, izleyiciyi her bir kişinin benzersiz deneyimleri ve kimliği tarafından şekillendirilen varlığını düşünmeye çağıran Boltanski, eserlerini insanın varoluşsal gerçekliklerini sorgulamak için güçlü bir dil olarak kullanmaktadır. Özellikle yerleştirmeleri, varoluşun karmaşıklığını ve bu karmaşıklığın en nihayetinde geçiciliğini öne çıkararak, varoluşun istikrarsızlığını akıllara getirmektedir. Eserler, sanat dili bağlamında bir bütün olarak ele alındığında; ölümlülük ve hafıza bağlantısı temalarını araştıran güçlü, sürükleyici deneyimler yaratmakta ve izleyiciyi kendi ölümlülüğüyle yüzleşmeye zorlarken, aynı zamanda herkesin birbirine nasıl bağlı olduğunu düşünmeye de davet etmektedir. Genel olarak, insanın 'çağdaş' dünyada göz ardı edilen kişisel kimliğiyle ilgili derin varoluşsal kaygılar taşıyan bir perspektif sunan eserler; bireylerin kişisel tarihlerini ve deneyimlerini çağrıştıran nesnelere ve imgelere aracılığıyla hafıza, kimlik kavramlarını

somutlaştırarak elle tutulur hale getirmektedir. İnsan olmanın anlamını sorgulayan varoluşsal temel endişeyi yansıtırken, anıların ve deneyimlerin bireysel kimlikleri nasıl şekillendirdiğine dair örnek teşkil eden yerleştirmeler aynı zamanda hatırlamanın önemini vurgulamaktadır. Aynı şekilde Boltanski, Kayıp Ev'i yeniden gün yüzüne çıkararak izleyiciyi ölümün kaçınılmazlığı ve fani olma gerçeği karşısında anlam arayışının tutarlılığını artık dünya uzamında var-olmayan bir mekânın hayaleti aracılığıyla, düşünmeye yönlendirmektedir. Sanat aracılığıyla kurulan bu yönlendirme, izleyiciyi kendi yaşamı ve varoluşsal soruları üzerine düşünmeye, davet eden güçlü bir çağrıdır. Boltanski, görünüşte sembolik değeri olmayan nesnelere, sıradan nesnelere, hafızayı uyandırarak geri kazandığı gibi Kayıp Ev' de sıradan görünen boşluğu, tarihin karanlık ve acımasız gerçekliğiyle birlikte geri kazanmış ve sanat alanına yerleştirmiştir. Dünya üzerinde her gün karşılaşılan yaşamların ve kaybedilen hayatların fark edilmeyen çokluğuna dair anlam yüklü his yaratan ve bunların yeniden keşfi üzerine bir hatırlatma, yaşamın geçici doğası ve ölümün kesinliği için alegori olan Kayıp Ev; ayrıca rasyonel gerçekliğin parçalanmış ve yapı-sökümüne uğramış doğası hakkındaki post-modern fikirleri yansıtmakta ve böylece çağdaş toplumda tarih ve hafıza kaybına dair de bir yorum haline gelmektedir.

Boltanski'nin yokluğu, özellikle de kayıp bir evin ardında bıraktığı boşluğu kullanması, insan doğasının en kırılgan gerçekliğine, ölüme dair bir atıf; mekânsal varoluş/yok-oluş düzleminde de süregelen insan mücadelesine işaret eden güçlü bir metafordur. İzleyiciyi yaşamın geçici doğası üzerine düşünmeye zorunlu olarak iten eser, yokluğun çok yönlü boyutlarıyla yüzleşmeye zorlamakta ve fiziksel boşluğun ötesine geçerek tarihte anlatılmamış hikâyelerin ve unutulmuş anlatıların yokluğunu temsil etmektedir. Ayrıca belleğin unutkan ve seçici doğasına dikkat çekerken kişisel tarihlerin göz ardı edilmesi veya unutulması gerçekliğine de meydan okuyan 'Kayıp Ev/ La Maison Manquante' görsel sunumuyla yalnızca boşluğun fizikselliğine odaklanan durağan bir eser değildir. Aksine varoluş bilincinin esrarengizliğine, kader ve şans olgularını, zaman ve yer mefhumlarını düşündürerek insanlığın ortak yazgısını içeren sorgulamalarla giren dinamik bir sanat pratiğidir. Bu anlamda Christian Boltanski'nin yapıtı, hayatın en derin gizemi olan ölümün ve yaşam çabasının yeniden keşfedilmesi/ farkedilmesi için bir araç olarak sanatın süregelen geçerliliğinin bir diğer kanıtıdır.

Kaynakça

- Arandelovic, B. (2018). *Public Art and Urban Memorials in Berlin, Switzerland*: Springer.
- Barr, J. M. (2017). "Auguries of Elegy: The Art and Ethics of Ecological Grieving", *Mourning Nature: Hope at the Heart of Ecological Loss and Grief*, ed. Ashlee Cunsolo, Karen Landman, s. 190-226. Canada: McGill-Queen's University Press.
- Godeau, A. S. (1998). "Mourning or Melancholia: Christian Boltanski's The Missing House", *Oxford Art Journal*, 21, 2 (1998), 3-20.
- Haladyn, J. J. (2009). "The Missing House: Insubstantial Encounters", *On Site 22 (On War, Winter 2009)*: 59.
- Korkmaz, T. (2020). *İstedim ki Bilineyim!*, Çanakkale: Rating Academy Yayınları.
- Macmichael, K. A. (2020). *Memory And Death: An Analysis Of Christian Boltanski's Art*, Yayınlanmış Doktora Tezi, University of Birmingham.
- Mavor, C. (2009). "Alicious Objects Believing in Six Impossible Things before Breakfast, or Reading Alice Nostologically", *Alice Beyond Wonderland: Essays for the Twenty-First Century*, ed. Christopher Hollingsworth, USA: University of Iowa Press. s. 63-71.
- Redelinghuys, I. ve Stevens, I. (2010). "Making present the absent other: anamnesis and the work of Kiefer, Boltanski, Cruise and Coetzee", *South African Journal of Art History*, ISSN 0258-3542, volume 25, number 2, 2010: 29-42.
- Saladini E. (2011). "The art of telling history: Christian Boltanski. Art, Emotion and Value", *5th Mediterranean Congress of Aesthetics*, 2011 s. 331-344.
- Shevi, O. (2010). *Memory and Power: Reflections on History, Memory, and Auschwitz in Contemporary Art and Film*. Yayınlanmış Doktora Tezi, San Diego: University Of California.
- Tello, V. (2016). *Counter-Memorial Aesthetic, Refugee Histories and the Politics of Contemporary Art*, New York: Bloomsbury.
- Treize, B. (2009). "Belated Space: Embodying Embodiment in Holocaust Tourism", *Performance, Embodiment and Cultural Memory*, ed. Colin Counsell and Roberta Mock, UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Ünal, B. (2014). "Mekânın Dönüşümü Üzerine Kurgusal Yaklaşımlar", *Sanat ve Tasarım Dergisi*. s. 143 – 152.
- Ünal, B. (2018). "Fanilik Üzerine Yeniden Düşünüş", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, s. 245-263.

Walther, S. (2012). "Imagined Communities in Contemporary Holocaust Exhibitions of the 1990s. A comparison of Berlin und London", *National Museums and the Negotiation of Difficult Pasts Conference*. s. 91-109.

Young, J. E. (2000). *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven and London: Yale University Press.

Yüksel, H. N. (2022). Keser, S. C., "Çağdaş Sanatta Mekân Olarak Evin Katmanları", *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, Cilt:15 Sayı: 29, s. 468-487.

İnternet Kaynakları

Benesse Art Site Naoshima Press Kit (2016). "Les Archives du Coeur". <https://bit.ly/3VbyHUZ>, Erişim tarihi: 16.08.2023.

Boltanski, C. (2002). "Studio: Christian Boltanski", Tate Research Publication, 2002, <https://bit.ly/40oqleM>, Erişim tarihi: 02.08.2023.

Boltanski, C. (2010). "Cristian Boltansky", Interview by Rosenbaum- Kranson. <https://bit.ly/3MneKXR>, Erişim tarihi: 10.07.2023.

Boltanski, C. (2009). "Monumenta 2010 Christian Boltanski Personnes at the Grand Palais", Catherine Grenier -Christian Boltanski interview. bit.ly/46HPL9W Erişim tarihi: 16. 08. 2023.

Kuspit, D. (1991), "Donald Kuspit on Christian Boltanski", *Artforum March*, 1991, Vol. 29, No. 7 <https://bit.ly/3QalWGS>, Erişim tarihi: 16 08. 2023.

Mitterrand. F. (2010). "Monumenta 2010 Christian Boltanski Personnes at the Grand Palais", bit.ly/46HPL9W, Erişim tarihi: 16. 08. 2023.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Christian Boltanski, *Personnes*, 2010, <https://sculpturemagazine.art/christian-boltanski/>, Erişim tarihi: 08.07.2023.

Görsel 2. Christian Boltanski, *Les Archives du Cœur*, 2008-, <https://benesse-artsite.jp/en/art/boltanski.html>, Erişim tarihi: 08.07.2023.

Görsel 3. Christian Boltanski, *La Maison Manquante*, 1990, <https://flash---art.com/article/christian-boltanski/>, Erişim tarihi: 08.07.2023.

KASTAMONU YAZMA ESER KÜTÜPHANESİ'NDEKİ 37 HK. 2817 ENVANTER NUMARALI KUR'ÂN-I KERİM'İN SÛRE BAŞI TEZHİPLERİ

SURAH-BEGINNING ILLUMINATIONS OF THE QURAN INVENTORY NUMBER 37 HK. 2817 IN KASTAMONU MANUSCRIPT LIBRARY

Mine Dilber*

Öz

Müslümanlar için kutsal sayılan, İslamiyet'in temsilcisi ve aktarıcısı rolünü üstlenen Kur'ân-ı Kerim, sanatsal açıdan da değer arz etmektedir. Bünyesinde taşıdığı kitap sanatları ve bu sanatlar içerisinde yer alan tezhip sanatının her bir detayı dönemine, üslubuna, yapan sanatkârın yeteneğine göre Kur'ân-ı Kerimleri önemli kılan unsurlardandır. Kur'ân-ı Kerimlerin en eski örnekleri, tezhip sanatında sayfaları süsleme geleneğinin bu kutsal kitapla başladığı ve tezhip sanatının gelişimine büyük ölçüde katkı sunduğunu ortaya çıkarmaktadır. Bu eserlere örnek teşkil eden ve Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi'nde muhafaza edilen 37 Hk. 2817 envanter numaralı Kur'ân-ı Kerim, tezhip sanatı açısından sûre başı süslemelerinin analizi çerçevesinde değerlendirilmiş, bu sûre başı tezhipleri renk, motif ve kompozisyon özellikleri bakımından oluşturulan pafta türüne göre 7 grupta incelenmiştir. Eserdeki sûre başı tezhipleri daha önce sanatsal açıdan herhangi bir çalışmaya konu edilmediğinden dolayı tercih edilmiş, eserin dönem özelliklerinin ait olduğu dönemle kıyaslanıp, bu özellikleri taşıyıp taşımadığı, diğer dönemlerle hangi açıdan benzer özellik gösterdiği ortaya çıkarılmaya çalışılmış, yapılan bu ve benzeri çalışmalar doğrultusunda belge niteliği taşıması ve aktarıcı rol üstlenmesi açısından önemli görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Kur'ân-ı Kerim, Tezhip, Sûre başı.

Abstract

The Holy Quran, which is considered sacred for Muslims and plays the role of representative and transmitter of Islam, is also of artistic value. The book arts it contains and every detail of the art of illumination within these arts are among the elements that make the Holy Quran important, depending on its period, style and the skill of the artist who made it. The oldest examples of the Holy Quran reveal that the tradition of decorating pages in the art of illumination started with this holy book and contributed greatly to the development of the art of illumination. 37 Books, which are examples of these works and are preserved in Kastamonu Manuscript Library. The Holy Quran with inventory number 2817 was evaluated within the framework of the analysis of the surah head decorations in terms of the art of illumination, and these surah head illuminations were examined in 7 groups according to the type of sheets created in terms of color, motif and composition features. The sura head illuminations in the work were preferred because they had not been the subject of any artistic study before, and by comparing the period characteristics of the work with the period to which it belongs, it was tried to find out whether it had these features and in what way it was similar to other periods, and in line with these and similar studies, it was tried to be considered as a document. and was deemed important in terms of its transmitting role.

Keywords: Holy Quran, Illumination, Beginning the Surah.

Araştırma makalesi // Başvuru tarihi: 01.04.2024 – Kabul tarihi: 11.06.2024

* Doç. Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları, dilbermine@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6000-7915> Kastamonu/Türkiye

1. Giriş

Kur'ân-ı Kerim süsleme geleneği Emevîler dönemine kadar dayanmaktadır. 8.-10. yüzyıllar arasında istinsah edilen Kur'ân-ı Kerim nüshalarından anlaşıldığı gibi, sayfaları tezhipte süsleme geleneğinin kutsal kitabın sayfalarında başladığı (Tanındı, 2010: 90) ve bu değerli eserlerin tezhip sanatının gelişimine önemli ölçüde katkıda bulunduğu söylenebilir. Kur'ân-ı Kerimlerde zahriye tezhibi, serlevha tezhibi, sûre başı tezhibi, gül süslemeleri, beyn'es süturlarla, nokta (durak) süslemesi, cetveller, bordür süslemeleri, zencerek alanları, hatime ve ketebe tezhibi olarak tezyin edilecek alanlar mevcuttur. Tezhip sanatına dair her dönem geçmişi takip ederek, aynı zamanda üzerine motif, renk, kompozisyon ve üslup açısından eklemeler yapılarak her biri birbirinden farklı ama diğer çalışmalardan da izler taşıyan değerli eserler üretilmiştir. Geçmişten günümüze değin farklı coğrafyalardan sanatkârlar tarafından ortaya konan çalışmalar çağdaş dönemlerle benzerlikler gösterebilmekle birlikte önceki veya sonraki dönemlerde üretilmiş olan eserlerde de benzer özellikler taşıdığı, aynı üslubu yansıttığı bunun yanı sıra dönemin sanatkârı tarafından farklı üslupta yenilikler kazandırıldığı ve kendinden sonraki dönemlerde yapılan çalışmalara da yön verdiği incelenen eserlerde ortaya konmuştur. Yapılan çalışmalarda kullanılan motifler genellikle doğada görüldüğü gibi kullanılmamış, stilize edilerek, bakıldığında hangi çiçeğe ait olduğu belli olmayan bir form ve görünüm kazandırılarak yorumlanan biçimiyle uygulanmıştır. Sadece stilize edilmiş motifler değil yarı üsluplaştırılmış, natüralist ve barok-rokoko üslubuna ait motifler de dönem dönem çalışmalarda kullanılmıştır. Her dönem kullanılan motifler stilize motiflerdir. Yarı üsluplaştırılmış motifler Osmanlı sanatına Kanuni dönemi klasik dönem olarak da ifade edilen çağda Kara Memi adıyla bilinen usta sanatkâr tarafından tezhip sanatına kazandırılmıştır. Sonraki dönemlerde ortaya çıkan natüralist üslubun da başlangıcı adına temel oluşturmuştur. Fakat yarı üsluplaştırılmış motiflerin aslında Emevîler döneminden itibaren uygulandığı görülmektedir. Bu motiflerin tercihinde üretildiği coğrafi özelliklerin de etkili olduğu (Emevîler döneminde hurma ağacı kullanılması gibi) yapılan çalışmalarda ortaya çıkarılmıştır. Geçmişten günümüze değin tezhip sanatında geometrik motifler, hatayi gurubu (hatayi, penç ve gonca), rumi, ortabağ, bulut, çintemani, münhani, lale, gül, karanfil, nergis, sümbül, süsen, zerrin, bahar dalları, servi ağacı, nar ağacı, hurma ağacı, yaprak çeşidi olarak basit yaprak, açık ve kapalı formlu hançer yaprağı, akantus yaprağı, ayrıca,

bereket boynuzu, girland, fiyonk, gibi farklı üsluplarda birçok motif kullanılmıştır. Bunlara ek olarak yardımcı eleman dendan da yapılan kompozisyonlarda pafta oluşturulması için tercih edilmiştir. Üslup olarak klasik üslup, baba nakkaş üslubu, Herat üslubu, Türkmen üslubu, İstanbul üslubu, naif üslup, saz yolu üslubu, Kara Memi üslubu, natüralist üslup ve barok-rokoko üslubu tezhip sanatı kapsamında ortaya konan çalışmalarda gözlemlenmektedir.

İnsanlığa doğruluk ve güzellik yolunda rehber olsun diye gönderilen ve dünya tarihinde asırlardan bu yana en çok yazılan kitap olma özelliğini taşıyan son mukaddes kitap Kur'ân-ı Kerim, dünyanın dört bir tarafında o bölgelerin sanat zevkine göre üretilen on binlerce yazma nüshasının var olduğu, en eskisi 7. yüzyıla tarihlenen binlerce yazma Kur'ân-ı Kerim'in bugün dünyanın dört bir yanındaki en prestijli müzelerin değerli koleksiyonlarındaki yerini almasının (Artam, 2010: 9) yanı sıra hem yurt içi hem de yurt dışında bulunan birçok kütüphane, özel koleksiyon ve üniversite bünyelerinde koruma altındadır. Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi de koruma sahalarından birini teşkil etmektedir. Bünyesinde yaklaşık olarak 4349 adet el yazması eseri barındıran kütüphane, Sinop, Karabük, Amasra, Bartın, Zonguldak Ereğli gibi gerek çevre illerden gerekse Kastamonu'da yer alan ilçe ve müzelerden eser kabulüne devam etmektedir. Dini, ilmi ve edebi konulu birçok eserin yer aldığı Kütüphanede korunan eserler arasında yer alan 2817 envanter numaralı Kur'ân-ı Kerim nüshasının sûre başı süslemeleri çalışma kapsamında tezhip sanatı açısından değerlendirilmiştir. Değerlendirme çerçevesinde eserin ait olduğu dönemin bezeme anlayışı, üslubu, motif, renk, kompozisyon özelliği bakımından analiz edilmiş, aynı dönemde üretilen sûre başı süslemeleri ile karşılaştırılıp dönem özelliklerini yansıtıp yansıtmadığı ortaya konmaya çalışılmıştır. Ayrıca dönemsel özelliklerinin yanı sıra önceki dönemlerde üretilen eserlerde bulunan numunelerin araştırma kapsamında incelenen eser örneklerinde ne derece etkili olduğu, benzerlik ya da farklılıklarının bulunduğu yönünde çıkarımlarda bulunulmaya çalışılmıştır. Çalışma kapsamında analiz edilen eserin kütüphane kayıtlarından ve eserin cildinin iç kısmına yapıştırılan kâğıt üzerinde eserin müstensihinin Şeyh Hamdullah'ın öğrencisi hattat Abdullah Kırîmî olduğu ayrıca Kahire tüccarlarından Hüseyin'in Kastamonu Kadı Nasrullah Camii'ne 1268 tarihli vakıf kaydının var olduğuna dair bir not mevcuttur. Eserin istinsah tarihi H. 1018/ M. 1609, ölçüsü 308x195-192x110 mm, yaprak sayısı 453, sayfa başına satır sayısı 11, yazı

türü sülüs, kâğıt türü ise filigranlıdır¹. Eserin istinsah tarihi 17. yüzyılın ilk çeyreğini kapsamaktadır ve eserin süsleme analizleri bu dönem çerçevesinde yapılmıştır.

İncelenen eserin ketebe sayfasında الشيخ المشهور المرحوم تلاميذ من القریمی الله عبد الكتاب أضعف كتبه "Ketebehû ez'afu'l-kitâbe Abdullah El-Kırîmî min telâmîz el merhum el-müştehir eş-şeyh Hamdullah gafarallahü lehüma âmin. Ve kâne'l-feragu fî şehri Şa'bân'il-mükerremin senete semanin ve aşere ba'de'l-elfi H.1018" yazılıdır. "Şeyh Hamdullah'ın tanınmış ve merhum öğrencilerinden kâtiplerin en düşkünü Abdullah Kırîmî yazdı" anlamını içermektedir. Eserin istinsah edildiği yıl H. 1018/M. 1609 yılına denk gelmektedir. Yapılan çalışmada incelenen eserde yer alan sûre başı tezhipleri tasarım kurgusu, renk, motif ve üslup özellikleri açısından değerlendirilmiştir.

Sözlükte "duvara tırmanmak, sıçramak" anlamına gelen sevr (sevre) kökünden türemiş olan sûre kelimesi (çoğulu süver) "evin bir bölümü veya katı, yüksek ve güzel bina, alamet ve nişan, şan ve şeref, yüce mertebe, "manalarına gelmektedir. Terim olarak Kur'ân-ı Kerim'de yer alan ayetlerin bir araya getirilmesi neticesinde oluşan, sınırları Resul-i Ekrem tarafından vahiy doğrultusunda belirlenen (Birişik, 2009:538) ve her biri farklı sayılarda ayetlerden oluşan 114 bölümden her birine verilen isimdir (Tanrıver Celasin, 2014:15). Sûreler, âyet sayıları ve indiriliş zamanı esas alınarak her biri farklı isimlendirilmişlerdir. Sûrelerin Hicretten önce indirilenlerine Mekkî, hicret esnasında ve sonrasında indirilenlerine ise Medenî adı verilmektedir. Bu isimlendirmede muhataplar veya sûrenin indiriliş yeri değil, tarih yani "hicret" esas alınmıştır².

Sûreler, sanat çerçevesinde ve tezhip sanatı kapsamında oluşturulan süslemeleri hasebiyle belli dönemlerde üretilen ve üretildikleri döneme göre çeşitlilik arz eden önemli örnekleri bünyelerinde barındırmaktadır. Erken dönemde yazılan Mushaflarda Müslümanlar vahyin dışında hiçbir işaret ve söze yer verilmemesine özen göstermişler fakat zamanla sûre başlarına sûre adının yazılması ve bezenmesi, âyet sonlarına işaret konması, Mushaf'ın cüz, hizip ve aşırlara ayrılarak altınla bezenmesi hoş karşılanmıştır (Duran, 2012:63). Kur'ân-ı Kerimdeki sûre başlarına veya farklı konuları ihtiva eden eserlerin başlık kısımlarına yapılan tezhibe sûre başı

¹ <https://portal.yek.gov.tr/works/detail/458433>, Erişim tarihi: 27.05.2024.

² <https://avys.omu.edu.tr/storage/app/public/mehmetok/126461/Kur'%C3%A2n-%C4%B1%20Ker'%C3%AEem%20Hakk'%C4%B1nda%20Genel%20Bilgi.pdf> Erişim tarihi: 27.05.2024.

(başlık tezhibi) adı verilmektedir (Kurfeyz, 2003:6). Sûre başları, sûrelerin isimlerini, nâzil oldukları yeri ve ayet sayısı ile kaçınıcı sûre olduğunu açıklayan başlıklardır (Derman, 2010:139). Kur'ân-ı Kerim'lerde sûre başları (ser-sûre), diğere eserlerde bölüm başlıkları, söz ve fasıl başları, divanlarda yer alan şiirlerin baş kısımları bazen koltuk tezhibi şeklinde bazen de yatay dikdörtgen form içerisinde tezhiplerle süslenmiştir. Sûre başı tezhiplerinde aynı kompozisyon uygulanmakla birlikte, her biri farklı tasarlanmış eserler de yer almaktadır (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007:158). Sûre başı tezhibi tarihi gelişimi açısından irdelendiğinde yapıldığı döneme göre form, kompozisyon, motif, renk, işçilik ve malzeme açısından farklılıklar gösterdiği araştırmacı-yazar, akademisyen, sanatçı kimliğine sahip kişiler tarafından eski dönemlerde üretilen eserlerin incelenmesi neticesinde ortaya çıkarılmıştır. Sûre başı tezhiplerinin ilk görüldüğü Emevîler dönemi sanatta yaratıcı olmaktan çok derleyicidir. Bu dönemin özellikle tezyinatta iki ana kaynağı Helenistik ve Sasani sanatıdır (Yetkin, 1954:17-56). Emevî sanatının temeli mimariye ve mimari tezyinata dayanmaktadır ve kullanma amacıyla yapılmış eserler üzerinde bile mimari tezyinat elemanları yer almaktadır (Beksaç, 1995:107). Hz. Osman'a ait olduğu düşünülen Mushaf'ın (TSMK 44/32) Müzemmil (385a) ve Leyl Sûresi'nin (402a) başına yapılan bezemelerde kubbe, kemer ve sütunlu yapı betimi bu anlayışa örnektir. Bir ya da bir buçuk satırlık alandaki bu bezemeler, basit geometrik motiflerle birlikte kullanılmıştır (Tanrıver Celasin, 2014:17). Emevîler döneminde yapılan sûre başı tezhiplerinde iç içe geçen daireler, yatay dikdörtgen içine zikzak yapan çizgiler, yarı stilize edilmiş hurma ağacı, yarı stilize edilmiş nar ağacı (Tanrıver Celasin, 2013:124-125-126), asma dal ve yaprakları, yarı ve tam stilize ağaç motifleri ayrıca münhani tarzı boyama ve havalı tahrir ya da negatif olarak adlandırılan tekniğin kullanıldığı görülmektedir. Kullanılan renkler kırmızı, kızıl kahverengi, yeşil ve sarıdır.

Abbasiler dönemi sûre başı tezhiplerinde asma yaprağı, basit geometrik motifler, rumi ve münhani motifleri ile geometrik geçmeler kullanılmıştır. Sûre başı yazı alanını paftalı olarak tasarlama işi bu devirde uygulanmaya başlanmış, yatay dikdörtgen çerçeve içine alınmıştır. Altının yanı sıra lacivert, kahverengi ve beyaz renk uygulanmış, teknik olarak altın sıvama, renkler ise sıvama ve sulu boya tekniği şeklinde kullanılmıştır (Tanrıver Celasin, 2014:18-19-20; Tanrıver Celasin, 2013:126).

İlhanlılar döneminde çiçek dizileri (Demircan Aksoy, 2014:268), Memluk döneminde sûrelerin başlarında dikdörtgen alanlar içinde kufi hatla, tek veya çift iplik rumi motifli kompozisyonlara yer verilir. Bu alanlarda zemin kâğıt renginde bırakılmamış, genelde maviye boyanmıştır. Yazı alanları ise beyn'es süturlarla birbirinden ayrılmış, yine ayırma rumi motifleri ile haliç işi helezonlardan oluşan serbest rumi motifli kompozisyonlar oluşturulmuştur (Güney, 2013:135). Geometrik bezemelerin yaygın olarak kullanıldığı bu dönemde, sûre başı bezemeleri genellikle cetveli ve arasuyu bezemelidir. Arasuyu deseni olarak zencerek, anahtarlı zencerek, gözü açık ve saç örgüsü gibi geometrik geçmeler kullanılmıştır (Tanrıver Celasin, 2014:21). Büyük Selçuklu dönemi sûre başı tezhiplerinde sık sık yazı ile tezyinatın iç içe uygulandığı örneklerle rastlamak mümkündür. Genellikle geometrik formlar, rûmîler, zencerek ve münhanileri içermektedir. Altın ve lacivert ön plana çıkan renklerdir (Gündüz, 2022:54).

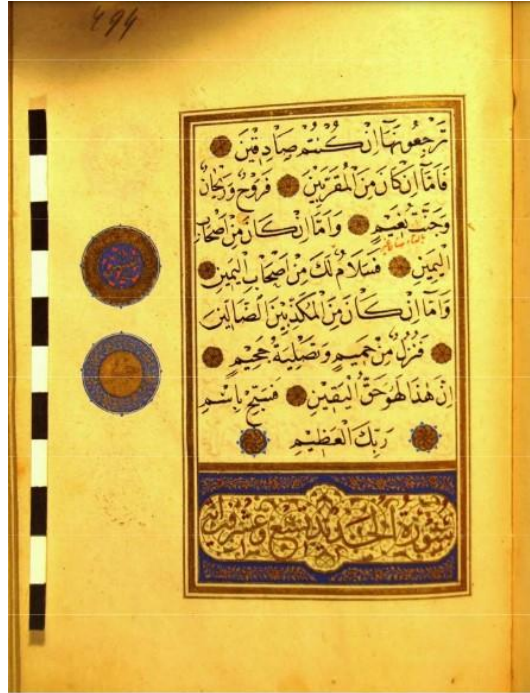
Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemi sûre başı tezhiplerinde rûmî ve münhani motifi, geometrik geçmelerle birlikte kullanılmıştır. Tezhiplerde altının yanı sıra açık mavi, koyu mavi, yeşil ve eflatun gibi renkler klasik tezhip ve zer-ender-zer tekniği kullanılarak işlenmiştir. Her sûre başı bezemesi için farklı desen hazırlama geleneği Anadolu Selçuklu (TİEM 437-439) ve Beylikler dönemi Mushafalarında da devam etmiştir (KMM Müzeli Eserler, 12) (Tanrıver Celasin, 2014: 23; Algaç, 2000: 68). XII, XIII ve XIV. yüzyıllarda Kur'ân-ı Kerim'lerin sûre başı tezhiplerinin desenlerinde geometrik üslubun mükemmel örnekleri görülür (Ayan Birol, 2012: 62).

Timurlu dönemi sûre başı tezhiplerinde geometrik geçmelerden oluşan paftalı desenlerde hatâi grubu ile rûmi motifi aynı oranda uygulanmıştır. Aynı zamanda münhani motifi de uygulanmıştır. Bu desenler altın, bedahşi laciverti, pembe, limonküfü yeşili, mavi, siyah, kırmızı ve yeşille renklendirilmiştir. Bu dönem tezhiplerinde aynı eserde birbirinden farklı tasarlanmış sûre başı örnekleri görmek mümkündür (Baysal, 2010: 368-369; Özcan, 2015: 296).

Gündüz; Fatih dönemi sûre başı tezhipleri hakkında şu ifadeleri kullanmıştır. "Sûrenin adının yazılı olduğu alanlar dilimli paftalar ile belirlenip, diğer alanlar rûmî ve hatâyî motifleri ile bezenmiştir. Selçuklu döneminde olduğu gibi sûre adları ise genellikle beyaz boya kullanılarak tezyini kufi ile yazılmış olup yazıdan kalan boşluklar rûmî motifleri ile süslenmiştir. Zemin rengi olarak ise altın ve lacivert olan örnekler mevcuttur. Bazen bölüm adlarının yazılı olduğu alanlar

tıgılı yatay dikdörtgen veya kubbe şeklinde müzehhep alanlar ile zenginleştirilmiştir” (Gündüz, 2022:57-58).

II. Beyazıt dönemi sûre başı tezhipleri çoğunlukla yatay dikdörtgen alan içerisinde cetvel yardımı ile ya da ipliklerle dendan şeklinde bazen de bu iplikler üzerine yerleştirilen farklı motif gruplarının yardımıyla hazırlanır ve devrin özelliklerine göre değişik motif grupları ve paftalarla tezyin edildiği görülür. Farklı mürekkepler ile sûre isimlerinin yazıldığı alanlara serbest kompozisyon ile tasarlanmış süslemeler yapıldığı görülmektedir. Sûre başı tezhip alanlarında sûrenin isminin de yazılı olmasından dolayı diğer tezhipli alanlara göre daha sade tezhiplendiği görülmektedir. Zemin rengi olarak ise altın ve lacivertin yanı sıra siyah ve kâğıt renginin bırakıldığı örneklere de rastlanır. Az da olsa zer-ender-zer örnekler mevcuttur. Eğer zemin koyu renk ise sûre isimleri ya üstübeç mürekkebi ya da zer mürekkep ile yazılmaktadır. Altın veya kâğıt rengi olan zeminlerde ise üstübeç mürekkebi ile yazılan sûre isimleri çoğunluktadır. Bazen de zerendûd şeklinde olanlara rastlanır (Katalog I. TSMK. YY.913, R.4, v.494a) (Görsel 1), (Küpeli, 2015: 336; Küpeli, 2007: 382-383).



Görsel 1. Katalog I. TSMK. YY.913, R.4, v.494a (Küpeli, 2007: 97).

Kanuni dönemi sûre başı tezhiplerinde sûre adının yazıldığı alanlar hareketli dilimli paftalar veya salbekli şemseyi andıran formlar ile ayrılıp hurde, sarılma rûmî çeşitleri, bulutlar ve renkli motifler ile süslenmiştir. Zemin renkleri lacivert ve altın olup sûre isimleri çoğunlukla beyaz boya kullanılarak sülüs, nesih ve tevki yazı çeşitleri ile yazılmış ve harflerin kenarları siyah boya ile tahrirlenmiştir (Gündüz, 2022: 58).

17. yüzyıl tezhip sanatı açısından farklılık göstermeyen bir dönemdir ve XVII. yüzyılın ilk yarısı XVI. yüzyılın devamı niteliği taşımaktadır (Özkeçeci, 1992: 5-6). 17. yüzyılın ikinci yarısında saray nakkaşhanesinde hazırlanan Kur'ân nüshalarının tezhip ve cilt nüshalarını yapan sanatçıların geleneği ustalıklı koruduğu, ancak yeni geleneklerin tohumlarını da attıkları görülür (Tanındı, 2010: 115). 17. yy. çalışmaları klasik devir çalışmalarının süsleme özelliklerini yansıtmaktadır (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007: 48).

XVII. yüzyıl Osmanlı Mushaflarında sûre başı bezemeleri, Avrupa sanatının etkisi altına girmiş ve klasik dönem özelliklerini yavaş yavaş kaybetmeye başlamıştır. Motif zenginliği ortadan kalkmış, tek tip hatayî ve rûmî motifleri, tasarımlarda biçimleri bozulmuş bir halde kullanılmıştır. Altın rengi ve lâcivert iki ana renk olarak kullanılmaya devam ederken yeşil, turuncu, yavruağzı, eflatun gibi renkler iplik ve motiflerde yer almaya başlamıştır (Tanrıver Celasin, 2014: 37-38).














































XVIII. yüzyıl Barok-Rokoko özelliklerinin tasarım kalıplarına uygulandığı ve özellikle de varlıklı kimselerin saray ve konaklarında bu üslupların yoğunlaştığı görülür. Bu yeni üslup XVIII. yüzyılın başlarında tezhip sahasında etkili olmamıştır. El yazması eserlerde XVII. yüzyılın klasik tarzı biraz kabalaşmış haliyle renk, desen ve motiflerini kısmen koruyarak devam etmiştir. (Duran, 2015: 397-398-399).

XIX. yüzyılda etkisini gösteren ve Türk Rokokosu olarak ifade edilen üslupta üretilen eserlerde kullanılan motifler, geniş ve iri kıvrımlı yapraklar, sepet içerisinde çiçek buketleri, vazoda çiçekler, güllü girlandlar, fiyonklar ve kurdeleler, zikzak ve ışınlar, C ve S kıvrımlar, içinden çiçek buketleri çıkan bereket boynuzları, perde ve sütunlardır. Bu devirde klasiğin yanı sıra barok-rokoko üslubu Kur'ân-ı Kerim'lerde sûre başı tezhiplerinde de etkisini göstermiştir (Taşkale, 2015: 417).

2. 2817 Envanter Numaralı Kur'ân-ı Kerim'in Sûre Başı Tezhiplerinin Analizi

2817 Envanter numaralı Kur'ân-ı Kerim'de cilt süslemesi, serlevha tezhibi, gül süslemeleri (Dilber ve Konak, 2024: 170), 112 tane sûre başı tezhibi ve ketebe sayfası tezhibi (Görsel 9) bulunmaktadır. Bu çalışma çerçevesinde sûre başı tezhipleri ve ketebe sayfası tezhibi değerlendirmeye alınmıştır. Sûre başı tezhibinin 80 tanesi rumi motifi paftalı (Görsel 2), 12 tanesi açık hançer yaprağı formu paftalı (Görsel 3), 7 tanesi dendan paftalı (Görsel 4), 3 tanesi bahar dalı süslemeli (Görsel 5), 5 tanesi sarmal dallarla oluşturulan paftalı (Görsel 6), 2 tanesi natüralist yaprak paftalı (Görsel 7), 3 tanesi ise bulut motifi paftalı (Görsel 8) olarak tasarlanmıştır. Sûre başı tezhipleri süsleme özelliklerine göre 7 grupta incelenmiştir.

2.1. Rumi Motifi Paftalı Sûre Başı Tezhipleri

				
65b Al-i İmrân Sûresi	101b Nisa Sûresi	167b En'am Sûresi	200a Âraf Sûresi	236a Enfal Sûresi
				
250a Tevbe Sûresi	278a Yunus Sûresi	298a Hud Sûresi	318a Yusuf Sûresi	387b İsrâ Sûresi
				
406a Kehf Sûresi	424a Meryem Sûresi	452a El-Enbiya Sûresi	482a Mü'minun Sûresi	495b Nur Sûresi
				
510a Furkan Sûresi	521b Şuarâ Sûresi	538a Naml Sûresi	568a Ânkebut Sûresi	580a Rum Sûresi
				
596a Secde Sûresi	617b Sebe Sûresi	627b Fatır Sûresi	636a Yâsin Sûresi	644a Saffat Sûresi
				
655b Sad Sûresi	664a Zümer Sûresi	676a Mümin Sûresi	690a Fussilet Sûresi	699b Şura Sûresi
				
709b Zuhuruf Sûresi	719b Duhan Sûresi	723b Casiye Sûresi	729b Ahkâf Sûresi	750a Hucurat Sûresi
				
754a Kaf Sûresi	759b Zariyat Sûresi	777b Errahman Sûresi	782a Vâkıa Sûresi	765b Mücadele Sûresi
				
777b Errahman Sûresi	777b Errahman Sûresi	777b Errahman Sûresi	777b Errahman Sûresi	777b Errahman Sûresi

806a Mümtehine Sûresi	810a Saf Sûresi	818a Teğabün Sûresi	821b Talâk Sûresi	825b Tahrîm Sûresi
				
828a Mülk Sûresi	836a Hakka Sûresi	846a Cin Sûresi	852a Müddesir Sûresi	855b Kıyâmet Sûresi
				
858a Ed-Dehr Sûresi	864a Nebe Sûresi	869b Abese Sûresi	873b İnfîtâr Sûresi	874a Mutaffifin Sûresi
				
877b İnşîkâk Sûresi	879b Burûc Sûresi	881b A'lâ Sûresi	883b Gâşiye Sûresi	884a Fecr Sûresi
				
886a Beled Sûresi	887b Şems Sûresi	889b Leyl Sûresi	891b Üst İnşîrâh Sûresi	891b Alt Tîn Sûresi
				
894a Beyyine Sûresi	895b Zilzal Sûresi	898a Üst Tekâsür Sûresi	898a Alt Asr Sûresi	899b Hümeze Sûresi
				
900a Üst Fil Sûresi	900a Alt Kureyş Sûresi	901b Üst Maûn Sûresi	901b Alt Kevser Sûresi	902a Üst Kâfirûn Sûresi
				
763b Tur Sûresi	902a Alt Nasr Sûresi	903b Tebbet Sûresi	904a Üst İhlâs Sûresi	767b Necm Sûresi
				
				
690a Fussilet Sûresi		750a Hucurat Sûresi		
				
836a Hakka Sûresi		846a Cin Sûresi		

Görsel 2. Rumi Motifi Paftalı Sûre Başı Tezhipleri, Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi Dijital Arşivi

Kur'ân-ı Kerim'de yer alan rumi motifi paftalı sûre başı tezhipleri altın zeminli rumi paftalar ve dendanlarla sınırlandırılmıştır (Görsel 2). Sûre başı süslemelerinde rumi motifi ve dendanlar oluşturulan form ve grup açısından belirleyici olmuştur. Fakat motif ve yardımcı elemanlara ek olarak süslemelerin boyamasında kullanılan renkler ve boyandıkları alanlar

açısından da farklı görüntüler ortaya konduğu gözlemlenmektedir. Birbirine benzer tasarımlara sahip süslemelerde de boyama tercihinde farklılaşma durumu olup sanki farklı kurguymuş gibi algılandığı görülmektedir (Görsel 2). Tezhiplerin merkezinde dendanlarla sınırlandırılmış, dendanların etrafı yine aynı formda siyahla renklendirilmiş, siyahla boyanan dendanların dışına ise altın zeminli ayırma rumi motifiyle dendanların formunda sınır detayı yapılmıştır. Ayrıca dendanların uç kısımlarına tepelik formunda dış hatları altınla zemini ise siyahla renklendirilen ortabağ motifi ve gonca motifi ile basit yapraklar uygulanmış, zemini altınla sıvanmış üzerine üstübeç mürekkebiyle sûre isminin yazılı olduğu başlık alanı bulunmaktadır. Başlık alanına ek olarak dendanların sınırlarının zemini siyahla renklendirilmiş, üzerine beyazla noktalar yerleştirilmiş, ayrıca dendanların siyah zeminden sonra altın zeminli dendan ve rumi birleşiminden oluşan ikinci bir sınır çizgisi oluşturulmuştur. Başlık alanının her iki tarafında zemini altın, lacivert, kırmızı ve siyahla renklendirilen rumi ve ortabağ motifiyle oluşturulmuş paftalar mevcuttur. Pafta alanı oluşturulan rumi motifinden aynı zamanda sarmal dal ve motifler çıkarılmıştır. Paftaların dış alanı ise lacivert zeminlidir. Altın, lacivert, kırmızı ve siyah zeminli tezhip alanlarında $\frac{1}{4}$ oranında simetrik olarak tasarlanmış, altın, küf yeşili, sarı, beyaz, pembe, mavi, mürdüm ve turuncuyla renklendirilen gonca ve penç motifiyle yaprak ve altınla boyalı helezonlardan meydana gelen süsleme mevcuttur. Ayrıca sûre başı tezhibinde başlık alanını sınırlandıran dendanların uç kısımları ile rumi paftalarda yer alan, dış hatları altın, zemini ise bordo (kırmızı) ile renklendirilen tepelik ve ortabağ motifi bulunmaktadır. Sûre başı tezhipleri lacivert, turuncu, kırmızı, yeşil ve altın zeminli cetveller ve arasuyu süsleme alanı ile çevrelenmiştir. Lacivert, turuncu, kırmızı ve yeşil zeminli arasuyu alanının üzerine beyaz ve siyah renkle geometrik form ve artı (+), eksi (-) işaretlerinin yapıldığı kurtçuk adı verilen bir süsleme uygulanmıştır. Bu süsleme detayı açısından çalışma kapsamında değerlendirilen diğer gruplarda da aynı özellikleri içermektedir.

2.2. Açık Hançer Yapağı Formu Paftalı Sûre Başı Tezhipleri



Görsel 3. Açık Hançer Yapağı Formu Paftalı Sûre Başı Tezhipleri, Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi Dijital Arşivi

Kur'ân-ı Kerim'de bulunan açık hançer yapağı formu paftalı sûre başı tezhiplerinin (Görsel 3) merkezinde zemini altınla sıvanmış dendanlarla sınırlandırılan ve üzerine üstübeç mürekkebiyle sûre isminin yazılı olduğu başlık alanı bulunmaktadır. Başlık alanının sağ ve sol tarafına altın zeminli açık hançer yapağı ve rumi motifinden oluşan ayrıca siyah zeminli altınla renklendirilen ortabağ motifinden çıkarılan yaprak formlarıyla pafta alanları uygulanmıştır. Altın zeminli bir diğer alan ise süslemenin küçük bir kesitiyle oluşturulmuştur. Hançer yaprakları ve başlık alanının arasındaki boşluk siyahla renklendirilmiş, üzerine ise beyaz renkle noktalar yerleştirilmiştir. Açık hançer yapağı ve rumi motifine oluşturulan pafta alanlarının dışında kalan kısımlar ise lacivert zeminden oluşmaktadır. Sûre başı tezhibinin birinde ise başlık alanı ve pafta alanı arasında kalan alan siyahla renklendirilmiştir. Bu tezhipte gonca motifinin çanak kısmından rumi motifi, üst kısmından ise açık hançer yapağı formu çıkarılıp pafta alanı oluşturulmuştur. Altın ve lacivert zemin alanlarında $\frac{1}{4}$ oranında simetrik olarak tasarlanmış altın, pembe, mavi, beyaz, sarı, turuncu ve küf yeşili renginde gonca ile penç ve yaprak ile sarmal dallardan meydana gelen süslemenin uygulandığı görülmektedir. Pafta alanı sınırlarını oluşturan açık hançer yapraklarının üzerinde de dal üzerinde gonca motifi tasarlandığı gözlemlenmektedir. Bu grupta

incelenen süslemelerde belirleyici unsur açık hançer yaprağı olmuştur. Süslemelerde benzer örüntüye sahip bir kurgu tercih edilmiş gibi gözükse de yaprakların anatomilerinde farklılıklar olduğu görülmekte ayrıca renklendirme alanlarındaki değişiklikler de farklı bir tasarım algısı oluşturmaktadır.

2.3. Dendan Paftalı Sûre Baş Tezhipleri



Görsel 4. Dendan Paftalı Sûre Baş Tezhipleri, Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi Dijital Arşivi

Kur'ân-ı Kerim'de uygulanan dendan paftalı sûre baş tezhiplerinin (Görsel 4) merkezinde altın zeminli dendanlarla sınırlandırılan ve üzerine üstübeç mürekkebiyle sûre isminin yazıldığı başlık alanı bulunmaktadır. Başlık alanının sağ ve sol tarafında altın zeminli dendanlarla pafta alanları oluşturulmuştur. Paftaların dışındaki alanlar ise lacivert zeminlidir. 2 sûre baş tezhibinin pafta alanlarının ve dışında kalan kısımlarının zemini altınla renklendirilmiştir. Altın ve lacivert zeminli alanlarda ¼ oranında simetrik olarak tasarlanmış altın, küf yeşili, pembe, beyaz, sarı, mavi ve turuncuyla renklendirilen penç ve gonca motifi ile basit yapraklar ve sarmal dallardan oluşan bir süsleme mevcuttur. Bu gruptaki süslemelerde dendanlar pafta alanı oluşturması bakımından belirleyici unsur olmuştur. 7 süsleme arasında 4 farklı kurgu mevcuttur. 4 süslemenin tasarımı aynıdır. Fakat pafta alanlarının renklendirilmesi açısından farklı bir görüntü oluşturulması amaçlanmış, lacivert ve altınla boyanan yerler değiştirilerek benzerlik algısından uzaklaştırılmaya çalışılmıştır.

2.4. Bahar Dalı Süslemeli Sûre Baş Tezhipleri



Görsel 5. Bahar Dalı Süslemeli Sûre Baş Tezhipleri, Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi Dijital Arşivi

Eserde bulunan altın zeminli sûre baş tezhiplerinin (Görsel 5) merkezinde altın zeminli dendanlarla sınırlandırılan ve üzerine üstübeç mürekkebiyle sûre isminin yazıldığı başlık alanı yer almaktadır. Başlık alanının her iki kısmında penç motifinden çıkarılan gonca ve penç motifi ile sarmal dallar ve basit yapraklardan oluşturulan, bahar dallarını andıran bir süsleme uygulanmıştır. Sûre baş tezhipleri $\frac{1}{4}$ oranında simetrik olarak tasarlanmış, altın, pembe, beyaz, mavi ve turuncu ile renklendirilen süslemelerden oluşmaktadır. Bu grubun oluşturulmasında bahar dallarını andıran süsleme belirleyici unsur olmuştur. Grupta bulunan 3 süslemede de kurgu aynı, zemini altınla renklendirilmiş fakat motiflerde kullanılan renk farklılıkları dolayısıyla yine bir algı oyunu olduğu gözlemlenmektedir.

2.5. Sarmal Dallarla Oluşturulan Paftalı Sûre Baş Tezhipleri

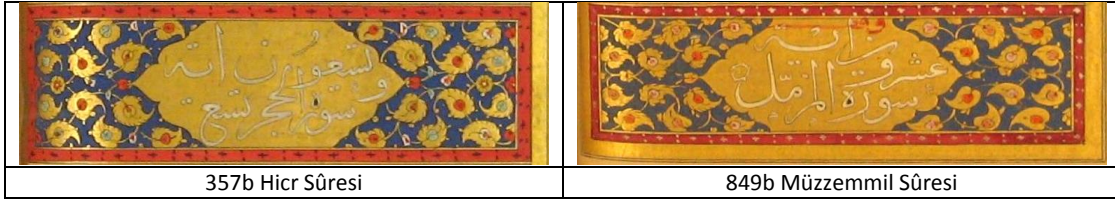


Görsel 6. Sarmal Dallarla Oluşturulan Paftalı Sûre Baş Tezhipleri, Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi Dijital Arşivi

Kur'ân-ı Kerim'de uygulanan sarmal dallarla oluşturulan paftalı sûre baş tezhiplerinin (Görsel 6) merkezinde altın zeminli dendanlarla sınırlandırılan ve üzerine üstübeç mürekkebiyle sûre isminin yazıldığı başlık alanı mevcuttur. Başlık alanının her iki tarafında yer alan süslemedeki sarmal dalların bulunduğu 4 ve 6 kısımdan oluşan, zemini altınla renklendirilen damla ve serbest formlu pafta alanları oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu paftaların dışında kalan alanlar lacivert zeminlidir. Altın ve lacivert zeminli alanlarda $\frac{1}{4}$ oranında simetrik olarak tasarlanmış altın, küf

yeşili, turuncu, beyaz, sarı ve pembeyle renklendirilen penç ve gonca motifi ile basit yapraklar ve sarmal dallardan oluşan bir süsleme yapıldığı görülmektedir. Bu grupta bulunan süslemelerde sarmal dallarla farklı formlar oluşturularak zemin ayrımı yapılmış, gruptaki tüm tasarımlar birbirinden farklı kurgulanmıştır.

2.6. Natüralist Yaprak Paftalı Sûre Baş Tezhipleri



Görsel 7. Natüralist Yaprak Paftalı Sûre Baş Tezhipleri, Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi Dijital Arşivi

Kur'ân-ı Kerim'de uygulanan natüralist yaprak paftalı sûre baş tezhiplerinin (Görsel 7) merkezinde zemini altınla boyanmış dendanlarla sınırlandırılan ve üzerine üstübeç mürekkebiyle sûre isminin yazılı olduğu başlık alanı mevcuttur. Başlık alanını oluşturan dendanların uç kısımlarından gonca motifi ve basit yaprağın çıkarıldığı gözlemlenmektedir. Başlık alanının her iki tarafında uygulanan süslemede gül yaprağının doğadaki görüntüsü formunda altın zeminli pafta alanları oluşturulmuştur. Sûre başi tezhibinde kurgulanan kompozisyonda bulunan dallar tıpkı doğada bulunduğu haliyle paftaların oluşturulduğu yaprak formlarının dalı olarak tasarlanmıştır. Altın zeminli paftaların dışındaki zemin ise lacivertle boyalıdır. Altın ve lacivert zeminli alanlarda ¼ oranında simetrik olarak tasarlanmış altın, küf yeşili, beyaz, kırmızı, turuncu, pembe ve sarıyla boyanan gonca ve penç motifi ile basit yapraklar ve sarmal dallardan oluşan bir süsleme uygulanmıştır.

2.7. Bulut Motifi Paftalı Süre Başı Tezhipleri



Görsel 8. Bulut Motifi Paftalı Süre Başı Tezhipleri, Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi Dijital Arşivi

Kur'ân-ı Kerim'de uygulanan bulut motifi paftalı süre başı tezhiplerinin (Görsel 8) merkezinde altın zeminli dendanlarla sınırlandırılan ve üzerine üstübeç mürekkebiyle süre isminin yazıldığı başlık alanı mevcuttur. Başlık alanının her iki tarafına başlık alanını çevreleyen dendanların sınırlarından itibaren başlayarak süsleme alanına kadar devam eden bulut motifleriyle oluşturulmuş pafta alanları yapılmıştır. Başlık alanını sınırlandıran dendan ile bulut motifinin arasında kalan zemin süre başı tezhibinin birinde lacivert birinde ise siyah renkle boyanmıştır. Altın zeminli alanların dışında kalan kısım lacivert zeminlidir. Altın ve lacivert zeminli alanlarda $\frac{1}{4}$ oranında simetrik olarak tasarlanmış, altın, beyaz, pembe ve turuncu ile renklendirilen penç ve gonca motifi ile sarmal dallar ve basit yapraklardan oluşan bir süsleme uygulanmıştır. Bu grupta yer alan süslemelerde bulut motifi belirleyici unsur olmuştur. Grupta bulunan 3 süsleme de küçük farklılıklarla birbirine benzer şekilde tasarlanmıştır. Fakat diğer gruplarda yer alan süslemelerde olduğu gibi renklendirmeyle farklı tasarım algısı oluşturulmaya çalışılmıştır.

3. Ketebe Sayfası Tezhibi



Görsel 9. Ketebe Sayfası Tezhibi, Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi Dijital Arşivi

Kur'ân-ı Kerim'de uygulanan ketebe sayfası tezhibinin (Görsel 9) merkezinde altın zeminli dendanlarla çevrelenen başlık alanı bulunmaktadır. Başlık alanının üzeri boş bırakılmıştır. Bu alanın her iki tarafına dendanlardan çıkarılan açık hançer yaprağı ile natüralist görünüme sahip yaprak formlarından oluşan pafta alanları oluşturulmuştur. Bu alanların dışındaki kısımlar lacivertle renklendirilmiştir. Altın ve lacivert zeminli alanlarda $\frac{1}{4}$ oranında simetrik olarak tasarlanan turuncu, lacivert ve pembeyle boyanan penç ve gonca motifi ile sarmal dallar ve basit yapraklardan oluşan bir süsleme mevcuttur.

Değerlendirme ve Sonuç

Çalışma kapsamında analiz edilen eserin sûre başı süslemeleri rumi motifi paftalı, açık hançer yaprağı formu paftalı, dendan paftalı, altın zeminli, sarmal dallarla oluşturulan paftalı, natüralist yaprak paftalı ve bulut motifi paftalı olarak 7 kategoride incelenmiştir. Bu tezhiplerde kullanılan motifler, yapraklar ve yardımcı elemanlar penç, gonca, rumi, bulut, ortabağ, bahar dalları, basit yapraklar, açık hançer yaprağı, natüralist gül yaprağı, dendan, tepelik, cetveller ve kurtçuk olarak tabir edilen artı +, eksi - işaretleridir. Kullanılan renkler, altın, pembe, beyaz, lacivert, mavi, turuncu, siyah, kırmızı, küf yeşili ve sarıdır. Eserdeki süslemenin üslubu klasik üslup, natüralist üslup ve Kara Memi üslubu (kuralsız düzen anlayışı) 'dur. Kullanılan motifler stilize edilmiş motifler ve natüralist formda yapraktır. Eserin künye bilgilerinden ve ketebe

kaydından edinilen bilgi doğrultusunda istinsah edildiği yıl H. 1018/M. 1609 yılına denk gelmesi hasebiyle 17. yüzyılın ilk çeyreği olarak değerlendirilebilir. Bu dönem açısından tezhip sanatı özelliklerine bakıldığında “17. yüzyılın ilk yarısı önceki dönemlerin devamı niteliğini taşıyıp klasik tarzda uygulanan tezhip örneklerine ek olarak 16. yüzyılın başlarında yapılmaya başlayan saz yolu üslubunun 17. yüzyılın başlarına kadar yapılmaya devam edildiği, halkâr ve şikaf halkâr çalışmalarının ortaya konduğu” (Mahir, 2015: 379) 15. yüzyılın sonlarından itibaren yapılmaya başlanan (Derman, 2012: 337), 17. asırda da devam eden Tuğra bezemeciliği bu devirde uygulanan tezhip çalışmaları arasında yer almaktadır (Mahir, 2015: 392). Ayrıca Kara Memi'nin uyguladığı halkâr tasarımlarında kullandığı kuralsız dal hareketlerine benzer tasarımlar ile 17. yüzyılda da karşılaşılır: Klasik Osmanlı tezhiplerinde motiflerin dal giriş ve çıkışları belirli kurallara bağlıyken Kara Memi ve 17. yüzyılda hazırlanan el yazmalarında görev alan bazı sanatçılara ait eserlerde bu kuralların dikkate alınmadığı görülür (Konak ve Dilber, 2020: 254). 16. yüzyılın ortalarından itibaren Kara Memi tarafından tezhip sanatına dâhil edilen yarı üsluplaştırılmış motifler, 17. yüzyılda kendine has bir karakter ve natüralist görünüm kazanıp, ayrıca tonlamalı boyanıp tahrirlenerek şükufe olarak ifade edilen bir süsleme çeşidi olarak devam etmiştir (Duran, 2015: 406). Bu bilgilerden yola çıkarak eserin sûre başı süslemelerinin stilize edilmiş motifler, kompozisyon kurgusu, simetrinin hâkim olması ve işçiliği dolayısıyla 16. yüzyıl örneklerinin titiz işçiliğini ve klasik üslubu, sûre başı süslemelerinde kullanılan natüralist gül yaprağı açısından 16. yüzyılda temeli atılan ve 17. yüzyıldan itibaren uygulanmaya başlanan natüralist üslubu, eserin 742a, 801b ve 880 sayfalarında yer alan sûre başı süslemelerinde görülen bahar dalı formunda oluşturulan tasarımlar (Görsel 10) ile 357b ve 849b sayfalarında yer alan sûre başı süslemelerinde görülen natüralist yaprak formu (Görsel 10) açısından Kara Memi üslubunu yansıttığı görülmektedir. Ayrıca süslemelerin bazı kompozisyon kurguları göz önünde bulundurulduğunda tezhip sanatı kapsamında üretilen eserlerde yer alan klasik tasarım anlayışında bulunan dal geçişinin hatayi ve gonca motifinde tek yönde olması gereken kuralın aksine (Görsel 11) ayrıca rumi, bulut, dendan ve ortabağ motifinin birlikte ya da bağımsız olarak tasarlandığı, bitkisel kompozisyonun aynı düzlemde fakat birbiriyle bağlantılı olmadan kurgulandığı, rumiden, ortabağdan, buluttan ve dandandan bitkisel kompozisyonun çıkarılamayacağı kuralı mevcuttur. Bu kuralının aksine incelenen eserin sûre başı süslemelerinin 298a, 318a, 452a, 538a, 580a, 590a, 617b, 655b, 676a, 729b, 736a, 750a, 763b, 788a, 806a, 818a, 821b, 828a, 836a, 843b, 846a, 855b,

861b, 864a, 867b, 871b, 873b, 874a, 889b, 891b, 894a, 896a, 898a alt kısım 898a üst kısım, 900a, 902a, 904a sayfalarında yer alan tezhip tasarımlarında gonca motiflerinin birbirinin zıddı yönünde kurgulandığı, ayrıca rumi motifi, ortabağ motifi ve dendandan bitkisel motiflerin çıkarıldığı gözlemlenmiştir. (Görsel 11). Bu yaklaşımın Kara Memi'nin yaptığı eserlerde uyguladığı kuralsız düzen (Dilber, 2021: 273) anlayışıyla ortaya konduğu, bu tarz yaklaşımların 16. yüzyılda Kara Memi ile karşımıza çıktığı, 17. yüzyılın ilk yarısında üretilen birçok eserin süslemesinde de uygulandığı görülmektedir (Dilber, 2021: 273).

Eserde yer alan sûre başı tezhiplerinin süsleme özellikleri bakımından sûre başı tezhiplerinin tarihi gelişim süreci ve bu süreçteki dönemsel özellikleri karşılaştırıldığında, Kanuni dönemi sûre başı tezhip özellikleri arasında yer alan sûre adının yazıldığı alanların hareketli dilimli paftalar veya salbekli şemseyi andıran formlar ile ayrılıp hurde, sarılma rûmî çeşitleri, bulutlar ve renkli motifler ile süslediği, zeminin lacivert ve altın olduğu, sûre isimlerinin çoğunlukla beyaz boya kullanılarak sülüs, nesih ve tevki yazı çeşitleri ile yazıldığı ve harflerin kenarlarının siyah boya ile tahrirlendiği (Gündüz, 2022: 58) bilgisinden yola çıkılarak 16. yüzyıl özelliklerini taşıdığı görülmektedir.

		
2817 Envanter Numaralı Eserin 742a Sayfasında Yer Alan Sûre Başı Tezhibi Bahar Dalı Örneği	1546 tarihli Mushafın tezhipli sayfası Bahar dalı örneği Koltuk Detayı (Çelenk, 2021: 62)	Kara Memi'ye Ait Muhibbi Divanından Bahar dalı Örneği (Çelenk, 2021: 90)

	
Çalışmaya Konu Olan Eserin 357b Sayfasında Yer Alan Sûre Baş Tezhibindeki Natüralist Gül Yaprağı	Kara Memi Tarafından yapılan ve Muhibbi Divanı Adlı Eserde Yer Alan Halkar Süslemesindeki Gül Yaprağı (Atasoy, 2016: 95)

Görsel 10. Bahar Dalı Örnekleri, Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi Dijital Arşivi, Çelenk, 2021: 62-90), Natıraist Üslupta Yaprak Örnekleri, Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi Dijital Arşivi, (Atasoy, 2016: 95)

		
Çalışmaya Konu Olan Eserin 782a, 861b ve 894a Sayfalarında Yer Alan Kurlsız Düzen Örnekleri (Gonca Motiflerinin Ters Yöndeki Kurgusu)		
		
Kara Memi Tarafından Yapılan Halkar Süslemelerindeki Kurlsız Düzen Örnekleri (Hatayi ve Gonca Motifinin Ters Yöndeki Kurgusu) (Atasoy, 2016)		
		
Çalışmaya Konu Olan Eserin 387b, 690a ve 828a Sayfalarında Yer Alan Kurlsız Düzen Örnekleri (Ortabağ ve Rumi Motifi ile Dendan ve Bitkisel Motiflerin Aynı Dal Üzerindeki Kurgusu)		



Görsel 11. Kuralsız Düzen Anlayışı İle Tasarlanmış Örnekler, Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi Dijital Arşivi, (Atasoy, 2016)

Çalışma kapsamında değerlendirilen eserde cilt süslemesi, serlevha ve sûre başı tezhipleri, gül süslemeleri (Dilber ve Konak, 2024: 170) ile ketebe sayfası tezhibi bulunmaktadır. Eserin cüz gülü süslemelerinde cüzü vurgulamak amacıyla süslemeleri yapan sanatkârın dışında bu sanata dair alanında yetkin ve tecrübeye sahip olmayan biri tarafından mevcut tasarıma eklemeler yapılmaya çalışılmış ve işçiliği kötü bir çalışma ortaya çıkmıştır. Aynı durum eserin hatime sayfasında yer alan tezhip süslemesinde de mevcuttur. Eserin 357b, 849b, 138a, 338a, 436a, 551b, 590a, 601b, 736a, 772a, 861b, 867b, 871b ile 896a sayfalarında yer alan sûre başı tezhiplerindeki tasarım elemanları ve kurgusuyla 905b sayfasındaki ketebe sayfası tezhibi oluşturulmaya çalışılmış, işçiliği bozuk, kaliteden uzak kötü bir iş ortaya çıkmıştır (Görsel 12). Bu tasarımlar karşılaştırıldığında eserin sûre başı süslemelerini yapan sanatkâr ile ketebe sayfası tezhibini yapan kişinin aynı olmadığı kanısına varılmış ve bu süslemenin sonradan eklendiği fikri oluşmuştur.



Görsel 12. Esere Sonradan Eklendiği Düşünülen Hatime Sayfası Tezhibi ile Bu Tezhip Oluşturulurken Esinlenen Sûre Başı Tezhipleri, Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi Dijital Arşivi

Kaynakça

Algaç, Ş. (2000). *Anadolu Selçukluları ve Beylikleri Dönemi Tezhip Sanatı (XIII.-XV. Yüzyıllar)*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bilim Dalı

Artam, T. (2010). "1400. Yılında Kur'ân-ı Kerim: Sunuş", der. Müjde Unustası, İstanbul: Antik A. Ş. Kültür Yayınları.

Ayan Birol, İ. (2012). "Tezhip", *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV Yayınları, Cilt 41, s. 61-62.

Baysal, A. F. (2010). "Mushaf Tezminatının Tarih İçindeki Gelişimi", *Marife*, Konya: Yediveren Kitap, Sayı 3, s. 365-386.

Beksaç, A. E. (1995). "Emevîler: Sanat". *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV Yayınları, Cilt 11, s.104-108.

Birışık, A. (2009). "Sûre", *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV Yayınları, Cilt 37, s.538-539.

Demircan Aksoy, Z. (2014). "İlhanlı ve Memlûk Etkileşiminde XIV. Yüzyıl Anadolu Türk Tezhip Sanatı", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı 29, s. 265-280.

Derman, Ç. (2010). "Tarihimizde Mushafın Bezenmesi", *Diyanet İlmî Dergi*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Süreli Yayınlar, Sayı 4, s.137-144.

Derman, M. U. (2012). "Tuğra", *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV Yayınları. Cilt 41, S.336-339.

Dilber, M. (2021). "Ankara Milli Kütüphanesi'nde Bulunan 3838 Envanter Numaralı El Yazması Eserin Kitap Sanatları Açısından İncelenmesi". *Sanat Dergisi*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sayı 37, s.262-276.

Dilber, M. ve Konak, İ. (2024). "Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi'nde Bulunan 2817 Envanter Numaralı Kur'ân-ı Kerim'in Cilt, Serlevha ve Gül Tezminatı Üzerine Bir Değerlendirme". *Asya Studies*, Giresun: Sayı 27, s.169-184.

Duran, G. (2012). "Tezhip Sanatının Kullanım Alanları", *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV Yayınları, Cilt: 41, s. 63-65.

Duran, G. (2015). "Hat ve Tezhip Sanatı: 18. Yüzyıl Tezhip Sanatı", der. Ali Rıza Özcan, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Güney, G. (2013). "Memlûk Dönemi Müzehhibi Ebu Bekir'e Atf Edilen Tezminat Üslubuna İlişkin Bir Değerlendirme", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı 28, s. 132-136.

Gündüz, B. (2022). *Tezhip Sanatının Uygulanma Sahaları*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı Tezhip Programı.

Konak, R. ve Dilber, M. (2020). "Derviş Hasan Medhî'nin Tercüme-i Şâhnâme-i Firdevsî Adlı Eserinin Türk Kitap Sanatları Açısından Değerlendirilmesi". *Jasss Studies-The Journal of Academic Social Science Studies*, Elazığ: Sayı 81, s.251-271.

Kurfeyz, N. (2003). *Tezhip*, 1. Basım, İstanbul: Tatav Yayınları.

Küpelî, G. (2007). *II. Bâyezid Dönemi Tezhip Sanatı*, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı Tezhip-Süsleme Sanat Dalı.

Küpelî, G. (2015). "*Hat ve Tezhip Sanatı: Tezhip Sanatında Yenilik Arayışları: II. Bâyezid Dönemi (1481-1512)*", der. Ali Rıza Özcan, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Mahir, B. (2015). "*Hat ve Tezhip Sanatı: Osmanlı Bezeme Sanatında Saz Üslubu*", der. Ali Rıza Özcan, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Özcan, Ş. B. (2015). "*Hat ve Tezhip Sanatı: Tezhip Sanatında İhtişamlı Bir Dönem: Timur Devri Herat Üslubu*", der. Ali Rıza Özcan, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Özkeçeci, İ. (1992) *Türk Tezhip Sanatı ve Tezyîni Motifler*, 1. Basım, Kayseri, Erciyes Üniversitesi, Tıp Tarihi Enstitüsü Yayını.

Özkeçeci, İ. ve Özkeçeci, Ş. B. (2007). *Türk Sanatında Tezhip*, 2. Basım, İstanbul: İlhan Özkeçeci Yayınları.

Tanıncı, Z. (2010). "*1400. Yılında Kur'ân-ı Kerim: Kur'ân-ı Kerim Nüshalarının Ciltleri ve Tezhipleri*", der. Müjde Unustası, İstanbul: Antik A. Ş. Kültür Yayınları.

Tanrıver Celasin, A. (2013). "Tezhip Sanatında Emevi Dönemi Sürebaşı Bezemelerinin Yeri", *Art-e*, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sayı 12, s. 120-138.

Tanrıver Celasin, A. (2014). *XV-XVI. Yüzyıl Osmanlı Tezhip Sanatı Bağlamında Şeyh Hamdullah Mushafları Sûre Başı Bezemelerinin Değerlendirilmesi*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı.

Taşkale, F. (2015). "*Hat ve Tezhip Sanatı: 20. Yüzyıl Tezhip Sanatı*", der. Ali Rıza Özcan, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Yetkin, S. K. (1954). *İslâm Sanatı Tarihi*, Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk ve İslâm Sanatları Tarihi Enstitü Yayınları.

İnternet Kaynakları

<https://avys.omu.edu.tr/storage/app/public/mehmetok/126461/Kur%C3%A2n-%C4%B1%20Ker%C3%AEm%20Hakk%C4%B1nda%20Genel%20Bilgi.pdf> Erişim tarihi: 27.05.2024.

<https://portal.yek.gov.tr/works/detail/458433> Erişim tarihi: 27.05.2024.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Katalog I. TSMK. YY.913, R.4, v.494a Küpeli, G. (2007).

Görsel 2. Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi Dijital Arşivi

Görsel 3. Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi Dijital Arşivi

Görsel 4. Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi Dijital Arşivi

Görsel 5. Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi Dijital Arşivi

Görsel 6. Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi Dijital Arşivi

Görsel 7. Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi Dijital Arşivi

Görsel 8. Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi Dijital Arşivi

Görsel 9. Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi Dijital Arşivi

Görsel 10. Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi Dijital Arşivi, Çelenk, E. (2021). *Karamemi Tezyinatının Etkisinde Yeni Cilt Uygulamaları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasana Dalı Cilt Programı, Atasoy, N. (2016). *Muhibbi Divanı-Kara Memi*, İstanbul: Masa Yayınları.

Görsel 11. Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi Dijital Arşivi ve Atasoy, N. (2016). *Muhibbi Divanı-Kara Memi*, İstanbul: Masa Yayınları.

Görsel 12. Kastamonu Yazma Eser Kütüphanesi Dijital Arşivi

SANATSAL REKREASYONUN TOPLUMSAL DİNAMİKLERİNİN BOURDIEU SOSYOLOJİSİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

AN INVESTIGATION OF THE SOCIAL DYNAMICS OF ARTISTIC RECREATION IN THE CONTEXT OF BOURDIEU'S SOCIOLOGY

Ahmet Elnur*

Öz

Bireylerin kendilerini yaratıcı bir şekilde ifade etmeleri doğrultusunda boş zamanlarını etkili ve verimli bir şekilde değerlendirmelerini sağlayan sanatsal rekreasyon; görsel sanatlar, müzik, dans, tiyatro dâhil olmak üzere çeşitli sanatsal etkinlikleri kapsamaktadır. Çalışma kapsamında sanatsal rekreasyonun toplumsal dinamikleri, Bourdieu sosyolojisi çerçevesinde; kültürel sermaye, habitus ve alan kavramlarının bireylerin sanatsal etkileşim süreçlerinin şekillendirmesi açısından oynadığı role odaklanılarak incelenmektedir. Bu doğrultuda sanat alanı ile habitus arasındaki karşılıklı ilişki; kültürel sermayenin bedenselleşmiş, nesnelleşmiş ve kurumsallaşmış biçimlerinin bireylerin sanat alanına erişim ve katılımını nasıl etkilediği, Bourdieu'nun kavramlarından yararlanılarak sorgulanmaktadır. Sanatsal sermayenin dağılımı ve alan içindeki güç ilişkileri bağlamında sanat alanının kendine özgü yapısına odaklanılmakta, habitus ve kültürel sermayenin bireylerin estetik yargıları ve sanatsal tercihleri üzerindeki etkileri mercek altına alınmaktadır. Bu çalışma, boş zaman değerlendirme çerçevesinde gerçekleştirilen sanatsal etkinlikler aracılığıyla kişisel refah, kültürel zenginleşme ve sosyal uyumun yaygınlaştırılması açısından sanatsal rekreasyonun toplumsal dinamiklerinin derinlemesine bir şekilde anlaşılmasının önemini gözler önüne sermektedir.

Anahtar Kelimeler: Boş Zaman Sosyolojisi, Bourdieu Sosyolojisi, Kültürel Sermaye, Sanatsal Katılım, Sanatsal Rekreasyon.

Abstract

Artistic recreation, which enables individuals to evaluate their leisure time effectively and efficiently in line with expressing themselves creatively, includes various artistic activities, including visual arts, music, dance, and theatre. Within the scope of this study, the social dynamics of artistic recreation are examined within the framework of Bourdieu's sociology, focusing on the role of cultural capital, habitus, and field concepts in shaping the artistic interaction processes of individuals. The reciprocal relationship between the field of art and habitus, and how the embodied, objectified, and institutionalised forms of cultural capital affect individuals' access to and participation in the field of art, are explored through Bourdieu's concepts. The specific structure of the field of art is emphasised in the context of the distribution of artistic capital and power relations within the field, and the effects of habitus and cultural capital on individuals' aesthetic judgements and artistic preferences are brought under investigation. This study reveals the importance of an in-depth understanding of the social dynamics of artistic recreation in terms of promoting personal well-being, cultural enrichment, and social cohesion through artistic activities carried out within the framework of leisure.

Keywords: Artistic Engagement, Artistic Recreation, Bourdieu's Sociology, Cultural Capital, Sociology of Leisure.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 08.05.2024 - Kabul tarihi: 20.06.2024

* Dr. Öğr. Görevlisi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Rektörlük, ahmetelnur@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3287-535X>, Isparta/Türkiye.

1. Giriş

Sanatsal rekreasyon; bireylerin kişisel zevk, kendini ifade etme ve iyi olma hali için gerçekleştirdikleri çeşitli yaratıcı boş zaman faaliyetlerini kapsamaktadır. Görsel sanatlar ile müzikten dans ve tiyatroya kadar uzanan bir yelpazede sanatsal rekreasyon; yaratıcı öğrenme, kültürel alışveriş, bireysel ve kolektif kimliklerin geliştirilmesi için bir platform sağlamaktadır. Bununla birlikte sanatsal rekreasyona ilişkin dinamikler, salt estetik beğeni ve yaratıcı arayışların ötesine uzanmaktadır. Pierre Bourdieu tarafından geliştirilen sosyolojik kavramlar açısından ele alındığında sanatsal rekreasyona katılım; kültürel sermaye, habitus, toplumsal alanlar ve güç ilişkilerinin bireysel ve toplumsal örüntülerini şekillendiren bir etkileşim alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışma kapsamında Bourdieu'nun kavramsal çerçevesi ışığında sanatsal rekreasyonu biçimlendiren girift dinamiklerin açığa çıkarılması amaçlanmaktadır. Bu bağlamda bedenselleşmiş, nesnelleşmiş ve kurumsallaşmış biçimleriyle kültürel sermayenin edinimi ve kullanımının bireylerin sanatsal alana erişimi ve katılımını nasıl etkilediği üzerinde durulmaktadır. Ayrıca estetik yargılar, sanatsal tercihler ve yaratıcı ifade biçimlerini şekillendiren yerleşik eğilimler ve toplumsal normlardan oluşan habitusun söz konusu alanda oynadığı rol de irdelenmektedir.

Çalışma kapsamında sanat alanı, Bourdieu'nun alan kavramsallaştırması çerçevesinde incelenmekte; sanatsal katılım olanaklarının simgesel mücadeleler, güç ilişkileri ve sanatsal sermayenin dağılımı ile şekillendirildiği bir toplumsal alan olarak ele alınmaktadır. Bireylerin bu alanda nasıl varlık gösterdikleri, çeşitli sermaye biçimlerini nasıl edindikleri ve sanatsal alanda tanınırlık ve etkinlik kazanmak için kendilerini stratejik olarak nasıl konumlandıklarına odaklanılmaktadır. Ayrıca bu çalışmada toplumsal ağlar, mentorluk ve iş birliklerinin sanatsal sosyalizasyon, beceri aktarımı ve sanat alanındaki kaynaklara erişim bakımından sahip olduğu potansiyel etkiye dikkat çekilmektedir. Sanatsal topluluklar içindeki baskıcı yapılar, dışlayıcı uygulamalar ve ötekileştirmenin sürdürülmesinde simgesel şiddetin yansımaları da eleştirel bir incelemeye tabi tutulmaktadır. Sanatsal rekreasyonun toplumsal dinamiklerinin bütüncül bir şekilde irdelenmesinin amaçlandığı bu araştırmada bireylerin sanatsal etkinliklerde yer alırken karşılaştıkları güçlendirici ve zorlayıcı unsurlar gözler önüne serilmektedir.

Sanatsal rekreasyonun dönüştürücü potansiyelinin ortaya çıkarılması, bireylerin kültürel sermayeleri ve habitusları aracılığıyla egemen kültürel normlara nasıl meydan okuyabilecekleri, sanatsal sınırları nasıl yeniden tanımlayabilecekleri ve sanat alanını nasıl yeniden yapılandırabileceklerinin anlaşılması açısından önem taşımaktadır. Bu doğrultuda çalışmada sanatsal katılımın kişisel gelişim, toplumsal hareketlilik ve daha geniş çaplı bir kültürel dönüşümü gerçekleştirme kapasitesi gözler önüne serilmektedir. Sanatsal rekreasyonun bireysel boyutlarının incelenmesine ilaveten bu çalışmada sosyal uyum, topluluk gelişimi, kültürel entegrasyon ve kültürlerarası diyalogun teşvik edilmesi üzerindeki kolektif etkileri de ele alınmaktadır. Sanatsal faaliyetlerin toplumsal bölünmeler arasında köprü görevi görme, karşılıklı anlayışı geliştirme ve farklı kültürel bağlamlarda ortak bir amaç ve kimlik duygusu oluşturma bakımından oynadığı rolün altı çizilmektedir. Böylece Bourdieu'nun sosyoloji anlayışından yararlanılarak sanatsal rekreasyonu şekillendiren karmaşık dinamiklerin ayrıntılı bir şekilde anlaşılmasına katkıda bulunulmakta; bireysel, yapısal ve sosyokültürel etmenler arasındaki etkileşime açıklık getirilmektedir. Bu bağlamda sanat alanının kişisel gelişim, sosyal uyum ve toplumsal refah için dönüştürücü potansiyelinin ortaya çıkarılması ve sanatsal katılıma yönelik daha kapsayıcı, eşitlikçi ve güçlendirici yaklaşımlar için derinlemesine anlayış geliştirilmesi hedeflenmektedir.

2. Kültürel Sermaye, Habitus ve Sanat Alanı

Pierre Bourdieu tarafından alanyazına kazandırılan kültürel sermaye kavramı, bireylerin sanatla olan ilişkilerinin şekillendirilmesinde önemli rol oynayan çeşitli unsurları bünyesinde barındırmaktadır. Kültürel sermaye, bir bireyin veya grubun sahip olduğu ve sosyal bir alanda üstünlük elde etmek için kullanabileceği maddi ve simgesel kaynakların toplamını kapsamaktadır. Bireylerin sahip olduğu, onların sosyal ve kültürel ayrıcalıklara erişimini sağlayan; maddi olmayan kaynakları kapsayan kültürel sermayenin başlıca biçimleri; bedenselleşmiş, nesnelleşmiş ve kurumsallaşmıştır. Bedenselleşmiş kültürel sermaye, bireylerin sosyalleşme sürecinde elde ettikleri deneyimler yoluyla edindikleri içselleştirilmiş eğilim, davranış ve becerileri ifade etmektedir (Bourdieu, 1986:241-248). Nesnelleşmiş kültürel sermaye; sanat, edebiyat ve tarihsel mekânlar gibi kültürel değer taşıyan dışsal kültürel varlık ve kaynakları barındırmaktadır (Monkman vd., 2005:11). Kurumsallaşmış kültürel sermaye ise eğitim ve kurumsal sistemler

içerisinde kültürel sermayenin şekilsel olarak kabul edilmesi ve onaylanmasını içermektedir (Igarashi ve Saito, 2014:226). Kültürel sermayenin bu biçimlerinin dinamikleri ve karşılıklı etkileşimlerinin anlaşılması, kültürel kaynakların ve fırsatların toplum içindeki eşitsiz dağılımına ilişkin önemli öngörüler sağlamaktadır.

Kültürel sermaye; bireyler tarafından eğitim kurumları, kültürel ve sanatsal etkinliklere katılım gibi çeşitli biçimlerde edinilmektedir. Bu bağlamda kurumsallaşmış kültürel sermayenin genellikle göçmenlerin işgücü piyasasına entegrasyonu için gerekli olan çeşitli eğitimler yoluyla edinildiği görülmektedir (Creese ve Wiebe, 2012:60). Eğitim sistemleri, kültürel sermayenin tanımlanması ve öneminin kavranması süreçlerinde, özellikle de bir kültürel sermaye biçimi olarak kozmopolitanizmin anlam kazanmasında merkezi bir rol oynamaktadır (Igarashi ve Saito, 2014:223). Bununla birlikte bireylerin sanatsal etkinliklere katılım sağlayarak çeşitli kültürel öğelere maruz kalması, kültürel sermaye birikimine katkıda bulunmakta ve bir anlamda sanat çevresiyle etkileşimlerini güçlendirmektedir (Monkman vd., 2005:11). Kültürel sermaye ediniminin durağan bir süreç olmaktan ziyade sosyal, ekonomik ve tarihsel bağlamlardan etkilenen ve bireylerin sürekli bir şekilde değişim gösteren kültürel ortamlara uyum sağlamalarını gerekli kılan bir çaba olduğunu söylemek mümkündür.

Toplumsal hayatın birçok alanında etkili olan kültürel sermaye edinimi, bireylerin sanatsal etkinliklere erişimi ve katılımını doğrudan şekillendirmektedir. Kurumsallaşmış kültürel sermayenin çeşitli biçimlerine erişebilir olmak, aynı zamanda bireylerin sosyal statüleri ve toplum içindeki seçkin çevrelere dâhil olma imkânlarını da önemli ölçüde belirginleştirmektedir (Serre ve Wagner, 2015:442). Kültürel sermayenin sosyal veya ekonomik sermaye gibi diğer sermaye biçimlerine dönüşmesi, farklı sermaye biçimlerinin birbirine bağlılığını ve bireylerin sahip olduğu olanaklar ve hareketlilik üzerindeki etkisini gündeme getirmektedir (Hamid ve Everett, 2022:836). Sanat alanı açısından bakıldığında zaman daha fazla kültürel sermayeye, özellikle kurumsal kültürel sermayeye sahip bireylerin bu alanda ilerleme ve başarı elde etme olasılığı daha fazla görülmektedir (Gore vd., 2019:527; Lamour ve Lorents, 2021:2346). Özetle kültürel sermaye, bireylerin sanatsal alanlarla olan ilişkilerini çeşitli biçimlerde ve önemli ölçüde şekillendirmektedir. Kültürel sermayenin çeşitli şekillerde edinimi, bireylerin sanat alanlarına erişimi ve katılımını belirlemede kilit bir rol üstlenmektedir. Bu noktada somutlaşmış,

nesnelleşmiş ve kurumsallaşmış kültürel sermayenin öneminin anlaşılması, bireylerin sanatsal etkileşimlerde bulunma ve kültürel alanda yer alma biçimlerine dair içgörü sağlamaktadır.

Sanatsal rekreasyon; dans, müzik, fotoğrafçılık gibi "kendin yap"¹ şeklinde sanatsal ifade biçimlerini kapsayan, bireysel zevk ve iyi olma hali için çeşitli yaratıcı ve dışavurumcu çabalarda bulunmayı öngören bir boş zaman etkinliği biçimi olarak tanımlanmaktadır (Mroczek-Żulicka, 2018:54; Philipp, 2012:24-25). Bu rekreasyon biçimi, hem bireysel hem de toplumsal refahın sağlanması noktasında önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır (Cheng, 2015:78). Sanatsal rekreasyon; görsel sanatlar, müzik, dans ve tiyatro dâhil olmak üzere fakat bunlarla sınırlı olmamak üzere çeşitli şekillerde tezahür edebilmekte ve bireylere kendilerini yaratıcı bir şekilde ifade etme, duygularını açığa çıkarma ve kültürel ve sanatsal deneyimlerle etkileşimde bulunma imkânı sağlamaktadır (Varella, 2022:68). Başka bir deyişle sanatsal rekreasyon; sanatsal deneyimleri gündelik hayatlarının önemli bir boyutu olarak konumlandıran, bu bağlamda sanatsal çalışmalar üreten, sergileyen, yeniden canlandıran veya bir boş zaman etkinliği olarak deneyimleyen bireyleri kapsamaktadır.

Çeşitli toplumsal sorunların ele alınması bağlamında yenilikçi ve yaratıcı tekniklerin kullanılması sayesinde sanatsal rekreasyon, hem sosyal hem de pedagojik uygulamaların geliştirilmesine katkı sağlama potansiyeline sahiptir (Avchinnikova, 2023:89; Basov vd., 2024). Ayrıca yeşil altyapının sanatsal unsurlarla bütünleştirilmesi, yerel düzeyde görsel çekiciliklerin ve aynı zamanda birçok farklı altyapısal yeniliklerin hayata geçirilmesi ile bölgesel uyumun desteklenmesi açısından da önemli bir rol oynamaktadır (Sezer, 2021:2120; Zhang vd., 2020:428). Buna ilaveten kültürel bir ifade aracı olarak da çok yönlü bir işlevselliğe sahip olan sanatsal rekreasyon kapsamında bazı sanatsal formlar rekreasyonel amaçlara hizmet etmekten ziyade bazıları ise törenselleşmiş veya milliyetçi bir anlam taşımaktadır (Ayala ve Júnior, 2022). Sanatsal rekreasyon, yalnızca bireysel refahın iyileştirilmesine değil, aynı zamanda toplumsal uyum ve kültürel zenginleşmeye de katkı sağlayan yaratıcı ve dışavurumcu faaliyetlerde bulunmak için bir platform işlevi görmektedir.

¹ "Kendin Yap" (Do It Yourself/DIY), herhangi bir uzman desteği almadan, eldeki malzemelerle yapılan çalışmaların tümünü ifade eden ve özellikle punk altkültüründe belirgin bir şekilde görülen, bireysel yaratıcılığı ve bağımsızlığı vurgulayan bir akımdır (Enes, 2022:395-396).

Bourdieu'nun habitus kavramı, bireylerin sanatsal rekreasyon alanındaki yönelimleri, tercihleri ve davranışları üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Derinlemesine bir şekilde bireylerin içine yerleşmiş olan eğilimler ve kalıplar bütünü olan habitus, bireylerin içinde buldukları çevreyle etkileşimlerini şekillendirmekte, onların eylemlerini ve dünyayı yorumlama biçimlerini yönlendirmektedir (Bourdieu, 1977:72). Bedenselleşmiş eğilimler ve toplumsal normlar bütünü olarak habitus, bireylerin estetik yargılarını, sanatsal zevklerini ve sanatsal ifade biçimlerini etkilemektedir (Botz-Bornstein, 2014:125; Moore ve Emmerich, 2024:109-110). Bireylerin davranışları, tercihleri ve düşüncelerini şekillendiren habitus, onların hem toplumsal dünya algılarını hem de sanatla olan ilişkilerini belirlemektedir (Parncutt, 2018:483). Ayrıca bireylerin zevk ve tercihlerinin kültürel arka plan ve deneyimleri çerçevesinde şekillenmekte olan habitus, kültürel sermaye ile de doğrudan bağlantılıdır (Tsaousi, 2014:481). Habitus, nesnel toplumsal yapılar ve bireysel pratikler arasında bir köprü görevi üstlenerek sanatsal deneyimleri ve ifadeleri son derece etkili bir şekilde biçimlendiren bir yapılandırma aracı olarak işlev görmektedir.

Habitus ve kültürel sermaye arasındaki etkileşim, bireylerin sanatla ilişki kurma biçimlerinin anlaşılması açısından önemli olanaklar sunmaktadır. Kültürel sermaye, çeşitli biçimleriyle bireylerin estetik değerleri ve sanatsal tercihlerinin biçimlendirilmesi noktasında habitus ile etkileşim halindedir (Hanquinet vd., 2014:112; Klekot, 2009:33). Habitus, bireylerin sosyalleşmesi sonucunda edindikleri deneyimlerin bir uzantısı olarak kültürel sermayenin sanat alanında kazanılması ve yeniden üretilmesine aracılık etmektedir (Ayman, 2013:23). Bu ilişki, bireylerin sanatsal etkileşimlerini şekillendiren ve aynı zamanda toplumsal konumları, geçmişleri ve deneyimlerini yansıtan karmaşık dinamiklerin önemini açığa çıkarmaktadır. Bu bağlamda Bourdieu'nun habitus kavramı; bireylerin estetik yargılarını, sanatsal tercihlerini ve ifade biçimlerini şekillendirerek sanat alanıyla ilişkilerini doğrudan etkilemektedir. Kültürel sermaye ve habitus arasında söz konusu olan karşılıklı ilişki, bireylerin sanatla bağlarının çok yönlü doğasını ortaya çıkarmakta, böylece sahip oldukları donanım ve elde etmiş oldukları kültürel birikimler aracılığıyla sanat alanına dâhil olmaları süreçlerindeki girift ilişkileri gözler önüne sermektedir.

Bourdieu tarafından geliştirilen alan kavramı, sanatsal rekreasyonun toplumsal dinamiklerinin anlaşılması noktasında oldukça önemli bir role sahiptir. Açık kurallar, tanımlanmış sınırlar, benzersiz zamansal ve mekânsal özellikler sayesinde sahip olduğu özerklikle belirginleşen

alan, kendine mahsus doğası ve yapaylığı ile ayırt edilen bir toplumsal yapı olarak kabul edilmektedir (Bourdieu, 1990:67). Alan, çeşitli aktörlerin farklı sermaye biçimlerinden yararlanarak kendi otorite ve güçlerini kabul ettirmek için rekabete girdikleri dinamik bir ortam işlevi görmektedir. Bu noktada alan, bireylerin ve kurumların simgesel ve sanatsal sermaye de dâhil olmak üzere çeşitli sermaye biçimleri için rekabet ettikleri bir sosyal alanı temsil etmektedir (Bottero ve Crossley, 2011:114). Güç ilişkileri, simgesel mücadeleler ve sanatsal sermayenin sanat alanı içindeki dağılımı, bireylerin sanatla etkileşime girme biçimleri ve fırsatlarını şekillendirme açısından önemli bir yere sahiptir (Bourdieu, 1993:46; Jacobs ve Evans, 2012:676). Sanat alanındaki güç ilişkileri, sanatsal sermayenin dağılımı ile oldukça girift bir şekilde bağlantılıdır. Sanatçılar, eleştirmenler, kurumlar ve izleyiciler, alan içindeki konumlarını belirlemek ve korumak için simgesel mücadelelere katılmaktadır (Tkachev, 2006:32). Tanınırlık, saygınlık ve itibar gibi unsurları içeren simgesel sermaye birikimi, bireylerin sanat alanındaki başarı ve nüfuz sahibi olmalarının temelini oluşturmaktadır (Herrero, 2009:914). Bununla birlikte sanatsal sermayenin alan içindeki dağılımı, yalnızca sanatsal yetkinliklere dayanmamakta, aynı zamanda toplumsal ağlar, kurumsal bağlar ve kültürel hiyerarşilerden de etkilenmektedir (Fox, 2015:524). Bu dinamiklerin anlaşılması, sanatsal rekreasyon alanında toplumsal kalıplar ve bireysel özerklik arasındaki karmaşık ilişkinin daha iyi anlaşılmasını sağlamaktadır.

Alan kavramı, oyunun kurallarının tanımlanması, başarı ve meşruiyet unsurlarının belirlenmesi suretiyle sanatsal katılım için gerekli olanakları yapılandırmaktadır. Bireylerin sanat alanındaki yönelimleri, alan içindeki konumları, alanın karmaşıklığı içerisinde yön bulma becerileri, farklı sermaye biçimlerini bir araya getirme ve bunlardan yararlanma yetenekleriyle şekillenmektedir (Jacobs ve Evans, 2012:676-678). Bu noktada alan, bireylerin sanatsal kimliklerini müzakere ettikleri, iş birlikleri kurdukları, aynı zamanda tanınırlık ve görünebilirlik kazanmak amacıyla rekabet ettikleri toplumsal bir alan olarak işlev görmektedir (Bottero ve Crossley, 2011:101-102). Özetle Bourdieu'nün alan kavramı, sanatsal rekreasyonun toplumsal dinamiklerinin anlaşılması açısından çok işlevli bir çerçeve sunmaktadır. Bu bağlamda sanat alanı içindeki güç ilişkileri, simgesel mücadeleler ve sanatsal sermayenin dağılımının incelenmesi sayesinde sanatsal katılım olanaklarının nasıl yapılandırıldığı ve bireylerin sanat alandaki deneyimlerinin nasıl şekillendiğine dair bir kavrayış geliştirmek olanaklı hale gelmektedir.

3. Toplumsal Ağlar ve Simgesel Şiddet

Toplumsal ağlar, sanat alanındaki sosyalleşme süreçlerinin kolaylaştırılması ve bireylerin sanatsal katılımlarının biçimlendirilmesi açısından önemli bir rol oynamaktadır. Sanatsal topluluklar içindeki bireyler arası ilişkiler, mentorluk ile iş birlikleri; sanatsal bilgi ve becerilerin aktarımı süreçlerine önemli katkılar sağlamaktadır (Gibson, 2021:156-158). Sanatçılar, gelecekteki yeni iş olanaklarını güvence altına alabilecek stratejik bağlantılar kurmak için söz konusu ağlarda paylaşılan bilgilerden faydalanmaktadır (Klerk, 2015:835). Öte yandan sanat ve coğrafya gibi farklı disiplinlerden bireyler arasındaki iş birlikleri, sanatsal pratiklerde yenilikçi ve sömürgecilikten uzak yaklaşımların geliştirilmesi açısından önemli bir potansiyel taşımaktadır (Tolia-Kelly ve Raymond, 2019:2). Bu disiplinlerarası iş birlikleri, sanatsal ifadenin sınırlarının ötesine geçerek çağdaş sanat formlarının ilerlemesinde önemli rol oynayan dinamik anlayış ve bakış açısının ortaya gündeme getirilmesini olanaklı kılmaktadır.

Toplumsal ağların olumlu etkileri; sanat alanındaki fırsatlar, kaynaklar ve bilinirliğe erişim sağlanmasını kapsamaktadır. Şarkı yazma gibi yaratıcı küçük grup iş birliklerinde sanatçıların sanatsal içeriği sanatsal hedefleriyle uyumlu olacak şekilde kendilerine özgü bir şekilde düzenlemeleri, söz konusu süreçlere dâhil olan kişiler arasındaki ağların sanatsal çıktıları etkileme olanaklarını gözler önüne sermektedir (Skaggs, 2019: 382-383). Daha önce de bahsedildiği üzere, sanatçılar ve coğrafyacılar arasındaki iş birlikleri, geleneksel bakış açılarına meydan okuyarak yeni çözümler sunma potansiyeline sahip olup bu durum müze kültürlerinin sömürgecilikten arındırılması noktasında oldukça işlevseldir (Tolia-Kelly ve Raymond, 2019:14). Özetle toplumsal ağlar; sanatsal topluluklar içinde mentorluk, iş birliği ve bilgi paylaşımını teşvik ederek sanat alanındaki sosyalleşmenin sağlanmasında önemli rol oynamaktadır. Bu ağlar, yalnızca sanatsal becerilerin aktarılmasına katkıda bulunmamakta, aynı zamanda sanat alanındaki olanak ve kaynaklara yeni erişim yöntemlerini de beraberinde getirmektedir. Sanatçıların farklı disiplinlerden bireylerle iş birlikleri ise sanatsal pratikleri daha da zenginleştirerek sanatsal çalışmaların seyrini şekillendiren yenilikçi ve sömürgecilikten arındırıcı yaklaşımlara yol açmaktadır.

Bourdieu tarafından geliştirilen bir diğer kavram olan simgesel şiddet, özellikle sanat alanındaki sosyalleşme süreçlerinin anlaşılmasına ışık tutmaktadır. Simgesel şiddet; duygusal

ilişkiler ve güç dinamikleri, iletişim ve tahakküm arasındaki geleneksel ikilemi aşmakta, böylece gizli bir denetim biçimi olarak iletişim aracılığıyla uygulanmaktadır (Bourdieu, 1977:237). Bu durum, yanlış tanıma, küçümseme ve failliğin ortadan kaldırılması suretiyle seslerin susturulması ve egemen ideolojilerin dayatılması şeklinde tezahür etmektedir (Thapar-Björkert vd., 2016:158). Simgesel şiddet, aynı zamanda sanat alanında bireylerin sanatsal normlar, değerler ve sınırlara ilişkin algılarını şekillendirerek varlık göstermektedir (Kagan, 2011:67; Kraehe vd., 2016:231-232). Bu şiddet biçimi, nefret söylemi ve ırksal ayrımcılıkta da kendini göstermekte, baskı ve ötekileştirmenin yeniden üretilerek sürdürülmesine neden olmaktadır (Cortés, 2021). Sanat alanında simgesel şiddete ilişkin farkındalık geliştirilmesi; baskı unsurlarına meydan okuyan, kapsayıcılığı teşvik eden ve ötekileştirilmiş seslerin duyulmasını sağlayan dönüştürücü uygulamalara duyulan ihtiyacın altını çizmekte, böylece sanat alanının daha eşitlikçi ve çeşitlilik içeren bir hale gelmesini mümkün kılmaktadır.

Sanatsal topluluklarda simgesel şiddet, egemen ideolojilerin ötekileştirilmiş gruplara dayatılmasını meşrulaştırmakta, böylece güç dinamikleri yeniden üretilmekte ve mevcut düzenin sürdürülmesi nedeniyle toplumsal eşitsizlikler ve ayrımcı uygulamalar devam ettirilmektedir (Peters, 2006:143-146; Seed, 2019:59). Simgesel şiddet, aynı zamanda eğitim ortamlarında da varlık göstermekte, öğrencilerin öğrenme deneyimlerini şekillendirmekte ve sistematik adaletsizliklerin sürdürülmesini sağlayarak eşitsizliklerin yeniden üretilmesine yol açmaktadır (Hammarén, 2022:42-43). Sanatsal alanların daha kapsayıcı ve eşitlikçi hale getirilmesi açısından simgesel şiddetin farkına varılması ve dikkate alınması elzemdir. Bourdieu'nun bu kavramı, egemen güç odaklarının sanat alanında işleyişinin gizli fakat etkili yollarını gözler önüne sermektedir. Bu noktada simgesel şiddetin sanat alanındaki algıları, değerleri ve sınırları nasıl şekillendirdiğinin anlaşılması, daha çeşitli ve kapsayıcı bir sanat alanının inşa edilmesi açısından önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanatsal pratikler aracılığıyla karşılıklı olarak paylaşılan deneyimler, bireylerin sanatsal topluluklar bünyesinde sosyalleşmeleri açısından son derece temel bir öneme sahiptir. Aidiyet duygusunun ortaya çıkmasını sağlayan söz konusu uygulamalar, kolektif kimliğin gelişmesini sağlamakta ve çeşitli sanatsal toplulukların oluşum süreçlerine doğrudan katkıda bulunmaktadır (Martiniello ve Lafleur, 2008: 1199). Bu uygulamalara katılım sağlanması, bireylerin ortak bir

deneyim elde etmesini, kolektif bir amaç çerçevesinde daha geniş bir sanatçı topluluğuna bağlanma hissi edinmelerini sağlamaktadır (Marshall, 2002:360). Böylece bireyler, ortak bir dil ve değer paylaşımı sayesinde sanatsal topluluklar içindeki kimliklerini güçlendiren bir aidiyet duygusu geliştirmektedir (Goldstraw vd., 2020:265; Palmieri vd., 2021:113). Başka bir deyişle sanatsal uygulamalara katılım sağlanması, bireylerin aidiyet duygusu geliştirmelerini ve sanatsal topluluklar içindeki bağlarının güçlenmesini sağlamaktadır.

Bireylerin ortak pratiklere katılımı, bireysel farklılıkların ötesine geçen bir birlik, dayanışma ve karşılıklı anlayış duygusunun ortaya çıkmasını mümkün kılmaktadır (Parr, 2006:161). Bu pratikler, bireylerin kendilerini özgün bir şekilde ifade edebildikleri, başkalarıyla etkileşime geçebildikleri ve daha geniş bir sanatsal kolektife aidiyet duygusu geliştirebildikleri bir ortak kültürel alanın oluşmasını sağlamaktadır (Travis, 2019:99-100). Gerçekleştirilen uygulamalar sayesinde bireylerin topluluğa olan bağlılıklarının pekiştirilmesi, toplumsal bağların güçlendirilmesine ilaveten paylaşılan sanatsal kimliklerinin perçinlenmesini sağlamaktadır. Sanatsal ritüellere katılım aracılığıyla şekillenen kolektif kimlik, bireylerin sanatsal yönelimlerini ve sanatsal katılım düzeylerini belirlemektedir (Wyatt vd., 2013:82). Bu etkinlikler aracılığıyla geliştirilen aidiyet ve bağlantı duygusu, bireylerin sanatsal faaliyetlere aktif bir şekilde katılmalarını, başkalarıyla iş birliği yapmalarını ve yaratıcı süreçlere katkıda bulunmalarını teşvik etmektedir.

Kolektif kimlik; bireylerin sanatsal hedefleri doğrultusunda ilerlemelerini, yeni yaratıcı yöntemler keşfetmelerini ve sanatsal topluluğa daha derinlemesine katılmalarını sağlayan bir amaç, destek ve ilham duygusu sağlamaktadır (Dadswell vd., 2017:115; Hadchity, 2019:26). Ayrıca kolektif kimliğin daha güçlü hale gelmesi; bireylerin egemen sanatsal normlara meydan okumalarını, pratiklerinde yeniliklere başvurmalarını ve sanatsal topluluğun büyümesine ve dinamizmine katkıda bulunmalarını mümkün kılmaktadır (Berahim vd., 2023:132; Rathna, 2023:47). Özetle sanatsal ritüeller ve paylaşılan pratikler, bireylerin sanatsal topluluklar içinde sosyalleşmeleri açısından temel unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Kolektif kimlik oluşumuna da zemin hazırlayan bu ritüeller, aidiyet duygusunu beslemekte ve bireylerin sanatsal yönelimleri ve sanatsal topluluk içindeki katılım biçimlerini şekillendirmektedir. Sanatsal etkinliklere katılım

sayesinde bireyler, toplumsal bağlantılarını güçlendirmekte, ortak bir sanatsal kimlik geliştirmekte ve sanatsal topluluğun sürdürülebilirliğine katkıda bulunmaktadır.

4. Toplumsal Değişim Aracı Olarak Sanatsal Rekreasyon

Sanatsal rekreasyonun toplumsal dinamikleri ele alındığında; kendini ifade etme, kişisel gelişim ve eylemlilik pratiği sağlamak suretiyle bireylerin güçlendirilebileceğinin mümkün hale geldiği görülmektedir. Sanatsal katılım yoluyla bireylerin egemen kültürel normlara meydan okumak ve sanat alanını yeniden yapılandırmak için edindikleri kültürel sermayeden yararlandıkları ve habituslarını yeniden inşa etme olanağına kavuştukları gözlenmektedir (Hamilton, 2022: 9). Bu noktada kültürel kaynakları ve somutlaşmış eğilimlerinden yararlanan bireylerin mevcut güç yapılarını göz önünde bulundurarak sanatsal sınırları yeniden tanımlaması, daha kapsayıcı ve çeşitlilik içeren bir sanat alanının inşası açısından önem ifade etmektedir (Born, 2010:176-177). Başka bir deyişle sanatsal katılımın güçlendirme olanakları sayesinde bireyler, egemen güç dinamiklerine meydan okumakta, aynı zamanda sanat alanının daha eşitlikçi hale gelmesi için sanatsal sınırları yeniden şekillendirmektedir.

Bourdieu'nun kuramları çerçevesinde bakıldığında, sanatsal rekreasyonun dönüştürücü potansiyelinin bireylerin kimliklerini, ideallerini ve toplumsal eylemliliklerini yeniden şekillendirme olanaklarında yattığı anlaşılmaktadır. Sanatsal pratiklere katılma yoluyla bireylerin sanat alanında varlık göstermek, tanınmak ve itibar kazanmak için kendilerini stratejik olarak konumlandırmaları mümkündür (Bourdieu, 1993:63). Sanatsal becerilerin geliştirilmesi ve kültürel sermaye birikimi sayesinde bireyler, mevcut hiyerarşilere meydan okuyabilmekte ve yeni sanatsal ifade alanları oluşturabilmektedir (Schmitz vd., 2016:68). Bu süreç, yalnızca kişisel gelişimi değil, aynı zamanda mevcut güç dinamiklerine meydan okuyan yeni yaklaşımları da teşvik ederek daha geniş bir toplumsal değişime katkıda bulunmaktadır (Alexander, 2017:13). Sanatsal rekreasyon sayesinde güçlenme ve kendini gerçekleştirme olanağı elde eden bireyler, kültürel sermayeleri aracılığıyla egemen kültürel normlara meydan okuyabilmekte, sanatsal katılım sayesinde toplumsal konumlarını dönüştürerek daha kapsayıcı bir sanat alanının inşasına katkıda bulunma potansiyeline kavuşmaktadır.

Sanat alanındaki sosyal eşitsizliklerin sanatsal rekreasyon aracılığıyla sürdürülme biçimlerinin Bourdieu sosyolojisi bağlamında incelenmesi için kültürel sermayeye eşitsiz bir şekilde gerçekleşen erişimin göz önünde bulundurulması büyük önem taşımaktadır. Buna ilaveten toplumsal hiyerarşilerin yeniden üretilmesine katkıda bulunan sınırlı sanatsal katılım olanaklarını da dikkate alınması elzemdir. Daha yüksek düzeyde kültürel sermayeye sahip olan, daha ayrıcalıklı konumlardaki bireylerin seçkin sanat ortamları, ağları ve kaynaklarına erişim olanağının daha olması, mevcut toplumsal eşitsizlikleri pekiştirmektedir (Zimdars vd., 2009:648). Bu bağlamda kültürel sermayenin bu eşitsiz dağılımı, ötekileştirilmiş grupların sanatsal faaliyetlere katılımını sınırlandırarak sanat alanındaki sosyal eşitsizliklerin süreklilik kazanmasına yol açmaktadır (Johnson ve Monney, 2021). Öte yandan sanat kurumları tarafından uygulanan dışlayıcı teamül ve eşik beçliliği mekanizmaları, yeterince temsil edilmeyen toplulukların daha fazla dışlanması sonucunu doğurmakta, böylece egemen ideolojik bakış açılarının hâkimiyetini daha fazla pekiştirmektedir.

Ötekileştirilmiş grupların sanatsal rekreasyona eşit katılımını engelleyen yapısal engellerin ortadan kaldırılması için Bourdieu'nun kuramlarından hareketle oluşturulmuş çeşitli stratejilerin uygulanması mümkündür. Bu noktada eğitim programları ve toplum temelli sanat projeleri aracılığıyla sanat alanında yeterince temsil edilmeyen toplulukların kültürel sermaye edinmelerinin teşvik edilmesi önem ifade etmektedir. Böylece kültürel kaynaklar ve sanatsal katılım fırsatlarına erişim olanaklarına kavuşan ötekileştirilmiş grupların egemen kültürel normlara meydan okuyarak sanat alanındaki görünürlüklerinin artırılmasının sağlanması mümkün hale gelmektedir (Zilberstein, 2019:1152; Delgado, 2015:10). Ayrıca sanat kurumları, müfredatı ve finansman mekanizmalarının çeşitlendirilmesine yönelik çabalar, daha kapsayıcı ve eşitlikçi bir sanat ortamının oluşturulması açısından son derece anlamlıdır (Blackwood ve Purcell, 2014:259). Özetle Bourdieu'nun kavramsal çerçevesi, sanatsal rekreasyonun kültürel sermaye ve olanaklara eşitsiz erişim yoluyla sanat alanındaki sosyal eşitsizliklerin sürdürülmesine yol açabileceğini gözler önüne sermektedir. Bu noktada yapısal engellerin göz önünde bulundurulması suretiyle dezavantajlı grupların kültürel sermaye ediniminin teşvik edilmesine yönelik stratejilerin hayata geçirilmesi, mevcut toplumsal düzene meydan okuyan daha eşitlikçi ve kapsayıcı bir sanatsal ortamın yaratılması açısından önem ifade etmektedir.

Sosyolojik bağlamda sanatsal rekreasyon; sosyal uyum, topluluk gelişiminin ve kültürel entegrasyonun yaygınlaştırılması açısından önemli rol oynamaktadır. Sanatsal faaliyetlere katılım sağlayan bireyler; ortak deneyimler yaşamak, kimliklerini ifade etmek ve topluluklar içinde aidiyet ve beraberlik duygusuna yönelik yeni bağlantılar kurmak için bir araya gelmektedir (Goldstraw vd., 2020:272). İş birliğine dayalı sanatsal çabalar sayesinde bireyler tarafından toplumsal bölünmeler karşısında uzlaşma zemini oluşturulması, karşılıklı anlayışın teşvik edilmesi, ortak bir niyet ve kimlik duygusunun geliştirilmesi mümkündür (Pillay vd., 2024: 209-210). Ayrıca sanat alanları, ötekileştirilmiş grupların egemen anlatılara meydan okumaları ve sanat etkinlikleri aracılığıyla toplumsal değişimi savunmalarına olanak tanıyarak toplumsal eleştiri ve dönüşüm için bir araç işlevi görme potansiyeline sahiptir.

Sanatsal rekreasyon; bireylerin kendilerini yaratıcı bir şekilde ifade etmeleri, deneyimlerini paylaşmaları ve toplumsal sınırları aşan anlamlı etkileşimlere girmeleri için bir platform işlevi görmektedir. Farklı bakış açıları ve deneyimleri bir araya getiren sanatsal projeleri birlikte üreterek toplumsal bağların güçlenmesini sağlayan topluluklar, aynı zamanda empatinin teşvik edebilmesi ve kültürel çeşitliliğin desteklenmesi açısından oldukça etkili bir rol üstlenmektedir (Goldstraw vd., 2020:272; Al-Zadjali, 2004:247). Sanatın kolektif olarak üretilmesi ve takdir edilmesi sayesinde bireylerin; karşılıklı saygı, güven ve iş birliği duygusu geliştirerek toplumsal düzenin daha uyumlu ve kapsayıcı bir hale gelmesi açısından belirleyici bir konuma sahip olmaları mümkündür (Iriaji, 2017:132; Kanari ve Souliotou, 2021:99). Özetle sanatsal çabalar, toplumsal sınırların ötesine geçmek suretiyle farklı gruplar arasında yeni köprüler kurulması ve ortak anlayışın desteklenmesi açısından son derece önemli bir işlevselliğe sahip olmaktadır.

İş birliğine dayalı sanatsal üretim, topluluk katılımı ve kültürel alışveriş için imkânlar oluşturulması; sanatsal rekreasyon yoluyla sosyal uyumun geliştirilmesi açısından önem ifade etmektedir. Sanatsal ifade, yaratıcılık ve diyalogun teşvik edildiği girişimlerin desteklenmesi suretiyle toplulukların sanatın dönüştürücü gücünden faydalanarak yeni bağlantılar kurması, ortak anlayış geliştirmesi ve sosyal uyumu teşvik etmesi mümkün hale gelmektedir (Bhardwaj, 2023:7; Waddock, 2022:435). Ayrıca kapsayıcılık, çeşitlilik ve erişilebilirliğe öncelik veren sanat temelli programlara yatırım yapılması; engellerin ortadan kaldırılması, ötekileştirilmiş grupların

güçlendirilmesi, kolektif ifade ve iş birliği için yeni alanlar oluşturulmasına olanak sağlayabilmektedir (Kaler-Jones, 2021:154; Pesata vd., 2022:10). Sonuç olarak sosyal uyum, topluluk gelişimi ve kültürel bütünleşmeyi teşvik etme potansiyeline sahip olan sanatsal rekreasyon sayesinde bireyler, yaratıcı sanatsal uygulamalara katılım sağlayarak yeni bağlantılar kurarak çeşitlilik ve kapsayıcılığı teşvik etmek noktasında önemli rol üstlenmektedir.

Kültürlerarası diyalog, anlayış ve kolektif eylemin teşvik edilmesi açısından sanatsal katılım, etkili bir araç olarak kullanılabilir. Farklı kültürel geçmişlere sahip bireyleri sanatsal faaliyetler aracılığıyla bir araya getirmek, anlamlı etkileşimler ve fikir alışverişleri için yeni imkânlar oluşturarak kültürel çeşitliliğin keşfedilmesini sağlamaktadır (Baraldi, 2015:63). Bu anlamda kültürlerarasılık üzerinden gerçekleştirilen sanatsal katılım, kültürel farklılıklar arasında bağ kurulmasını kolaylaştırmakta, farklı kültürel yaklaşımlara yönelik karşılıklı empati ve anlayışı teşvik etmektedir (Aman, 2013:280). Bu durumun sosyal uyumun daha fazla pekiştirilmesi, kapsayıcı ve eşitlikçi bir toplumun tesis edilmesine vesile olması mümkündür. Binaenaleyh sanat alanı, bireylerin baskın kültürel normlara meydan okuyabilecekleri ve yaratıcı ifadeler yoluyla kültürlerarası iletişime geçebilecekleri kendine özgü bir alan sunmaktadır. Bireyler, benimsedikleri eğilimler ve kültürel birikimlerini kapsayan habituslarından beslenerek farklı bakış açıları ortaya koyabilmekte ve sanat alanındaki egemen güç yapılarına meydan okuyabilmektedir (Newman vd., 2013:476; Webb, 2012:6). İş birliğine dayalı sanatsal çabalar aracılığıyla bireyler, farklı kültürel bağlamlar ötesinde olumlu etki oluşturabilecek ortak deneyimlerden yararlanarak kültürel sınırları aşabilmekte, böylece toplumsal uyumu destekleyebilmektedir (Yiting, 2021:13-15). Bu iş birlikleri, yalnızca sanatsal ortamı zenginleştirmekle kalmamakta, aynı zamanda daha kapsayıcı ve uyumlu bir toplum inşası gibi daha geniş bir amaca da katkıda bulunmaktadır.

Kültürlerarası diyalogun sanatsal katılım yoluyla geliştirilmesi noktasında kültürel stratejilerin gündeme getirilmesi önem teşkil etmektedir. Kapsayıcı ve çeşitli sanatsal uygulamaların teşvik edilmesi suretiyle topluluklar tarafından kültürel farklılıkların ortadan kaldırıldığı ve karşılıklı anlayışın teşvik edildiği diyalog temelli faaliyetler sayesinde değişim ve iş birliği alanlarının yaratılması söz konusu olabilmektedir (Zhou ve Pilcher, 2018:35). Kültürlerarası diyalogda düşünürselliğin ve eleştirel katılımın öneminin vurgulanması, egemen güç dinamiklerinin bireyler tarafından yönlendirmelerine yardımcı olarak kültürel alışveriş için daha

kapsayıcı ve eşitlikçi bir ortamın oluşturulması açısından önemlidir (Alivizatou, 2011:46-47). Sonuç olarak Bourdieu'nun sosyolojik yaklaşımı açısından bakıldığında sanatsal katılımın kültürlerarası diyalog, anlayış ve kolektif eylem için bir katalizör görevi gördüğünü anlaşılmaktadır. Bireyler, sanat alanından yararlanarak kültürel kısıtlamalara meydan okuyabilmekte, empatiyi teşvik edebilmekte ve iş birliğine dayalı sanatsal çabalar yoluyla sosyal uyumu güçlendirebilmektedir.

Kapsayıcı ve eşitlikçi bir şekilde uygulandığı zaman sanatsal rekreasyon; bireysel ve toplumsal refah, dayanışma ve sosyal entegrasyon süreçlerine kayda değer bir şekilde etki gösterme potansiyeline sahiptir. Bu bağlamda kapsayıcı sanatsal uygulamaların yaratıcılık, iş birliği ve sanatsal faaliyetlere katılım için fırsatlar sunması, bireylerin genel iyi olma halini ve ruh sağlığının iyileştirmesi açısından yarar sağlamaktadır (Barnett vd., 2019:8). Sanatsal rekreasyonla ilgilenmek, olumlu psikolojik çıktıları öne çıkaran ve genel yaşam kalitesini artıran bir kendini ifade etme, stres atma ve duygusal rahatlama biçimi olarak hizmet edebilir. Ayrıca sanatsal rekreasyona katılım; bireylerin bir amaç, aidiyet ve güçlenme duygusuna sahip olmalarını sağlayarak dayanıklılıklarını da artırabilir. Yaratıcı sanatsal faaliyetlere katılım sayesinde bireylerin özgüvenlerinin artması ve sorunlarla daha etkili bir şekilde mücadele edebilmeleri de mümkün hale gelmektedir (Ivanycheva vd., 2023; Rehman, 2021:62-69). Sanatsal rekreasyon, hem kişisel gelişim hem güçlenme için bir alan sunarak bireylerin zorlukların üstesinden gelmesini, dayanıklılık geliştirmesini ve değişen koşullara uyum sağlamasını mümkün kılmaktadır (Genoe ve Liechty, 2017:91; Pöllänen, 2015:72). Kapsayıcı sanatsal rekreasyon, sosyal entegrasyonun teşvik edilmesinde, toplumsal bölünmeler arasında bir köprü görevi görerek farklı geçmişlere sahip bireyler arasında aidiyet duygusunun geliştirilmesinde önemli rol üstlenmekte ve böylece toplumun genel refah düzeyini artırmaya odaklanmaktadır.

Sanatsal rekreasyon, aynı zamanda toplumsal katılım, iş birliği ve kültürel alışveriş için yeni fırsatlar yaratarak sosyal uyumun desteklenmesinde de önemli bir rol oynamaktadır. Kapsayıcı sanatsal uygulamalar, farklı geçmişlere sahip bireyleri bir araya getirerek anlayış, empati ve karşılıklı saygıyı teşvik edebilmektedir (LI ve Pang, 2022:9). Sanatsal faaliyetlere katılan bireyler; başkalarıyla bağlantı kurabilmekte, yeni ilişkiler geliştirebilmekte ve daha kapsayıcı toplulukların oluşturulmasına katkıda bulunabilmektedir (Khan, 2023:138; Majid, 2023:6). Çünkü

sanatsal ifade, farklı kültürleri bir araya getirmek ve topluluk içinde ortak kimlik ve beraberlik duygusu aşlamak suretiyle sosyal entegrasyonu güçlendirme potansiyeline sahiptir (Lay, 2017:34). Dolayısıyla kapsayıcı ve eşitlikçi bir yaklaşım çerçevesinde sanatsal rekreasyonun bireysel ve toplumsal refah üzerinde olumlu etkilere sahip olduğu anlaşılmaktadır. Yeni sosyal bağlantıların oluşmasını sağlayan sanatsal faaliyetler; bireylerin genel yaşam kalitesini artırmakta, toplulukları güçlendirmekte ve daha kapsayıcı bir toplumun oluşmasına katkıda bulunmaktadır. Bu bağlamda kapsayıcı sanatsal uygulamaların teşvik edilmesi suretiyle bireylerin sanatın dönüştürücü gücünden yararlanarak toplumsal etkileşimlerde bulunmaları, karşılıklı anlayışın geliştirilmesi ve olumlu toplumsal sonuçların elde edilmesi açısından önem arz etmektedir.

5. Sonuç

Çalışma kapsamında sanatsal rekreasyonun toplumsal dinamikleri, Pierre Bourdieu'nun sosyoloji anlayışı bağlamında derinlemesine irdelenmiştir. Kültürel sermaye, habitus, alan ve simgesel şiddet gibi temel kavramlar üzerinden sanatsal rekreasyonun ele alınması suretiyle bireylerin sanatsal alanla nasıl ilişki kurdukları ve bu alanda nasıl yer aldıklarına dair kapsamlı bir anlayış geliştirilmiştir. Bu bağlamda elde edilen içgörüler; sanat alanında kapsayıcılığın teşvik edilmesi, kendini ifade etmenin özendirilmesi ve sosyal uyumun güçlendirilmesi noktasında oldukça önemli çıkarımları beraberinde getirmektedir. Çalışma sonucunda ortaya çıkan temel bulgulardan biri, kültürel sermayenin sanat alanına erişim ve katılımı şekillendirme konusunda üstlendiği belirgin roldür. Bu noktada bedenselleşmiş, nesnelleşmiş ve kurumsallaşmış kültürel sermaye edinimi sayesinde bireylerin sanatsal katılım için gerekli kaynaklara ve eğilimlere sahip olduğu vurgulanmıştır. Bununla birlikte kültürel sermayenin toplumsal katmanlar arasında eşit olmayan dağılımı, sistematik engellerin ele alınması, ötekileştirilmiş grupların kültürel sermaye edinmeleri ve sanatsal faaliyetlerde yer almaları için kapsayıcı olanakların teşvik edilmesi için kapsamlı stratejilerin uygulanması ihtiyacının altı çizilmiştir.

Bourdieu'nun habitus kavramının sanat alanına uyarlanması, bireylerin sosyokültürel geçmişleri ve deneyimleriyle şekillenen içselleştirilmiş eğilimlerinin estetik anlayışları, sanatsal tercihleri ve yaratıcı ifade biçimlerini derinlemesine etkilediğini ortaya koymuştur. Bununla birlikte habitus ve kültürel sermaye arasındaki karmaşık etkileşimin bireylerin sanat alanındaki

yönelimleri, tercihleri ve var oluş biçimlerini belirleyen çok yönlü dinamiklerin farkına varılmasını mümkün kıldığı görülmüştür. Bu noktada söz konusu etkileşimin bireylerin sanat alanına katılım ve bu alanda başarılı olma becerilerini belirleme noktasında oldukça mühim bir yere sahip olduğu gözler önüne serilmiştir. Sanat alanının çözümlenmesi sayesinde sanatsal katılım fırsatlarını yapılandıran güç ilişkileri, simgesel mücadeleler ve sanatsal sermayenin dağılımı açığa çıkarılmıştır. Sanat alanında sürekli bir şekilde yer almak doğrultusunda bireylerin kültürel sermayelerinden etkili bir şekilde yararlanmaları, aynı zamanda bu alanda görünürlük elde etmek için kendilerini stratejik bir şekilde konumlandırmaları gerekliliği ortaya çıkmıştır. Bu noktada sanat alanındaki toplumsal dinamiklerin mevcut güç dengesizliklerinin ortadan kaldırılması ve sanatsal sermayenin daha adil bir şekilde dağılımının sağlanmasının önemini daha açık bir şekilde ortaya koyduğu görülmüştür.

Sanatsal rekreasyon; kendini ifade etme, kişisel gelişim ve toplumsal dönüşüm için güçlü bir katalizör olarak karşımıza çıkmaktadır. Yaratıcı sanatsal pratiklere katılım sayesinde bireylerin egemen kültürel normlara meydan okuyarak sanat alanının sınırlarını yeniden tanımlayabildikleri, böylece söz konusu dinamik alanın daha kapsayıcı bir yapıya kavuşmasına doğrudan bir şekilde katkıda bulunabildikleri görülmektedir. Ayrıca sanatsal faaliyetler aracılığıyla karşılıklı anlayışın geliştirilmesi ve kültürel sınırların ötesine geçen ortak deneyimlerin olanaklı hale gelmesinin sosyal uyum, toplumsal kalkınma ve kültürel entegrasyonun teşvik edilmesinde önemli bir araçsal rol oynadığı anlaşılmaktadır. Bu çalışmanın bulguları, sanatsal rekreasyonun sanat alanındaki sosyal eşitsizliklerin sürdürülmesine neden olma riskini de gündeme getirmektedir. Kültürel sermaye ve sanatsal katılım fırsatlarına eşit olmayan erişim, mevcut toplumsal hiyerarşilerin yeniden üretilmesine ve belirli grupların ötekileştirilmesine katkıda bulunabilmektedir. Bu sorunun üstesinden gelinmesi için eğitim programları, mentorluk girişimleri ve toplum temelli sanat projeleri aracılığıyla bu alanda yeterince temsil edilmeyen toplulukların kültürel sermaye ediniminin teşvik edilmesi yönünde çaba gösterilmesi önerilmektedir.

Bu alanda yapılacak olan çalışmalarda bireylerin sanat alanındaki deneyimleri üzerinde kesişimsel kimliklerin etkilerinin derinlemesine bir biçimde araştırılması önerilmektedir. Irk, etnik köken, toplumsal cinsiyet ve sosyoekonomik statü gibi etmenlerin birbirleriyle kesişerek sanatsal

katılımı nasıl şekillendirdiğinin irdelenmesi, sanat alanında daha fazla kapsayıcılık ve temsilin sağlanması açısından önem ifade etmektedir. Ayrıca sanatsal faaliyetlerin kültürel alışverişin teşvik edilmesi, sosyal eşitsizliklerin azaltılması ve toplumsal direncin artırılmasına yönelik potansiyelinin ortaya çıkarılması, toplumsal kalkınma ve refah alanında ilerlemeler kaydedilmesi bakımından önemlidir. Sanatsal rekreasyonun dönüştürücü gücünden yararlanılması suretiyle kültürler arası iletişimin geliştirilmesi, ötekileştirilmiş toplulukların egemen ideolojik yapılar meydan okuyarak kültürel kimliklerini korumaları açısından oldukça kilit bir öneme sahiptir. Sonuç olarak Bourdieu'nun sosyolojik anlayışının sanatsal rekreasyonu şekillendiren çok boyutlu dinamiklerin anlaşılması açısından taşıdığı işlevsellik ve uygulanabilirlik bu çalışmada ortaya konmuştur. Sanatsal katılımın içerdiği karmaşıklıkların çözümlenmesi; çeşitliliğin teşvik edilmesi, kendini ifade etmenin desteklenmesi ve sosyal uyumun yaygınlaştırılması yoluyla daha eşitlikçi ve kapsayıcı bir sanatsal ortamın inşa edilmesi açısından önem taşımaktadır. Bu çalışmada elde edilen bulgular, sanatsal rekreasyonun sosyolojik temellerinin daha derinlemesine anlaşılmasına katkıda bulunmakta ve sanatın dönüştürücü potansiyelinin öne çıkarılmasıyla bireyler ve toplulukların güçlendirilmesini amaçlayan araştırmalar için bir kavramsal zemin oluşturmaktadır.

Kaynakça

Al-Zadjali, Z. (2024). "The Significance of Art in Revealing a Culture's Identity and Multiculturalism", *Open Journal of Social Sciences*, Vol. 12, No. 1, p.232-250.

Alexander, V. (2017). "Heteronomy in the Arts Field: State Funding and British Arts Organizations", *British Journal of Sociology*, Vol. 69, No. 1, p.23-43.

Alivizatou, M. (2011). "Intangible Heritage and Erasure: Rethinking Cultural Preservation and Contemporary Museum Practice", *International Journal of Cultural Property*, Vol. 18, No. 1, p.37-60.

Aman, R. (2013). " Bridging the Gap to Those Who Lack: Intercultural Education in the Light of Modernity and the Shadow of Coloniality", *Pedagogy Culture and Society*, Vol. 21, No. 2, p.279-297.

Avchinnikova S. O. (2023). "Creative Techniques as a Development Resource of Social and Pedagogical Practice [Kreativnye Tekhniki Kak Resurs Razvitiya Sotsial'no-Pedagogicheskoy Praktiki]", *Nauchno-Pedagogicheskoye Obozreniye - Pedagogical Review*, 2023, Vol. 1, No. 47, p.87-94.

Ayala, R., and Júnior, L. (2022). "Harmony in Interprofessionality: A Counterpoint", *Texto & Contexto - Enfermagem*, Vol. 31, e2022E002.

Ayman, M. (2013). "The Apparatus of Ideology: A Post-Colonial Reading of English Literature; Considerations from 'Institutional Literatures'", *International Journal of Comparative Literature & Translation Studies*, Vol. 1, No. 2, p.17-32.

Baraldi, C. (2015). "Intercultural Communication Systems and Discourses of Cultural Identity", *Applied Linguistics Review*, Vol. 6, No. 1, p.49-71.

Barnett, T., Deuge, J., and Bridgman, H. (2019). "Promoting Mental Health Through a Rural Art Roadshow: Perspectives of Participating Artists", *International Journal of Mental Health Systems*, Vol. 13, No. 1, p.1-10.

Basov, N., Muntanyola-Saura, D., Méndez, S., and Nenko, O. (2024). "Professional Patios, Emotional Studios: Locating Social Ties in European Art Residences", *Poetics*, Vol. 102, 101869.

Berahir, M. H., Ibrahim, Y., Ismail, I., Rahim, H. A. A., and Kamal, N. A. (2023). "The Development and Significance of Art Collectives in Malaysian Contemporary Art", *International Journal of Art & Design (IJAD)*, Vol. 7, No. 2, p.132-140.

Bhardwaj, A. (2023). "The Role of Art Festivals in Cultural Exchange: Comparative Analysis of India and Europe", *International Journal of Fine, Performing and Visual Arts*, Vol. 3, No. 2, p.6-10.

Blackwood, A., and Purcell, D. (2014). "Curating Inequality: The Link Between Cultural Reproduction and Race in the Visual Arts", *Sociological Inquiry*, Vol. 84, No. 2, p.238-263.

Born, G. (2010). "The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production", *Cultural Sociology*, Vol. 4, No. 2, p.171-208.

Bottero, W., and Crossley, N. (2011). "Worlds, Fields and Networks: Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations", *Cultural Sociology*, Vol. 5, No. 1, p.99-119.

Botz-Bornstein, T. (2014). "'Art', Habitus, and Style in Herder, Humboldt, Hamann and Vossler: Hermeneutics and Linguistics", *Linguistic and Philosophical Investigations*, Vol. 13, p.121-131.

Bourdieu, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge: Cambridge University Press.

Bourdieu, P. (1986). "Forms of Capital", *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, ed. John Richardson, Westport: Greenwood Press, p.241-258.

Bourdieu, P. (1990). *The Logic of Practice*, California: Stanford University Press.

Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*, Cambridge: Polity Press.

Cheng, F. K. (2015). "Effects of Expressive Art Based Interventions on Adolescent Mental Health", *Psychological Health and Needs Research Developments*, ed. Raul Wolfe, New York: Nova, p.57-89.

Cortés, I. (2021). "Hate Speech, Symbolic Violence, and Racial Discrimination. Antigypsyism: What Responses for the Next Decade?", *Social Sciences*, Vol. 10, No. 10, p.360.

Creese, G., and Wiebe, B. (2012). "'Survival Employment': Gender and Deskilling among African Immigrants in Canada", *International Migration*, Vol. 50, No. 5, p.56-76.

Dadswell, A., Wilson, C., Bungay, H., and Munn-Giddings, C. (2017). "The Role of Participatory Arts in Addressing the Loneliness and Social Isolation of Older People: A Conceptual Review of the Literature", *Journal of Arts & Communities*, Vol. 9, No. 2, p.109-128.

Delgado, J. M. (2015). *Making Stories, Writing the World: Critical Strategies for Arts-Based Practices with Los Angeles Urban Youth*, Doctoral Thesis, Los Angeles: University of California.

Enes, Ö. (2022). "Kendin Yap (Do It Yourself/DIY) Akımının Punk Alt Kültüründeki Giyim ve Aksesuarlar Bağlamında İncelenmesi", *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, Cilt 12, Sayı 1, s. 395-412.

Fox, N. (2015). "Creativity, Anti-Humanism and the 'New Sociology of Art'", *Journal of Sociology*, Vol. 51(3), p.522-536.

Genoe, M. R., and Liechty, T. (2017). "Meanings of Participation in a Leisure Arts Pottery Programme", *World Leisure Journal*, Vol. 59, No. 2, p.91-104.

Gibson, S. (2021). "Shifting from Offline to Online Collaborative Music-Making, Teaching and Learning: Perceptions of Ethno Artistic Mentors". *Music Education Research*, Vol. 23, No. 2, p.151-166.

Goldstraw, K., McMillan, A., Mort, H., Pahl, K., Pool, S., Rafiq, Z., and Rasool, Z. (2020) "Co-Producing Artistic Approaches to Social Cohesion", *Research for All*, Vol. 4, No. 2, p.257-275.

Gore, J., Gibson, S., Fray, L., Smith, M., and Holmes, K. (2019). "Fostering Diversity in the Creative Arts by Addressing Students' Capacity to Aspire", *The Journal of Creative Behavior*, Vol. 53, No. 4, p.519-530.

Hadchity, T. (2019). "Both Centre and Margin: Alternative Spaces and Artists' Networks in the Anglophone Caribbean". *Wasafiri*, Vol. 34, No. 1, p.18-28.

Hamid, H., and Everett, A. (2022). "Migration Contexts in Shaping Community Ethnic Resources: A Forms of Capital Approach on Ethnic Migrant Entrepreneurs in Malaysia", *Journal of Enterprising Communities People and Places in the Global Economy*, Vol. 17, No. 4, p.834-855.

Hamilton, E. C. (2022). *Charting the Afrofuturist Imaginary in African American Art: The Black Female Fantastic*, New York: Routledge.

Hammarén, N. (2022). "Are Bullying and Reproduction of Educational Inequality the Same Thing? Towards a Multifaceted Understanding of School Violence", *Power and Education*, Vol. 14, No. 1, p.35-49.

Hanquinet, L., Roose, H., and Savage, M. (2014). "The Eyes of the Beholder: Aesthetic Preferences and the Remaking of Cultural Capital", *Sociology*, Vol. 48, No. 1, p.111-132.

Herrero, M. (2009). "Art Markets, Sociology and the Emotional Art Object", *Sociology Compass*, Vol. 3, No. 6, p.911-919.

Igarashi, H., and Saito, H. (2014). "Cosmopolitanism as Cultural Capital: Exploring the Intersection of Globalization, Education and Stratification", *Cultural Sociology*, Vol. 8, No. 3, p.222-239.

Iriaji, I. (2017). "Implementing Holistic Criticism Model Based on Multicultural Approach in Art Appreciation Subject", *KnE Social Sciences*, p.129-138.

Ivanycheva, D., Schulze, W. S., Lundmark, E., and Chirico, F. (2023). "Lifestyle Entrepreneurship: Literature Review and Future Research Agenda", *Journal of Management Studies*.

Jacobs, K., and Evans, S. (2012). "Constructing Accounting in the Mirror of Popular Music", *Accounting Auditing & Accountability Journal*, Vol. 25, No. 4, p.673-702.

Johnson, H., and Monney, N. (2021). "Using the Arts to Support the Arts: A Creative, Community-University Partnership Approach to Building Arts Inclusivity in Economically-Deprived Communities", *Forum Qualitative Sozialforschung Forum: Qualitative Social Research*, Vol. 22, No. 3.

Kagan, S. (2011). *Art and Sustainability: Connecting Patterns for a Culture of Complexity*, Bielefeld: Transcript.

Kaler-Jones, C. J. (2021). "*You Can't See Me By Looking at Me*": *Black Girls' Arts-based Practices as Mechanisms for Identity Construction and Resistance*, Doctoral Thesis, College Park: University of Maryland.

Kanari, C., and Souliotou, A. Z. (2021). "The Role of Museum Education in Raising Undergraduate Pre-Service Teachers' Disability Awareness: The Case of an Exhibition by Disabled Artists in Greece", *Higher Education Studies*, Vol. 11, No. 2, p.99-119.

Khan, A. A. (2023). *Elevated Biophilia*, Master Thesis, Brooklyn: Pratt Institute.

Klekot, E. (2009). "The Judgment of Taste and the Contemporary Religious Art", *Sacrum et Decorum*, Vol. 2, p.31-37.

Klerk, S. (2015). "The Creative Industries: an Entrepreneurial Bricolage Perspective", *Management Decision*, Vol. 53, No. 4, p.828-842.

Kraehe, A. M., Acuff, J. B., and Travis, S. (2016). "Equity, the Arts, and Urban Education: A Review", *The Urban Review*, Vol. 48, 220-244.

Lamour, C., and Lorentz, N. (2021). "Mass Media and the Attraction of the Arts in Small-Size Global Cities: The (Re)Distribution of Cultural Capital", *International Journal of Communication*, Vol. 15, p.2335-2354.

Lay, M. M. (2017). *Performing Arts and Community Development: Reimagining the Role of Performing Arts in Community Development*, Master Thesis, Kirkland: Northwest University.

Li, J., and Pang, C. (2022). "Sustaining Urban Public Spaces through Everyday Aesthetic Cosmopolitanism: The Case of the Art Center Recyclart", *Cosmopolitan Civil Societies an Interdisciplinary Journal*, Vol. 14, No. 2, p.6-20.

Majid, N. (2023). "The Role of the Arts in Society: A Holistic Analysis", *Journal of Social Signs Review*, Vol. 1, No. 1, p.1-9.

Marshall, D. (2002). "Behavior, Belonging, and Belief: A Theory of Ritual Practice", *Sociological Theory*, Vol. 20, No. 3, p.360-380.

Martiniello, M., and Lafleur, J. M. (2008). "Ethnic Minorities' Cultural and Artistic Practices as Forms of Political Expression: A Review of the Literature and a Theoretical Discussion on Music", *Journal of Ethnic and Migration Studies*, Vol. 34, No. 8, p.1191-1215.

Monkman, K., Ronald, M., and Théràmène, F. (2005). "Social and Cultural Capital in an Urban Latino School Community", *Urban Education*, Vol. 40, No. 1, p.4-33.

Moore, C. A., and Emmerich, N. (2024). "Balletic Bodies Under Lockdown: The Consequences of a Pandemic for Highly Disciplined Habitus". *Sociology of Health & Illness*, Vol. 46, No. 1, p.95-113.

Mroczek-Żulicka, A. (2018). "Creative and Artistic Recreation and a Creative Approach to Recreation Organization: A Case Study of WI-MA Creative Industries Establishments", *Turyzm/Tourism*, Vol. 28, No. 1, p.53-63.

Newman, A., Goulding, A., and Whitehead, C. (2013). "How Cultural Capital, Habitus and Class Influence the Responses of Older Adults to the Field of Contemporary Visual Art", *Poetics*, Vol. 41, No. 5, p.456-480.

Palmieri, F., Parola, J., Palmiero, M. S., and Tofani, R.(2021). "Artists in the Time of COVID-19: La Tela, a Digital Work by a Resilient Community", *Healing Culture, Reclaiming Commons, Fostering Care: A Proposal for EU Cultural Policies*, ed. Roberto Cirillo and Maria Francesca De Tullio, Napoli: Italian Institute for the Future, p.97-116.

Parncutt, R. (2018). "Mother-Infant Attachment, Musical Idol Worship, and the Origins of Human Behaviour", *Musicae Scientiae*, Vol. 22, No. 4, p.474-493.

Parr, H. (2006). "Mental Health, the Arts and Belongings", *Transactions of the Institute of British Geographers*, Vol. 31, No. 2, p.150-166.

Pesata, V., Colverson, A., Sonke, J., Morgan-Daniel, J., Sams, K., Carrion, F. M. E., and Hanson, S. (2022). "Engaging the Arts for Wellbeing in the United States of America: A Scoping Review", *Frontiers in Psychology*, Vol.12, 791773.

Peters, S. (2006). *The Social World Reversed: Towards a Sociology of Activist Community Arts Practices*, Master Thesis, Ottawa: Carleton University.

Philipp, R. (2012). "Fostering the Art of Well-Being: An Alternative Medicine", *A Compendium of Essays on Alternative Therapy*, ed. Arup Bhattacharya, Rijeka: InTech, p.3-34.

Pillay, D., Pithouse-Morgan, K., and Naicker, I. (2024). "Different Together: A Poetic Reading of Arts-Inspired Creations as Embodied Explorations of Social Cohesion", *Qualitative Inquiry*, Vol. 30, No. 2, p.204-211.

Pöllänen, S. (2015). "Elements of Crafts that Enhance Well-Being: Textile Craft Makers' Descriptions of Their Leisure Activity", *Journal of Leisure Research*, Vol. 47, No. 1, p.58-78.

Rathna, D. (2023). "Art and Counterculture: Shaping Identity Through Expression and Engagement", *Art and Society*, Vol. 2, No. 4, p.40-48.

Rehman, A. (2020). *An Exploration of Artistic Creation in Makerspaces and Youth Identity*, Master Thesis, Ontario: University of Ontario Institute of Technology.

Seed, A. (2019). *Where Art Thou? An Examination of Women's Experience Pursuing a Higher Education Degree in Studio Art*, Master Thesis, Sacramento: California State University.

Serre, D., and Wagner, A. C. (2015). "For a Relational Approach to Cultural Capital: A Concept Tested by Changes in the French Social Space", *The Sociological Review*, Vol. 63, No. 2, p.433-450.

Sezer, İ. (2021). "Rekreasyonel ve Etkinlik (Festival) Amaçlı Kullanımların Korunan Alanlara Etkileri: Aymaç Tabiat Parkı Örneği", *Turkish Studies - Social*, Sayı 16, Cilt 6, s.2089-2125.

Schmitz, A., Witte, D., and Gengnagel, V. (2016). "Pluralizing Field Analysis: Toward a Relational Understanding of the Field of Power", *Social Science Information*, Vol. 56, No. 1, p.49-73.

Skaggs, R. (2019). "Harmonizing Small-Group Cohesion and Status in Creative Collaborations: How Songwriters Facilitate and Manipulate the Cowriting Process", *Social Psychology Quarterly*, Vol. 82, No. 4, p.367-385.

Thapar-Björkert, S., Samelius, L., and Sanghera, G. (2016). "Exploring Symbolic Violence in the Everyday: Misrecognition, Condescension, Consent and Complicity", *Feminist Review*, Vol. 112, No. 1, p.144-162.

Tkachev, N. (2006). *The Work of Art in the Field of Cultural Production: The Principle of Legitimization in the Digital Era*, Master Thesis, Burnaby: Simon Fraser University.

Tolia-Kelly, D. and Raymond, R. (2019). "Decolonising Museum Cultures: An Artist and a Geographer in Collaboration". *Transactions of the Institute of British Geographers*, Vol. 45, No. 1, p. 2-17.

Travis, S. (2019). "Whiteness, Artist Identities, and Artworld Spaces", *Journal of Cultural Research in Art Education*, Vol. 36, No. 3, p.91-109.

Tsaousi, C. (2014). "‘What Underwear Do I Like?’ Taste and (Embodied) Cultural Capital in the Consumption of Women’s Underwear", *Journal of Consumer Culture*, Vol. 16, No. 2, p.467-492.

Varella, M. A. C. (2022). "Artistic Motivations are Intrinsic, Specific, and Temporally Stable by Nature: Evidence from Large Real-Life Brazilian Public Data Between 1987–2004". *Culture and Evolution*, Vol. 19, No. 1, p.68-80.

Waddock, S. (2022). "Art, Transformation and the Social Imaginary", *World Futures*, Vol. 78, No. 7, p.419-439.

Webb, J. (2012). "The Logic of Practice? Art, the Academy, and Fish Out of Water", *Text*, Vol. 16, No. Special 14, p.1-16.

Wyatt, D., MacDowall, L., and Mulligan, M. (2013). "Critical Introduction: The Turn to Community in the Arts", *Journal of Arts & Communities*, Vol. 5, No. 2-3, p.81-91.

Yiting, J. (2021). "Cultural Exchanges and their Role in Fostering Global Understanding", *International Journal of Business Management and Visuals*, Vol. 4, No. 1, p.13-19.

Zhang, K. X., Wang, X. L., and Shi, J. Y. (2020). "Residents’ Perception of the Recreational Value of Forest Parks: A Case Study in Shanghai", *Journal of Resources and Ecology*, Vol. 11, No. 4, p.425-434.

Zhou, V., and Pilcher, N. (2018). "Tapping the Thirdness in the Intercultural Space of Dialogue", *Language and Intercultural Communication*, Vol. 19, No. 1, p.23-37.

Zilberstein, S. (2019). "Space Making as Artistic Practice: The Relationship Between Grassroots Art Organizations and the Political Economy of Urban Developments", *City & Community*, Vol. 18, No. 4, p.1142-1161.

Zimdars, A., Sullivan, A., and Heath, A. (2009). "Elite Higher Education Admissions in the Arts and Sciences: Is Cultural Capital the Key?", *Sociology*, Vol. 43, No. 4, p.648-666.

İNDİRGEN (REDÜKSİYON) ORTAMDA LÜSTER PİŞİRİM TEKNİKLERİ VE HAM SIRÜSTÜ LÜSTER UYGULAMASI

LUSTER FIRING TECHNIQUES AND RAW SURFACE LUSTER APPLICATION IN REDUCTIVE (REDUCTION) ENVIRONMENT

Atilla Cengiz Kılıç*

Öz

Lüster pişirim tekniği, seramik pişirim yöntemleri içerisinde önemli bir yere sahiptir. Bu teknikte, sırlı yüzeyde gözlemlenen değişik renklerden oluşan ışık oyunları vardır. Uygulama tekniğine bağlı olarak objelerin yüzeyinde oluşan görsel efekt zenginliği, seramikçileri ve izleyicileri yoğun olarak etkilemiştir. Lüster tekniği uygulamasında, birçok farklı yöntem bulunur. Her uygulama yöntemi, farklı görsel etkinin oluşumuna sebep olabilir. Bu çeşitlilik, diğer seramik uygulamalarına göre lüster teknik uygulamasını çok daha etkili kılmaktadır. Lüster teknik uygulamalarında en belirgin fark indirgen ve yükseltgen ortamda uygulanmasıdır. Yükseltgen ortamlarda, rezinat lüsterleri yapılırken, indirgen ortamda sır içi, sır altı, sırüstü vb. birçok daha farklı yöntem uygulanmaktadır. Lüster tekniğinde, indirgenen metal oksitlere ve indirgeyicilere ihtiyaç bulunmaktadır. Her ne kadar farklı uygulama yöntemleri olsa da temelde indirgeyiciler ve indirgenenler aynıdır. Bu çalışma yeni bir uygulama yöntemi denemesi üzerinde olacaktır. Bu uygulama, "ham sırüstü lüster" uygulaması olarak tarafımca adlandırılmıştır. Bu yöntemden elde edilen uygulama sonuçları, reçeteler ve örnekler verilerek üzerinde değerlendirmeler yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İndirgenme, (Redüksiyon), Yükseltgen (Oksidasyon), Lüster.

Abstract

The luster firing technique has an important place among ceramic firing methods. In this technique, there are light plays consisting of different colors observed on the glazed surface. Depending on the application technique, the richness of the visual effect on the surface of the objects has intensely influenced ceramicists and viewers. There are many different methods in the application of the luster technique. Each application method can cause the formation of different visual effects. This diversity makes the luster technique much more effective than other ceramic applications. The most obvious difference in luster technique applications is the application in reducing and oxidizing environments. While resin luster is applied in oxidizing media, many different methods such as in-glaze, under-glaze, over-glaze, etc. are applied in reducing media. In the luster technique, reducing metal oxides and reductants are needed. Although there are different application methods, the reductants and reductants are basically the same. This study will be an experiment on a new application method. This application is named by me as "raw overglaze luster" application. The application results, recipes and examples from this method are given and evaluated.

Keywords: Reduction, (Reduction), Oxidizing (Oxidation), Lüster.

Araştırma makalesi // Başvuru tarihi: 01.04.2024 – Kabul tarihi: 20.06.2024.

* Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, atilla.kilic@deu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-5646-4125>, İzmir/Türkiye.

1. Giriş

Lüster tekniği, ortaya çıktığı zamanlardan günümüze dek seramik uygulayıcıların yoğun ilgisini görmüştür. Doğada parıldayan, ışıldayan, yanar döner etkiler çekim merkezi olmaktadır. Lüsterin parıltılı, yanardöner etkisine kayıtsız kalmak her zaman zor olmuştur. Seramikte lüster uygulamalarının, başlangıçta değerli madenlerin görünümünü taklit etmek, benzer etkilerine ulaşmak için yapıldığı bilinmektedir. Genelde bir lüster yüzeyinde gümüştan bakıra kadar değişiklik gösteren etkiler mevcuttur. İlk lüster uygulamaları kil macun lüsterleri olarak adlandırılmıştır. Bu Lüsterlerin renkleri zeytin yeşili, kahverengi, kehribar, turuncu, sarı, kırmızı ve neredeyse siyaha yakın koyu tonlardaydı (Ağıl ve Karasu, 2019:51).

Seramik pişirim yöntemleri indirgen, yükseltgen ve nötr ortamlarda yapılmaktadır. Lüster, hem yükseltgen hem de indirgen ortamda uygulanabilir. Yükseltgen ortamda uygulanan lüsterlere “rezinat lüsterleri” denir. Sır pişirimi yapılmış parçalar üzerine fırça ile sürüldükten veya pistole ile püskürtüldükten sonra 600 C⁰ -800 C⁰ dereceler arasında oksijenli atmosferde pişirilerek elde edilir (Mete, 2020:326). Yükseltgen ortam rezinant lüsterleri fırın içinde reçine ve yağlar yardımıyla lokal bir indirgemeye maruz kalırlar ve lüster etkiler oluştururlar (Çizer, 1995:5).

İndirgen ortam pişirim yöntemi ise, özellikle Uzakdoğu’da kullanılan geleneksel seramik pişirim yöntemlerindedir.

İndirgen ortam lüster uygulamaları, seramik pişirim alanında önemli bir yere sahiptir. Günümüzde çok geniş bölgelerde uygulanmaktadır. Farklı Lüster uygulama teknikleri vardır. Bu sınıflandırma; teknik özelliklerine, tarihsel sürece veya uygulama yöntemlerine göre olabilir. Bu çalışmada, uygulama yöntemleri göz önüne alınarak bir sınıflandırmaya gidilmiştir: Kilmacun Lüsteri, Sırıçi Lüsteri, Sıraltı Lüsteri, Bakır Lüsteri, Buharlaştırma ve Püskürtme Lüsterleri ve Ham Sırüstü Lüsteridir.

Araştırma konumuz ham sırüstü lüster tekniği uygulamaları olduğu için, bu yöntemin üzerinde daha yoğun durulmuştur.

2. İndirgen (Redüksiyon) Lüster Etketli Sırlar

Redüksiyon sırlarında, sırdan oksijeni uzaklaştırarak renk veren oksitlerin değerinde bir değişim olur, buna bağlı olarak oksidatif ortamda elde edilemeyen renkler ve tonlar elde

edilebilir. Birçok uzman tarafından kabul edilen en önemli redüksiyon sırları, öküz kanı kırmızısı veya bakır kırmızısını, lüster sırları olarak gösterilir. Bu sırlar teknik yönden çok geniş bilgiler içerir.

Lüster sırların oluşumu için gümüş klorür, gümüş ve bizmut nitrat önemli element bileşenleridir. Kobalt, manganez, bakır, demir ve çinko da lüster etkiler için önemli elementlerdendir. En basit tanımıyla, bu oksitleri sıra ekleyerek indirgediğinizde lüster etkiler elde etmek mümkün olabilmektedir. Çok daha profesyonel ve etkili sonuçlar elde edebilmek için bu bilgilerden daha fazlasına ihtiyaç vardır. İndirgemeye yatkın sırların başında alkaliler gelir. Borlu ve kurşunlu sırlar da indirgenmeye uygun sırlardır. Borlu sırların indirgenmeye yatkınlığı kurşunlu sırlara oranla daha azdır. Saf kurşunlu sırlar, indirgenmede kolaylık sağlasa da etkisini hızlı kaybedip grileştiği görülebilmektedir. Bundan dolayı kurşunlu sırların indirgenmesini ve indirgenme süresini iyi ayarlamak gerekir (Lernhauser, 1983:182).

2.1.Kilmacun Lüster Uygulaması

Lüster Sır uygulamasının en eski örneği olarak kil macun lüsterleri gösterilir. “Persian (Fars) lüsterleri, Arap Lüsterleri, indirgenmiş ve dönüştürme lüsterleri, macun lüsterlerine verilen farklı isimlerdir (Daly, 2014:29; Mouhebatı, 2017:7).

İlk macun lüsterlerli seramik uygulamalarına IX. yüzyılda Bağdat, Basra ve Küfe kentlerinde rastlanmıştır (Yoleri, 1998:1).

Kil macun yönteminin uygulamasında örtücü zemin sırina ihtiyaç vardır. Bu zemin sırlar eski örneklerinde örtücülük, kalay oksit kullanılarak elde edilmiştir. Zemin sıri olarak şeffaf sırlar da kullanılmıştır. Şeffaf sırlar çoğunlukla zeminde sır altı bovalarıyla bezemeler yapılmış örneklerdir. Sır pişirimi yapılmış seramiklerin yüzeyine, lüster uygulaması gerçekleştirilir. Bu uygulamalarda indirgenen metal oksitler kile karıştırılır ve bir macun kıvamında kil bulamacı hazırlanır. Hazırlanan macun pişmiş sırlı seramiğin yüzeyine sürülerek istenen desenler oluşturulur. Yüzeydeki macun kuruduktan sonra ürün fırınlamaya hazır duruma gelir. Fırın sıcaklığı 500 C⁰ ila 800 C⁰ dereceler arasında yapılır. Bu dereceler seramik yüzeylerinde kullanılan zemin sırlarının yumuşama derecelerine göre değişiklik göstermektedir. Soğuma aşamasında fırın içerisinde indirgen ortam oluşturulur. Soğuyan fırından alınan seramiklerin yüzeylerinde bağ yapmamış kil tabakası temizlenir. Objenin yüzeyinden uzaklaştırılan kilin altından bezemeler lüster etkisiyle ortaya çıkar (Görsel 1). Dikkat edilmesi gereken önemli nokta zemin sıri çok yumuşayıp eriyik hale gelmesiyle, kil sıra yer yer gömülebilir. Bu durumda kil yüzeyden

temizlenemez ve istenmeyen bozuk ve pürüzlü sonuçlar çıkar. Böyle bir sonuç ile karşılaşılması için sırım yumuşama derecesinin üzerine çıkılmamalıdır. Uygun sıcaklık başarılı sonuç için önemlidir.



Görsel 1: Halil YOLERİ, *Seramik Vazo*, 1998, Kil Macun Lüster Uygulaması, 35 X 13.

2.2. Sırıçi Lüster Uygulaması

Bu sırların kendileri indirgenir. Bu sırlar renkli, renksiz örtücü veya şeffaf sırlar olabilir. En basit şekilde bir sır içi lüster sırımının hazırlaması için sıra Cu, Ag, Mn,Cr, Fe,Bi gibi metallerin tuzlarının sıra katılması ve indirgenmesiyle elde edilir (Mete, 2020:206).

En basit yöntem olarak sıra gümüş nitrat veya gümüş klorür katmak yeterli olur. Suda çözünen bu tuzlar suyla beraber bünyeye geçebileceği için az suyla hazırlanmalıdır. Ayrıca sırım suyu atılmamalıdır. Sırlanan seramikler sırım erime derecesine kadar normal oksidatif ortamda pişirilir. Soğuma aşamasında 900-600 C⁰ ya kadar soğutulan fırın içerisine karbon monoksit çıkaracak yanıcılar maddeler atılır (Örneğin; Katran, yağ, çıra, naftalin gibi). Her sırım indirgeme derecesi farklı ve indirgenme yoğunluğu ve süresi de farklıdır. Bundan dolayı tecrübenin sonuçlara önemli etkisi vardır. Sadece gümüşle yapılan uygulamalar sedef etkisi verir. Eğer başka renk veren oksitlerle birlikte kullanılırsa bakırla bakır kırmızısı üzeri lüster etkiler oluşur. Bazı renk veren oksitler indirgenirse de renkleri değişmez. Örneğin kobalt oksitin Kobaltın verdiği mavi, lacivert bizmut veya gümüşle birlikte kullanıldığında mavi renk yüzeyinde görünür ve aynı

zamanda parlıtlı yanar döner etkiler verir. Bir sırn içine katılacak indirgenen oksitleri şu şekilde özetliyebiliriz:

%2-3 Gümüş oksit veya bakır oksit veya bizmut oksit veya uranyum oksit

%6-8 manganez oksit veya demir oksit

%1-2 mobilden veya çinko oksit veya vanadin oksit kullanılabilir.

Eğer bu sırlar matlaştırmak isteniyorsa %5 ile 10 arası titan oksit kullanılabilir. Gümüşü tek başına kullanmaktansa bizmutla birlikte kullanmak çok daha iyi sonuç verir. Bakır bileşenleri de eklenince çok daha etkili lüsterler yapmak mümkün olur. Burada unutulmaması gereken önemli bir durum vardır. Bu tür pişirimlerde sonuca etki eden etkenlerin varlığının çok fazla olmasıdır. Etkenlerin değişmesiyle farklı sonuçlar çıkabilir (Görsel 2). Bu sonuçlar her zaman olumlu olmayabilir.



Görsel 2: Atilla Cengiz KILIÇ, *Karanfil*, 2023, Sırıçı Lüster Uygulaması, 40 X 30,
Atilla Cengiz KILIÇ, *Yüzler Serisi*, 2023, Sırıçı Lüster Uygulaması, 40 X 30.

2.3.Sıraltı Lüster Uygulaması

Sıraltı lüster uygulaması, vermiş olduğu sonuçlar açısından diğer lüster uygulamalarına göre farklılık gösterir. Lüster etkilerine ulaşmak için kullandığımız indirgeyicilerden burada da yararlanır. Özellikle bakır bileşenleri güçlü etkilerinden dolayı kırmızı lüster etkiler için iyi bir tercih olur. Bakır bileşenleri ham yüzeylere uygulanabildiği gibi ilk pişirimi yapıldıktan sonra da

uygulanabilir. Ham yüzeye uygulamada astara katılarak veya astar altına sürülerek de kullanılabilir. Uygulamadan sonra ilk pişirim yapılır. Sır pişirimi için yüzeye yumuşak bir transparan sır uygulanır. Fırın içerisinde yumuşayan sırla seramik yüzeyine uygulanan lüster oluşumu sağlayan bakır, gümüş, bizmut, kobalt, kalay gibi metal oksitlerin yüzeyde lüster etkisi vermesi sağlanır. Bu uygulama sonucunda elde edilen lüster etkiler sır üstüne uygulama sonuçlarından farklılık gösterir ve silinmeye karşı daha dayanıklıdır. Bunun nedeni sırnın altında ve sıra gömülü olmalarındandır. Bu uygulama ile yüzeylerde lüster oluşumu daha kolaydır. En basit şekliyle seramiğin yüzeyine bakır bileşikleriyle doyurulması ve transparan bir sırla sırlandıktan sonra indirmeye maruz bırakılmasıyla sonuca ulaşmak mümkündür (Görsel 3).



Görsel 3: Atilla Cengiz KILIÇ, *İznik*,2023, Sıraltı Lüster Uygulaması, 35 X 50,
Atilla Cengiz KILIÇ, *Yüzler Serisi*,2023, Sıraltı Lüster Uygulaması, 35 X 50.

2.4.Bakırlı Lüster Uygulaması

Bakır kırmızısı sırlar isminden de anlaşıldığı gibi bakır bileşenleriyle renklendirilmiş sırlardır. Yükseltgen ortamlarda pişirimlerde sır bileşenine göre bakırla yeşilin tüm tonlarını turkuazdan maviye kadar renk yelpazesine sahip sırları elde etmek mümkündür. İndirgen ortamlarda yapılan pişirimlerde ise bakır bileşikli sırlar kırmızının çeşitli tonlarını, ayrıca sarı, kahverengi, mavi, mor renklerini verir. Bu sırların oluşumuna kolloidal bakır taneciklerinin neden

olduğu kabul edilir. İlk olarak Mısır ve Çin'de uygulanmaya başlanmıştır. Özellikle Çin'de çok nitelikli kırmızı sırlar elde edilmiştir.

Bakır kırmızısı sırlara farklı adlandırmalar yapılmıştır. En çok bilinen öküz kanı kırmızısı, ezik çilek rengi, maymun kanı kırmızısı, flambe, şeftali çiçeği rengi, yakut rengi ve langyao gibi güzel kırmızı renklerin yanı sıra, kiremit kırmızısı, karaciğer kırmızısı, donuk kırmızı, koyu kahverengi, pembe, mavi, mor, sarı, siyah gibi çok farklı tondaki renklerdir. Bakır bileşiklerinin çeşitli uygulamalar sonucu indirgenmesiyle, sır yapısındaki metalik bakır (Cu) parçacıklarının koloidal dağılımı, bakır I iyonları (Cu+) veya bakır I oksit (Cu₂O) bileşiğinin çeşitli kombinasyonları sonucu ortaya çıkarlar (Özalp, 2011:2).

İndirgen ortamlarda başarılı sonuç elde edebilmek için belli standartlara uymak gerekmektedir. İndirgen ortamda pişirim yapmanın kontrolü zordur ve sonuca etki eder. Kırmızı rengi elde etmeye çalışılırken siyah, gri, sarı gibi istenmeyen renkler de çıkabilir.

Bakır bileşenleriyle 1200 C⁰ den 400 C⁰ ye kadar olan sıcaklıklarda kırmızı renkler elde edilebilir. Öküz kanı gibi özel renkler yüksek derecelerde elde edilir. Basit bir bakırlı sırla düşük derecelerde kırmızı renk elde etmek mümkündür. Düşük derecelerde elde edilen kırmızı yüksek derecelerde elde edilenlerle kıyaslandığında o kadar iyi kırmızı renk veremediğini görürüz. Yüksek dereceli, akıcı ve kalın uygulanmış feldispatlı bir sırla öküz kanı kırmızısına ulaşmak mümkün olabilir. Burada önemli husus bakırın miktarıdır ve %1 ile 4 arası bakır kullanılabilir. Sırla bakır miktarı arttıkça koyu bir bakır yüzey elde edilir. Daha açık ve güzel kırmızılar için bakır miktarını az tutmak gerekir. Bakırla birlikte sır bileşeni çok önemlidir. Alkalili sırlar kurşunlu sırlara göre daha olumlu sonuçlar verir. Ayrıca sırla kalay katkısı renk tonuna olumlu etki eder. Bakır lüster etkisiyle görmek istenildiğinde başta bizmut ve gümüş ilavelerinin olumlu etki ettiğini söyleyebiliriz. İndirgenme süreleri ve indirgeyici miktarı ve zamanı, sonuç üzerinde etkin rol oynar (Görsel 4).



Görsel 4: Atilla Cengiz KILIÇ, *Selçuklu Figür*, 2023 Bakırlı Lüster Uygulaması, 40x40.

2.5. Buharlaştırma ve Püskürtme Lüster Uygulaması

Buharlaştırma yöntemi ile sırlı veya cam yüzeylerde yanardöner veya lüsterimsi bir etki oluşturulabilmektedir. Buharlaştırma işlemi, fırının soğuma ya da tekrar ısınma sürecinde yapılmaktadır (Mouhebatı, 2017:12).

Bu teknik de uygulama olarak bir nevi tuz sırlarına benzerlik göstermektedir. İki yöntemde de ya fırın içerisine buharlaşabilen metal tuzları bir kap içerisine konur, fırın derecesi yükseldikçe buharlaşarak fırın içerisindeki seramiklerin yüzeyine yapışarak etkiler oluşturur ya da fırının belirli derecelerde fırın içine çözelti şeklinde püskürtülerek seramik yüzeylerinde etkiler oluşturulur. Tuz sırları yüksek derecelerde (1200 -1300 C⁰) ve daha uzun bir buharlaştırma ister çünkü seramik yüzeyinde bir sır tabakası oluşturulması beklenir. Lüster için zaten fırın içerisindeki ürünler sırlı ürünler halindedir. Lüster etkisi için püskürtülen metal tuzları buharlaşarak veya direkt seramiklerin yüzeyine temas ederek orada farklı renklerde etkileri oluşturur. Püskürtülen tuzların etkisi sırların yumuşama derecesinden eriyik haline kadar olan derecelerde etkili olabilir. Bu tekniği uygularken metal tuzlarının gazlarına maruz kalmamak için gerekli önlemler alınmalıdır.

Uygulamada seramikler üzerine bir zemin sırları uygulanır. Bu sırlar genelde renk veren oksitler veya boya ile renklendirilir. Bu oksitler indirgen ortamda hem kendileri renk oyunları

oluşturur hem de püskürtülen metal tuzlarıyla birleşerek lüster etkilerinin oluşumuna olanak sağlar. Zemin sıırı seçiminde indirgenmeye uygun sıırlar tercih edilmelidir. Bu sıırların içerisinde alkaliler başarı için önemlidir. Kurşunlu sıırlarda yüzeyde bozulmalar olacağından çok tercih edilmez. Zemin sıırı daha evvelden pişirilmiş olabilir ama şunu da belirtmek gerekir her zaman fırın içerisinde sıırın erimesi indirgen ortam için daha uygundur. Bu sıırların üzerine buharlaşma için metal tuzlarına ihtiyaç vardır (Görsel 5).

Buharlaşma için kalay klorür, gümüş, baryum veya çinko gibi diğerklorürler kullanılabilir. Ancak kalay en yaygın olanıdır. Gümüş klorür için indirgen ortam sağlamak gerekmektedir. Zemin sıırının özellikleri ve rengi sonuç için önemlidir. Sıcak camsı yüzey üzerine püskürtülerek de bu etki gelişir (Daly, 2014:22-24-123 akt. Hanieh, 2017:12).



Görsel 5: Hanieh Mouhebatı, 2017, Püskürtme Lüsteri, Pekışmiş Bünye.

2.6. Ham Sırüstü Lüster Uygulaması

Ham sırüstü lüster ismi daha önce bir yayında kullanıldığına tarafımca rastlanmamıştır. Ham sırüstü lüsterin, sıırı lüsterlerinden farklı, alt zemin sıırı hamken (pişmemişken), sıırı yüzeyine püskürtme veya fırça yardımıyla uygulanmasıdır. Bu yöntem pişirim farklılıkları dışında mayolika tekniğine de benzer. Mayolika tekniğı yükseltgen ortamda yapılırken, bu yöntem indirgen ortamda yapılır. Bunlar bazen sıır bazen de sadece indirgenen çözelti harmanları olabilir. Tüm sıırı indirgeyicilerle karıştırmayıp sadece yüzeye ince bir tabaka olarak uygulamak yüksek

maliyetli malzemelerin tüketimini azaltır. Ayrıca seramik yüzeyinde farklı etkilerde elde etme olanağı sağlar. Hatta birkaç çözeltiyi ham sırlı seramik yüzeyinde püskürterek yüzeyde farklı renkler elde etmek mümkündür. Bu teknik de fırınlama olarak sıriçi gibi yapılır. Sırın olgunlaşmasına kadar fırın yükseltilir ve soğuma aşamasında 900-600 C⁰ arasında indirgen ortam oluşturulur. Burada sır içi lüsterinden farkı olarak yüzeyde daha çok metal oksitlerin olmasından dolayı daha az gerektiğidir. Aksi taktirde yoğun bir indirgemenin vereceği kararmalar oluşabilir.

Fırın içerisinde belirli derecelerde indirgenmeler yapıldığında çok gözlemleyemediğimiz lüster oluşumları gerçekleşir. O anı sabitleyemediğimiz için fırın soğuduğunda çoğu zaman bu etkiler kaybolmuş olarak karşımıza çıkar. Bunun için çok standart uygulamalar yapılacak ortamlara sahip değilseniz, fırınınızın kapağına bakarak sırların lüsterleşmesini takip edebilirsiniz. Lüster etkilerini yoğun bir şekilde gördükten sonra raku yapar gibi fırından seramikleri bir maşa yardımıyla alıp bir kap içerisine koyarak hızlı bir soğutmayla yüzeydeki etkilerin kaybolmasını engelleyebilirsiniz. Ani soğumalarda seramiklere zarar verebileceğini de unutmamak gerekir.

Uygulamalarda bisküvi pişirimi yapılmış seramiklere aşağıdaki zemin sıri reçeteleri uygulandıktan sonra sır daha hamken yani pişmemişken aşağıdaki lüster etkilerinin oluşumu için hazırlanmış reçeteler kullanılmıştır. Bazen sadece bir reçete kullanırken bazen ise birkaçı aynı yüzeye farklı açılardan uygulanmıştır. Bu uygulamanın sayesinde yüzeyde birçok renk değişimi izlemek mümkün olmaktadır. Kullanılan zemin sırları ve üzerine uygulanan lüster emisyonları listesi aşağıda verilmiştir. Zemin sıri olarak ÇBS-01 Alkali Borlu Sır, ÇLS-01 Alkali Kurşunlu Sır, ACT-01 Transparan Sır firma kodlu sırlar kullanılmıştır.*

Tablo 1. Zemin Sıri ve Lüster Reçeteleri.

REÇETE 1			REÇETE 2		
Zemin Sıri	ÇBS-01 Alkali Borlu Sır	75%	Zemin Sıri	ÇBS-01 Alkali Borlu Sır	75%
	ÇLS-01 Alkali Kurşunlu Sır	20%		ÇLS-01 Alkali Kurşunlu Sır	20%
	Kalay Oksit	5%		Kalay Oksit	5%
Lüster Reçetesi	Bakır oksit	1,5%	Lüster Reçetesi	Kobalt Karbonat	2%
	Bizmut Nitrat	1,5%		Gümüş Nitrat	3%
	Gümüş Nitrat	2%			
	Sodyum Karbonat	5%			

* Acar Frit Masse ve Endüstriyel Hammaddeler Üretim San.Tic.Ltd.Şti. üretimi sırlar.

REÇETE 3		
Zemin Sırı	ÇBS-01 Alkali Borlu Sır	75%
	ÇLS-01 Alkali Kurşunlu Sır	25%
Lüster Reçetesi	Bakır oksit	1,5%
	Bizmut Nitrat	1,5%
	Gümüş Nitrat	2%
	Sodyum Karbonat	5%

REÇETE 4		
Zemin Sırı	ÇBS-01 Alkali Borlu Sır	72%
	ÇLS-01 Alkali Kurşunlu Sır	20%
	Sodyum Karbonat	8%
Lüster Reçetesi	Demir Sülfat	3%
	Bizmut Nitrat	2%
	Gümüş Nitrat	2%

REÇETE 5		
Zemin Sırı	ÇBS-01 Alkali Borlu Sır	100%
Lüster Reçetesi	Bakır Karbonat	4%
	Gümüş Nitrat	3%
	Kalay Klorür	5%
	Çinko Oksit	3%

REÇETE 6		
Zemin Sırı	ÇBS-01 Alkali Borlu Sır	70%
	ÇLS-01 Alkali Kurşunlu Sır	20%
	Sodyum Karbonat	10%
Lüster Reçetesi	Bakır Sülfat	3%
	Bizmut Nitrat	4%
	Gümüş Nitrat	2%
	Kalay klorür	2%

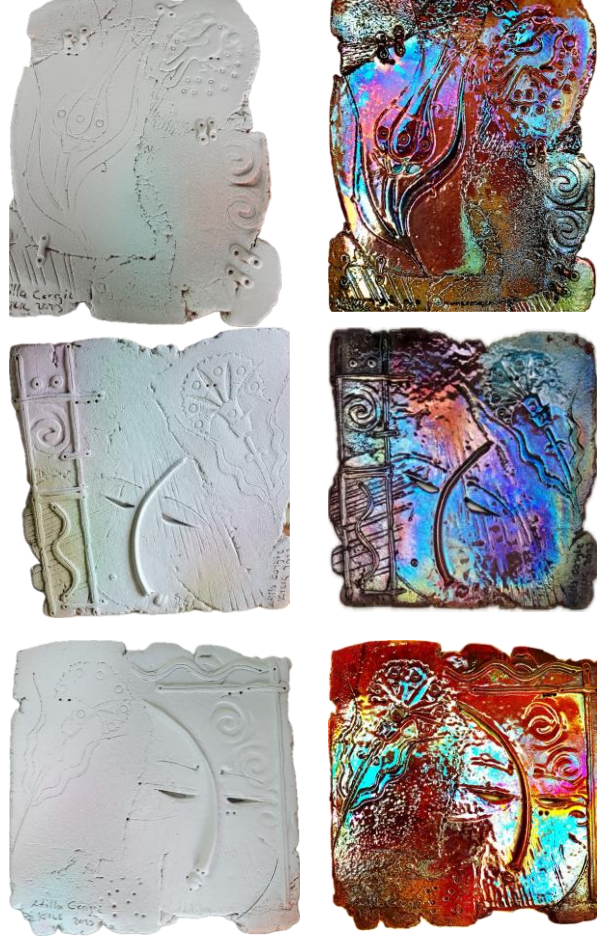
REÇETE 7		
Zemin Sırı	ACT-01 Transparan Sır	100%
Lüster Reçetesi	Bakır Sülfat	3%
	Bizmut Nitrat	2%
	Gümüş Nitrat	5%
	Kalay Klorür	2%

REÇETE 8		
Zemin Sırı	ACT-01 Transparan Sır	70%
	ÇBS-01 Alkali Borlu Sır	20%
	Kalay Oksit	10%
Lüster Reçetesi	Kobalt Karbonat	2%
	Gümüş Nitrat	5%

REÇETE 9		
Zemin Sırı	ACT-01 Transparan Sır	70%
	ÇBS-01 Alkali Borlu Sır	20%
	Kalay Oksit	10%
Lüster Reçetesi	Gümüş Nitrat	5%

REÇETE 10		
Zemin Sırı	ACT-01 Transparan Sır	100%
Lüster Reçetesi	Kobalt Klorür	3%
	Kalay Klorür	3%
	Gümüş Nitrat	3%

Ham sır üstü lüster uygulamaları, pişirim öncesi ve pişirim sonrası sonuçlardan örnekler (Görsel 6).



Görsel 6: Atilla Cengiz KILIÇ, *Kafkas Kızları*, 2023, Ham Sırüstü Lüster Uygulamaları, 35x35.

4.Sonuç

İndirgen ortamda seramik pişirimi, yapılış yöntemlerine, sır özelliklerine göre çok çeşitlilik gösterir. Bu pişirimlerden biri olan lüster uygulama yönteminin kendine has görselliğinden dolayı biraz daha öne çıktığını söylemek mümkündür. Sonucu etkileyen birçok faktörü içinde barındıran lüster tekniğine hakimiyet sağlamak oldukça zordur ve yoğun bir çalışmayla lüster tekniğine hâkim olunabileceğinden planlı bir çalışmaya ihtiyaç duyulur. Deneysel çalışmalarını belirli standartlarda uygulamak bir sonraki uygulama için son derece önemlidir. Sonucu etkileyen birçok parametre vardır. Bu parametreler değiştiğinde sonuç da değişir. Her zaman iyi sonuçlara ulaşmak oldukça güç olabilmektedir. Uygulama standartlarını sabit tutarak farklı pişirimlerde yakın

sonuçlara ulaşmak mümkün olabilir. Lüster etkileri veren oksitler bellidir. En basit uygulamada dahi bu oksitlerden sonuç alınabilme şansı vardır. En çok ihtiyaç duyulan metal bileşenlerin başında gümüş, bizmut, kalay ve bakır gelmektedir.

Bu bileşenler bazen sırn içine, bazen sırn altına bazen de sırn üzerine uygulanarak indirgen ortama maruz bırakılır. Her sırn ve indirgenecek bileşenlerin indirgenme derecesi farklı olabilir. Aynı zamanda da indirgenme miktarı ve süresi de oldukça önemlidir. Bu bilgidan yola çıkarak başarılı veya başarısız sonuçlar her zaman olanak dahilindedir. Aynı fırın içerisinde birden fazla sır ve uygulama bulundurulduğunda indirgenme miktarları ve fırın dereceler değıştikçe farklı sonuçlar çıkabilir. O nedenle sırn yapısını bilmek ve uygulama yöntemini uymak iyi lüster sonuçlarına ulaşmak için zorunludur.

İndirgen ortam pişirimlerinde kontrol oldukça zordur ve her zaman sürpriz sonuçlara açıktır. Bu özelliğinden ötürü heyecan duyularak uygulanan bir teknik olarak ön plana çıkmaktadır.

Kaynakça

Ağıl, A.A., Karasu, B. (2019). "Lüster Sırların Karakterizasyonuna Genel Bir Bakış", *El-Cezerî Fen ve Mühendislik Dergisi*, Cilt 6, Sayı 1, s.51-79.

Arcasoy, A. (1983). *Seramik Teknolojisi*, 1.Basım, İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.

Çizer, S. (1995). *Lüster*, 1. Basım, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.

Kılıç, A.C. (2023). "İndirgen (Redüksiyon) Ortamda Sırsız Seramik Pişirim Teknikleri ve Uygulama Yöntemleri", *Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Cilt 5, Sayı 1, s.360-378.

Mete, Z. (2020). *Seramik Kimyası*, 1. Basım, İzmir: Tibyan Yayıncılık.

Mouhebatı, H. (2017). *Seramik Yüzeylerde Buharlaşıma Lüsterleri Ve Püskürtme Yöntemleri İle Oluşturulan Lüster Etkileri*, Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik ve Cam Ana Sanat Dalı.

Özalp, N. (2011). *Bakır Kırmızısı Sırlar*, Yayımlanmamış Yüksek lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik ve Cam Ana Sanat Dalı.

Werner L. (1983). *Glasuren und ihre farben*, Duselldorf : Niederlassung der Droste Verlag GmbH

Yoleri, H. (1998). *Macun Lüsteri Tekniğinin Günümüzde Uygulaması*, Sanatta Yeterlik Tezi, izmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik ve Cam Ana Sanat Dalı.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Yoleri, H. (1998). *Macun Lüsteri Tekniğinin Günümüzde Uygulaması*, Sanatta Yeterlik Tezi, izmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik ve Cam Ana Sanat Dalı.

Görsel 2. Atilla Cengiz KILIÇ, kişisel arşivi.

Görsel 3. Atilla Cengiz KILIÇ, kişisel arşivi.

Görsel 4. Atilla Cengiz KILIÇ, kişisel arşivi.

Görsel 5. Mouhebati, H. (2017). *Seramik Yüzeylerde Buharlaştırma Lüsterleri Ve Püskürtme Yöntemleri İle Oluşturulan Lüster Etkileri*, Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik ve Cam Ana Sanat Dalı.

Görsel 6. Atilla Cengiz KILIÇ, kişisel arşivi.

SÜRDÜRÜLEBİLİRLİKTE İLERİ DÖNÜŞÜM VE KOLEKTİF İŞ BİRLİĞİ ÖRNEĞİ; “RE-LOVE”***AN UPCYCLING EXAMPLE AND COLLECTIVE COLLABORATION IN SUSTAINABILITY: “RE-LOVE”****Nuray Er Bıyıklı ** , Kenan Saatçioğlu *** , Seyhan Elvan Yaykiran Sezgin **** , Sinem Çelik *********Öz**

Bu çalışmada, önemli bir hazır giyim markası olan Yargıcı'nın kolektif iş birliği sonucunda oluşturduğu “Re-Love” adlı ileri dönüşüm koleksiyonunun tanıtılması amaçlanmıştır. Amaç doğrultusunda, öncelikle ileri dönüşüm ve kolektif iş birliği kavramları açıklanmış ve tartışılmış, sonrasında ise ileri dönüşüm konusuna özgün bir yaklaşım getiren markanın koleksiyonuna ilişkin tasarım ve üretim süreçlerine kısaca değinilmiştir. Bu çalışmada, “örnek bir iş birliğiyle “Re-Love” koleksiyonu hazırlanırken sürdürülebilirlik kavramının önemli bir kısmını oluşturan ileri dönüşüm konusuna nasıl yaklaşılmış?” ve “bu kavram bir koleksiyon kapsamında nasıl değerlendirmiştir?” araştırma sorularına cevap aranmıştır. Markanın tasarım ekibi ve kolektif bir iş birliği süreci yürüttüğü diğer paydaşlarla görüşmeler yapılmış ve görüşmelerden elde edilen geri dönüşler, betimsel araştırma yönteminin bir parçası olarak çalışmada değerlendirilerek yansıtılmıştır. Yapılan çalışmanın önemli bir hazır giyim markasının sürdürülebilirlik kavramına yaklaşımını ortaya koyması açısından önem taşıdığı ve örnek olacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Tekstil ve Hazır Giyim, Koleksiyon, Sürdürülebilirlik, İleri Dönüşüm, Kolektif İş Birliği.

Abstract

In this study, it is aimed to introduce the upcycling collection named "Re-Love", which was created as a result of the collective collaboration of Yargıcı, an important ready-to-wear brand. In line with this aim, the concepts of upcycling and collective collaboration were first explained and discussed in the study. Afterwards, the design and production processes of the collection of the brand, which brings a unique approach to upcycling, are briefly mentioned. In this study, while preparing the "Re-Love" collection with a collective collaboration, “how was the issue of upcycling, which constitutes an important part of the sustainability, approached?” and “how was this concept evaluated within the scope of a collection?” was sought. Interviews were held with the brand's design team and other stakeholders with whom the brand carries out a collective collaboration process. The data obtained from these interviews were evaluated and reflected in the study as part of the qualitative research method. It is thought that this study is important and an example in terms of revealing the approach of an important ready-to-wear brand to sustainability.

Keywords: Textile and Ready-to-Wear, Collection Process, Sustainability, Upcycling, Collective Collaboration.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 02.03.2024- Kabul tarihi: 04.04.2024

*Bu çalışma, Yargıcı Konfeksiyon İhracat ve Ticaret Anonim Şirketi, BluProjects, This is Mana ve Atölye Bez iş birliği kapsamında, bir ileri dönüşüm projesi olarak geliştirilen "Re-Love" adlı koleksiyonun tanıtılması amacıyla Tekstil ve Moda Tasarımı alanıyla ilişkili akademik ve sektörel yazarların kolektif bir çalışması olarak ortaya konulmuştur.

**Doçent, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, nuray.biyikli@msgsu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-6780-1724>, İstanbul/TÜRKİYE.

***Doçent, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, kenan.saatcioglu@comu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-1026-1090>, Çanakkale/TÜRKİYE.

****Tasarım Direktörü, Yargıcı Konfeksiyon İhracat ve Ticaret Anonim Şirketi, elvan.yaykiran@yargici.com.tr, <https://orcid.org/0000-0002-1355-5510>, İstanbul/TÜRKİYE.

*****Marka Kurucusu ve Sürdürülebilirlik Danışmanı, BluProjects, sinem@bluprojects.com, <https://orcid.org/0009-0004-3463-0219>, İstanbul/TÜRKİYE.

1. Giriş

Tekstil ve hazır giyim endüstrisi, günümüzde tüketim döngüsü kapsamında izlediği atık ve yönetim süreçleriyle çevreye en çok zarar veren endüstrilerden birisi olarak tartışma konusudur (Diabat vd., 2014:392; Dzhengiz vd., 2023:1). Bu durumun oluşmasında 20. yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkıp, günümüze kadar ulaşan “hızlı moda” kavramının oldukça etkin bir rolü olduğu bilinmektedir (Djelic ve Ainamo, 1999: 624). Hızlı modanın desteklediği doğrultuda gün geçtikçe büyüyen tüketim topluluğunun temelleri atılmış ve bu toplulukta yer alan kişiler, yaşam dinamikleri içerisinde karşılaştıkları “kullan ve at” fikrini kolayca benimsemişlerdir (Saatçioğlu, 2021:578, Türkmen, 2011:99-100). Bu süreçte, tekstil ve hazır giyim endüstrisi içerisinde yer alan birçok markanın “hızlı moda” kavramına ayak uydurması ile tüketim olgusu ivme kazanmış, doğal kaynakların azalması ve özellikle katı atık oluşumunun artması sonucunda çevre için endişe verici durumlar ortaya çıkmıştır (Bhatt vd., 2019:118).

Bu gelişmeler sonucunda tekstil ve hazır giyim endüstrisinde üretim fazlasıyla ortaya çıkan katı atık sorunu ele alındığında, özellikle çevre kirliliği açısından ciddi bir gündem oluşturduğu görülmektedir (Fletcher, 2008; Indrie vd., 2023:1-2). İhtiyacından fazlasını tüketme alışkanlığıyla doğru orantılı bir şekilde gelişen ve günümüzde önemli bir sorun olarak nitelendirilen atık oluşumu (Kawamura, 2005) ve bu atıkların yok edilmesinde izlenen yanlış yöntemler insan ve diğer canlı türlerinin sağlığını tehdit etmeye devam etmektedir (Ruppert-Stroescu vd., 2015:168-169). Bilindiği gibi mevcut uygulamalar sonucunda ortaya çıkan bu ciddi ve endişe verici durumu birçok devlet, şirket, sivil toplum kuruluşu, çevre aktivisti vd. mekanizmalar bir araya gelerek geliştirdikleri çevre dostu politikalar kapsamında (Yetmen, 2022:1308) gündeme getirirken ve bu olumsuz duruma çeşitli çözüm önerileri sunmaktadırlar.

Bu gelişmeler her yönü ile toplumda farkındalık oluştururken, günümüzde sıklıkla bahsettiğimiz, üzerinde düşünülmesi ve çalışılması gereken, geleceğimiz için bir gereklilik halini alan “sürdürülebilirlik” kavramının ortaya çıkarmıştır. Günümüz ve geleceğimiz açısından ciddi bir sorun olarak nitelendirilen katı atık oluşumunun en aza indirgenmesinde “sürdürülebilirlik” ana kapsamında “geri dönüşüm” ve “ileri dönüşüm”, “yeniden kullanmak” ve “yeniden tasarlamak” gibi kavramlar sıklıkla gündeme gelmektedir ve giderek anlam kazanmaktadır. Bu kavramlar doğrultusundaki gelişmeler ve tüketicinin yavaş da olsa bilinç düzeyinin giderek artması; tekstil

ve hazır giyim endüstrisi içerisinde konumlanmış olan markaların katı atıkları yeniden değerlendirilmesi gerekliliğini düşünmeye sevk ederek, markaların atıkları katma değerli ürünler haline getirmesini gerekli kılmaktadır (Brown, 2010). Bir diğer yandan, büyük bir endüstri olan tekstil ve hazır giyim üretim alanları açısından sürdürülebilirlik konusu çeşitli yaklaşım ve anlayışlarla şekillenirken, özgün ve yaratıcı yönleriyle yeni bir alan içinde üretimin mümkün olduğu düşüncesi de ortaya çıkmaktadır.

Özellikle günümüzde tekstil ve hazır giyim alanına hizmet eden markaların hedefledikleri tüketici gruplarının ürün gruplarına bilinçli bir farkındalık ve hassasiyet ile yaklaşımları, beraberinde satın alacakları ürünlerde sürdürülebilirlik kavramını arar hale gelmeleri, markaları ve tasarımcıları yeni arayışlara yönlendirmektedir (Er Bıyıklı vd., 2021:139). Bazı tekstil ve hazır giyim markalarının bu yönelimler doğrultusunda; sürdürülebilirlik ve “geri dönüşüm” başlıkları altında konumlanmış olan “ileri dönüşüm” kavramından yararlanarak koleksiyonlar geliştirdikleri görülmektedir. İleri dönüşüm, atık durumda olan veya kullanılmayan tekstil veya giysi ürünlere uygulanan yaratıcı dokunuşlarla veya eklemelerle katma değeri yüksek, kullanılabilir ve faydalı bir ürün durumuna ulaştırılması olarak açıklanmaktadır (Nayak vd., 2021:10-11). Üretim döngüsü büyük bir hacme sahip olan markalar için bu yöntem, tam anlamıyla yenilikçi bir model olarak çok uygun bir yerde konumlandırılmasa da (Han vd., 2016:72), tekstil ve hazır giyim markalarının bazılarının bu kapsamda çevreye duyarlı bir bakış açısı ile ileri dönüşüm projelerini geliştirme çabası içerisinde oldukları görülmektedir (Bhatt vd., 2019:118). Markaların bu ve benzeri çabalar doğrultusunda, sektörel ve/veya akademik kolektif iş birlikleri içerisine girerek kendi açılarından daha önce deneyimlemedikleri bir sürecin içinde olma durumlarıyla karşılaşılmaktadır. Bu bağlamda, Türkiye'nin önemli bir firması olan “Yargıcı Konfeksiyon İhracat ve Ticaret Anonim Şirketi”ne ait “Yargıcı” markasının “Re-Love” başlıklı ileri dönüşüm projesi ile farkındalık yaratan bir koleksiyon oluşturduğu görülmektedir. Sürdürülebilirlik konusunda birçok proje üreten veya çalışmalara katkı sunan markalar “BluProjects”, “This is Mana” ve “Atölye Bez” ile “Yargıcı” markasının kolektif iş birliği içinde oluşturduğu ve gerçekleştirdiği projenin sonucu olan “Re-Love” koleksiyonunun sürdürülebilirlik bağlamında ileri dönüşüm konusuna iyi bir örnek olacağı düşünüldükten bu makalenin hazırlanmasına karar verilmiştir. Makalenin içeriğinde öncelikle “ileri dönüşüm” ve “kolektif iş birliği” kavramları tekstil ve hazır giyim endüstrisi açısından ele alınarak açıklanmıştır. Sonrasında ise ileri dönüşüm kavramına özgün bir bakış açısıyla yaklaşan

kuruluşların kolektif iş birliği sonucunda ortaya çıkardığı bu koleksiyonuna ilişkin tasarım ve üretim süreçlerine kısaca değinilmiştir.

Bununla birlikte, çalışma içerisinde aşağıda yer alan araştırma sorularına cevap aranmıştır;

- “Yargıcı” markası sürdürülebilirlik kavramı içerisinde önemli bir yer edinmiş olan ileri dönüşüm konusunu nasıl ele almıştır?

- “Yargıcı”, “BluProjects”, “This is Mana” ve “Atölye Bez” markalarının kolektif iş birliği sonucunda ortaya çıkardığı “Re-Love” koleksiyonu tasarım, teknik vb. detaylar açısından nasıl kurgulanmış ve nasıl sonuçlanmıştır?

Ayrıca makale konusu belirlenip, çalışılmaya başlandığında markanın tasarım ekibi ve bu ekibin kolektif iş birliği süreci yürüttüğü diğer paydaşlarla görüşmeler yapılmış, bu görüşmelerde “Re-Love” koleksiyonunun tasarım ve üretim süreçlerine ilişkin çeşitli sorular sorulmuştur. Belirlenen sorular kapsamında elde edilen veriler, nitel araştırma yönteminin bir parçası olarak çalışmada değerlendirilerek, süreç ve koleksiyonu oluşturan ürünler seçilen örnek görsellerle yansıtılmıştır. Belirli bir kitle tarafından bilinirliği yüksek ve ilgiyle takip edilmekte olan Yargıcı gibi bir markanın sürdürülebilirlik kavramına yaklaşımının önemi, ileri dönüşüm kavramı ve farklı bakış açılarının ileri dönüşüme katkıları, beraberinde kolektif iş birliğinin sonuçları ile “Re-Love” koleksiyon süreci makale içeriğinde ele alınmıştır.

2. İleri Dönüşüm

Bilinçli olmayan bir şekilde oluşan aşırı tüketim sonucunda “kullan ve at” anlayışıyla ilerleyen doğrusal ekonominin yerini, kaynakların olabildiğince uzun süreli kullanımını ve var olan ürünlerin dönüşümünü hedefleyen ileri dönüşüm kavramı bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır (Dal ve Cengiz Gökçe, 2019:31). İlgili literatür değerlendirildiğinde “geri dönüşüm”, “ileri dönüşüm” ve “aşağı dönüşüm” gibi kavramların zaman zaman birbirleri yerine kullanılan fakat birbirlerinden farklı içerikleri tanımlayan kavramlar olduğu görülmektedir (Park, 2015: 38). Sürdürülebilirlik altında konumlanmış olan bu üç kavram şu şekilde açıklanabilir;

Geri dönüşüm: Kullanılmış veya atılmış olan ürünlerin çeşitli fiziksel veya kimyasal işlemlerden geçirilerek yeni işlevleriyle tekrar kullanılmasıdır. Geri dönüşüm sürecinde atık

malzeme yeniden ortaya çıkan ürünlerle aynı veya çok bezer bir yapıya sahip olmaktadır (Fletcher, 2008; Pandey vd., 2020:53-56).

İleri dönüşüm: Yaratıcı bir yeniden kullanım süreci olarak da bilinmektedir. Yaşam döngüsünü tamamlamış atık malzemelerin, işe yaramayan veya istenmeyen ürünlerin yeni materyallerle bir araya getirilerek daha iyi bir çevre için katma değeri ve tasarım değeri yüksek yeni bir ürün haline getirme işlemidir (Brown, 2013; Cassidy ve Han, 2013:148-163; Janigo vd., 2017:256-257). Sürdürülebilirlik kavramı için önemli bir konuma sahip olan bu yöntem, az enerji gerektiren ve hammadeden yeni bir ürün elde edilme ihtiyacını ortadan kaldıran bir çözümdür (Szaky, 2014).

Aşağı dönüşüm: Daha önce kullanılmış olan bir ürünün yapısının bozulup yeni bir ürün haline dönüştürüldüğü bir geri dönüşüm türüdür. Aşağı dönüşümde ürünler süreç içerisinde orijinal kalitesini yitirir ve daha düşük kaliteli bir ürüne dönüşmektedir. Aşağı dönüşüm genellikle orijinal ürünün son kullanımı için uygun olmayacak derecede hasar görmesi (lekelenme, yırtılma vb.) nedeniyle gerçekleşmektedir (Janigo ve Wu, 201:77). Aşağı dönüşüm sürecinde ürünler ileri dönüşüm süreçlerinin aksine katma değeri daha düşük ürünler hâline dönüşmektedir (Aishwariya, 2018:3; Sandin ve Peters, 2018:355).

Yıldırım (2017) ileri dönüşüm kavramını şu ifadelerle açıklamaktadır;

Atık konumuna dönüşmüş bir ürünün yeni bir işlemle değer kazandırılarak yeniden kullanıma girmesine ileri dönüşüm (upcycling) denmektedir. İleri dönüşüm; sözcüğün kaynağına sadık bir çeviri olsa da kavram olarak geri kazanım demek daha doğru bir kullanım gibi görünmektedir. Çünkü bu süreç iki yönlü işlemektedir. Atık durumundaki bir malzeme olabilecek bir ürün tekrar tasarlanarak hem bir değer kazanmakta hem de yeniden kullanıma sokularak geri kazanılmaktadır. Geri dönüşümde malzeme orijinaline göre daha düşük bir kalitede ya da birtakım kayıplarla geri kazanılmakta iken, ileri dönüşümde orijinal malzemenin tasarım yoluyla değerinin korunması ya da daha yüksek bir değer kazandırılması amaçlanmaktadır (Yıldırım, 2017:488).

Murray (2002:27) ileri dönüşüm kavramını; sadece malzeme üretiminde kullanılan kaynakların korunmasını sağlamakla kalmayıp, bunları bir yaşam döngüsüne uyarlayan, bilgi ve beceri ile yorumlayarak değer kazandırılmasına olanak sağlayan bir süreç olarak ifade etmektedir. McDonough ve Branguart (2002) ise, ileri dönüşüm kavramını geri dönüşüm kavramının daha da iyileştirilmiş bir hâli olduğunu belirtmekle birlikte, atıkları ortadan kaldırmak adına geliştirilmiş, “beşikten mezara” devam eden bir süreç olarak açıklamaktadırlar. İleri dönüşüm kavramının 1994 yılında ilk defa Alman mühendis Reiner Pilz tarafından ileri sürüldüğü bilinmektedir. Pilz

“kullanılan ürünlerin yaşam süresini uzatmak için çaba harcanmalı” fikrini savunmuştur (Demirtaş Öztürk, 2022:29). Sürdürülebilir bir yaklaşım olan ileri dönüşüm ile tüketim sonrası var olan atıklar değerlendirilerek farklı yorumlarla, atık durumdaki ürünlere yeni bir hayat sunulabilmektedir (Enes ve Binboğa, 2021:884).

Tekstil ve hazır giyim bağlamında ele alındığında, ileri dönüşüm kavramının geri dönüşüm kavramından en büyük farkının bir giysi veya tekstil ürününün kimyasal veya fiziksel bir işleme tabi tutulmadan, yaratıcı bir bakış açısı ile yeni bir ürüne dönüştürülmesi; aşağı dönüşüm kavramından farkının ise katma değeri yüksek giysi ve tekstil ürünü elde edilmesi olarak açıklanmaktadır. Janigo ve Wu (2015:78) “Collaborative Redesign of Used Clothes as a Sustainable Fashion Solution” adlı çalışmada ileri dönüşüm kavramının tekstil ve hazır giyim bağlamında birçok farklı yeniden tasarım yöntemine sahip olduğundan bahsetmektedirler. Bu yöntemler; bir giysiyi dekoratif amaçlı süsleme gibi küçük tasarım detaylarının eklenmesinden, başka bir giysi parçasının ilave edilmesi ile mevcut giysinin silüetinin değiştirilmesine veya elbiseden üst giysiyeye dönüştürülmesi gibi bir giysinin asıl amacının tamamen farklılaştırılmasına kadar giysideki değişikliğin kapsamına göre değişebilmektedir. Bunun yanı sıra pastal başı veya pastal sonu kumaşlar, biçilen kumaşların atık kısımları, dokuma kenarları atıkları, az kullanılmış giysiler, seri sonu kumaşlar tekstil ve hazır giyim alanındaki markalar tarafından ileri dönüşüm ürünlerin üretiminde sıklıkla kullanılmaktadır (Ateş, 2023:20).

Ekolojik sürdürülebilirlik bilincinin yükselmesi tekstil ve hazır giyim endüstrisinde pek çok yasal düzenlemenin oluşturulmasını ve bazı adımların atılmasını sağlamıştır (Akdoğan Öne ve Bursalıgil, 2022:24). Bu bağlamda ileri dönüşüm kavramı ile fazla tüketim ve kontrol edilemeyen şekilde büyüyen tekstil ve giysi atığı oluşumuna çözüm önerisi getirmektedir. Birçok tekstil ve hazır giyim markasının giysi, aksesuar vb. ürünlerle ileri dönüşüm kavramını oluşturdukları koleksiyonlara dahil etme çabası içerisinde oldukları ile karşılaşılmaktadır (Hansen, 2010). Bu yaklaşım, Avrupa, Kuzey Amerika veya Uzak Doğu markaları açısından daha çok benimsenmiş olsa da özellikle son yıllarda Türkiye’de bulunan bazı tekstil ve hazır giyim markalarının da ileri dönüşüm yaklaşımı benimseme eğiliminde olduklarını ve bu doğrultuda stratejik planlarına bu kavramı dahil ettiklerini ortaya çıkmaktadır.

3. Kolektif İş Birliği

Kolektif kelimesi kökeni itibari ile Fransızca “collectif” kelimesinden dilimize geçmiştir. İki anlama sahip olan bu kelime birinci anlamında, “birçok kimseyi veya nesneyi içine alan; birçok kişi ve nesnenin bir araya gelmesi sonucu olan”, ikinci anlamında ise “ortaklaşa” anlamlarını karşılamaktadır (TDK, 1998:1344).

İş birliği kelimesi ise Türkçe bir kelime olup, “amaç ve çıkarları bir olanların oluşturdukları çalışma ortaklığı, teşrikimesai” ve “bir işin çeşitli işçilerce yapılması” anlamlarını karşılamaktadır (TDK, 1998:1115). Şener (1997:17) iş birliğini kavramını, “bir görevin gerçekleşmesi sürecinde oluşacak çıktıyı olumlu yönde etkileyeceğini düşünen kişilerin birlikte hareket etmesi ve yardımlaşması” olarak tanımlamaktadır. İş birliği, iki veya daha fazla kişi, kurum vb. arasında ortak amaç ve çıkarlar doğrultusunda gerçekleşecek süreçleri ifade etmektedir (Köse vd., 2021:2).

Günümüzde birçok firmanın rekabet ortamı ve gelişen teknoloji ile birlikte daha da gelişmek ve niteliği yüksek çalışmalar ortaya koyabilmek adına birbirinden farklı paydaşlarla kolektif iş birliği süreçleri içerisine girdikleri ve bu süreçleri yönetmeye çalıştıkları ile karşılaşmaktadır. Özellikle tasarım alanlarında birçok firmanın kolektif iş birliği süreçleri içerisine girerek disiplinler arası çalışmalara yöneldikleri görülmektedir. Bu durum, özellikle tasarım alanlarında var olan problemlerin karmaşık ve çok katmanlı çözümler gerektirmesi ile açıklanabilmektedir (Beşir Ertaş ve Dereci, 2021:454; Can vd., 2018:174; Köse vd., 2021:2).

Tasarım kavramı için önemli bir alan olarak nitelendirilebilecek tekstil ve hazır giyim sektörü açısından kolektif iş birliği stratejileri son zamanlarda çok önemli bir hale gelmiştir. Birçok marka ve tasarımcı iş sınırlarını genişletmek, üretim ve pazarlama maliyetlerini azaltmak, yeni tüketici gruplarını ulaşmak ve yeni ürünler ortaya koymak için çeşitli kolektif iş birliği stratejileri geliştirmektedir (Eun-Young, 2006:111). Er Bıyıklı (2021:31) “Tekstil ve Moda Tasarımı Eğitiminde Sektör İş Birliğiyle Yürütülen Tasarım Projelerinin Taraflar Açısından Önemi” adlı çalışmasında, tekstil ve hazır giyim sektöründe iş birliği süreçlerinin tüm paydaşlar açısından bilhassa tasarım verimliliği ve niteliği arttırdığına değinmektedir.

Tarihsel süreç ele alındığında, tekstil ve hazır giyim sektörü açısından kolektif iş birliği başlangıcının sanatçı ve moda tasarımcısı iş birlikleri ile 1900’lü yılların başında ortaya çıktığı görülmektedir. Belirtilen dönemde birçok tekstil ve moda tasarımcısının resim, heykel ve mimari

gibi alanlarda söz sahibi olan sanatçı ve mimar ile iş birliği süreçlerini yönettikleri karşımıza çıkmaktadır. Mevcut alandaki öncü kolektif iş birliği süreçlerine örnek vermek gerekirse en çarpıcı örneklerin Paul Poiret - Raoul Dufy, Sonia Delaunay – Robert Delaunay, Elsa Schiaparelli – Salvador Dali ve Yves Saint Laurent – Piet Mondrian iş birlikleri süreçleri olduğu söylenebilir (Atalay, 2018:49; Ayranpınar Kozbekçi, 2018:300; Yıldırım, 2010: 65-70). Günümüzde ise kolektif iş birliklerinin tekstil ve hazır giyim sektörü açısından birçok farklı sektör ile gerçekleştirildiği ortaya çıkmaktadır. Chun ve Niehm (2010:4-14) “Collaboration Strategies of Fashion Companies and Customer Attitudes”, Eun-Young (2006:110-121), “An Analysis on Cases of Fashion Collaboration Strategy” ve Mrad, Farah ve Haddad (2019: 567-582), “From Karl Lagerfeld to Erdem: A Series of Collaborations Between Designer Luxury Brands and Fast-Fashion Brands” adlı çalışmalarda tekstil ve hazır giyim markalarının kolektif iş birliği süreçlerinde hangi sektörlerle nasıl uygulamalar yapıldığı konusuna detaylı bir şekilde değinilmiştir.

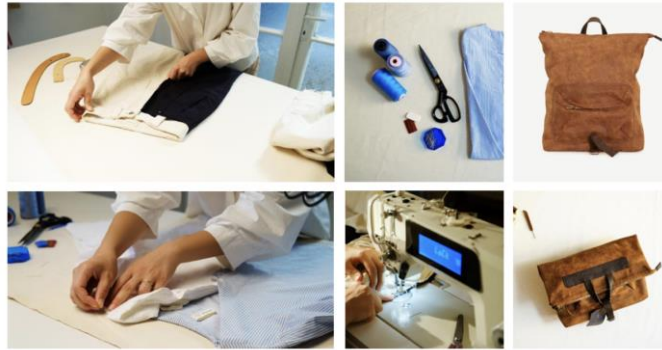
Bu çalışmalar ele alındığında, günümüzde birçok hızlı moda markasının sürdürülebilirlik kavramı doğrultusunda çalışmalar gerçekleştirdikleri ve sürdürülebilirlik kavramına yönelik tekstil, giysi ve aksesuar koleksiyonları oluşturma çabası içerisinde oldukları gözlenmektedir. Bununla birlikte, birçok hızlı moda markasının sürdürülebilirlik kapsamında kendi bünyelerinde ekipler kurdukları, bu kavrama ilişkin çeşitli yatırımlar yaptıkları ve diğer marka, tasarımcı vb. dış paydaşlarla kolektif iş birliği içerisine girerek disiplinler arası çalışmalar yaptıkları görülmektedir.

4. “Re-Love” Koleksiyonu

Yargıcı markasının “Re-Love” koleksiyonu, sürdürülebilirlik konusunda birçok çalışma gerçekleştiren ve gerçekleştirmeye devam eden “BluProjects” markası koordinatörlüğünde yürütülen, sürdürülebilirlik konusunda çeşitli çalışmalara olanak sağlayan bir sivil toplum kuruluşu olan “This is Mana” ve sürdürülebilirlik çalışmalarına birçok yönden katkı sunan “Atölye Bez” ile iş birliği içinde elde edilen bir ileri dönüşüm koleksiyonudur. Bu projenin başlangıcında, Yargıcı'nın tasarım ekibi sezon içinde koleksiyon tamamlandıktan sonra çeşitli nedenlerle kullanıcılarla buluşamamış hazır giyim ve diğer ürünlerinin ileri dönüşümle tekrar talep edilir veya tercih edilir konuma gelen ürünler haline getirmeyi hedefleyerek harekete geçmiştir. Markanın koleksiyonu yöneten tasarım ekibi burada çeşitli nedenlerle kullanıcı ile buluşamamış ürünler kavramını aşağıdaki açıklamalarla ifade etmektedir;

- Çeşitli üretim hataları (dikiş, kalıp, kumaş vd. hatalar),
- Mağazalarda ürünlerin sergilenmesi esnasında gerçekleşen hatalar (ürünlerin eskimesi, iplik çekmesi vd.),
- Numune olarak kalan ve seri üretime girmemiş ürünler,
- Bir bedende sınırlı sayıda kalan “tekleme” olarak nitelendirilen ürünler,
- Stok fazlası ürünler,
- Müşteri iadesi vb. olarak ifade edilmektedir.

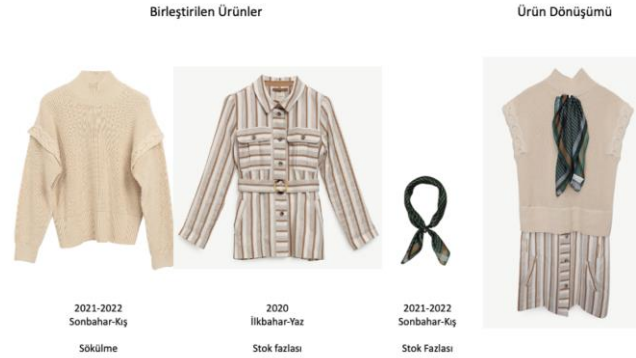
“Re-Love” koleksiyonunda markanın çeşitli sebeplerle elinde kalan 30 farklı giysi ve diğer ürünleri markanın tasarım ekibinin özgün bakış açısı, yaratıcı düşünceleri ve önerileriyle birer yeni ürüne elde edilmiştir. Ekip bu koleksiyonun bütününde dışarıdan herhangi bir eklemenin (kumaş, tekstil aksesuarı vb.) yapılmaması şartını benimsemiş, projede yer alan üretici paydaşların kolektif çalışmalarıyla üretimler gerçekleştirilmiştir. Makalenin konusu olan bu ileri dönüşüm koleksiyonunda; bluz, çanta, ceket, elbise, etek, fular, kazak, pantolon ve yastık kılıfı gibi tekstil ve hazır giyim ürünleri tekrar ele alınarak geliştirilen fikirlerle, kalıp deformasyonu ve dikiş işlemleri vb. yöntemlerle yeniden tasarlanarak 19 farklı yeni ürüne dönüştürülmüştür. “Re-Love” koleksiyonunu oluşturan bu yeni ürünler; bluz, ceket, etek gömlek, pantolon, tunik ve şort gibi ana giysi unsurlarının yanı sıra çanta gibi giysi tamamlayıcı aksesuarlardan oluşmaktadır.



Görsel 1. “Re-Love” Koleksiyonunun Üretim Aşamasından Bir Kesit, Yargıcı Arşivi.

İleri dönüşüm amacıyla elde kalan ürünlerin dönüşümüne başlanırken öncelikle yeni bir ürüne ait düşünceyi ve yeni görünümü ait taslağı zihinde geliştirme aşamasından sonra genellikle kalıp deformasyonlarına gidilerek şekil-form değişiklikleri yapılma eğiliminde olduğu ve beraberinde gereklikçe çeşitli dikiş teknikleri de kullanılarak yeni ürünlerin oluşturulduğu görülmektedir. Örneğin, 2020-2021 Sonbahar-Kış Sezonunda üretilmiş bir triko kazak sökölme

problemi nedeniyle mağazaya iade edilmiştir. 2020 İlkbahar-Yaz Sezonunda üretilmiş bir gömlek ile 2020-2021 Sonbahar-Kış Sezonunda üretilmiş bir fular stok fazlası olarak elde kalmıştır. Bu iki ürün; triko kazak, gömlek ve fular çeşitli kalıp, kesim ve birleştirme özellikleri ile bir bluz olarak yeniden tasarlanarak elde edilmiştir. (Görsel 2).



Görsel 2. “Re-Love” Koleksiyonu Bluz Örneği, Yargıcı Arşivi.

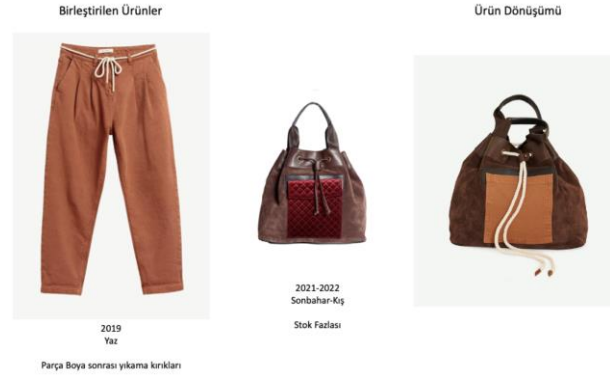
Diğer bir örnekte ise 2021 İlkbahar-Yaz Sezonunda üretilmiş ve stok fazlası olarak elde kalmış ceket ile 2020-2021 Sonbahar-Kış Sezonunda üretilmiş ve bollaşma nedeniyle mağazaya iade edilmiş pantolon bir araya getirilerek sıra dışı bir ileri dönüşüm önerisi geliştirilmiştir (Görsel 3).



Görsel 3. “Re-Love” Koleksiyonu Ceket Örneği, Yargıcı Arşivi.

Bunun yanı sıra “Re-Love” koleksiyonunda sadece ana giysi ürünleri ortaya konulmamış bununla birlikte aksesuar ürün önerileri de getirilmiştir. Örneğin, 2019 İlkbahar-Yaz Sezonunda üretilmiş ve kumaşında boya problemi olan bir pantolon ile 2020-2021 Sonbahar-Kış Sezonunda üretilmiş bir stok fazlası nedeniyle elde kalmış bir çanta bir araya getirilmiş ve yeni bir çantaya

dönüştürülmüştür (Görsel 4). Koleksiyonda yer alan tüm ürünlere “Re-Love” içerikli yeni ürün etiketleri dikilmiş ve bu ürünler yer aldıkları koleksiyonun tüm unsurları ile satışa sunulmuştur.



Görsel 4. “Re-Love” Koleksiyonu Çanta Örneği, Yargıcı Arşivi.

Ürün geliştirmede tasarım süreçlerinde yaratıcılık ile bir arada çözüm odaklı olma esasından yola çıkılarak hazırlanan “Re-Love” koleksiyonunda yer alan her üründe yoğun olarak el işçiliği kullanılarak ürünlerin kalıpları üzerinden değişikliğe gidilerek yeniden kullanıma uygun duruma getirme aşamaları ile gerçekleştirildiği görülmektedir. Bu koleksiyonun ana unsurları ileri dönüşüm sonuçlarına yönelik tasarım fikirleri öngörmek, aynı zamanda bu öngörülerini doğru planlanmış ve doğru yönetilmiş süreç kapsamında, amaca uygun proje ortakları ile sonuca ulaştırarak kullanıcıya sunma hedefi benimsenmiştir.

Bu projede sürdürülebilirlik konusunda birçok çalışma yürüten “BluProjects” markası, koleksiyonun sürdürülebilirlik konusunda danışmanlığını üstlenmiş ve Yargıcı markasının diğer paydaşlarla buluşmasına öncülük etmiştir. Kadın istihdamını önemli derecede destekleyen bir sivil toplum kuruluşu olan “This is Mana”, üretim süreçlerinin tüm aşamalarını “Atölye Bez”in atölyelerinde, tamamen el işçiliğiyle kadın üreticilerin üretmesini sağlamıştır. Ayrıca, sürdürülebilirlik kavramının önemli bir parçasını oluşturan ileri dönüşüm üzerine özgün ve yaratıcı bir bakış açısıyla kurgulanan, “This is Mana partnerliğinde ve Bluprojects öncülüğünde gerçekleştirilen “Re-Love” projesi, Kale Grubu İbrahim Bodur Sosyal Girişimcilik 2022 yılı Ödülleri’nden birisi olan, İş Birliği kategorisinde ödüle layık görülmüştür. Bu ödülle birlikte söz konusu koleksiyonun kollektif iş birliği ve elde edilen sonuçları ile tekstil ve hazır giyim sektörü başta olmak üzere tüm sektörler için örnek bir ileri dönüşüm modeli sunduğu görülmektedir.

Kolektif iş birliğinin sonucu olan bu koleksiyonun yenilikçi yönü kullanıcıya ürüne ve tüketime yaklaşımı sorgulatan yeni bakış açıları kazandırmak ve sorunlara karşı toplumsal bir farkındalık yaratmak olarak vurgulanabilir.

5. Sonuç

Günümüzde stok fazlası ve atık süreci yönetimleri ile çevreye en çok zarar veren endüstrilerden biri olduğu kabul edilen tekstil ve hazır giyim endüstrisi, üretim ve tüketim döngüsünde artık çözüm odaklı olma zorunluluğu içindedir. Özellikle hızlı moda markaları günümüzde tekstil, giysi ve aksesuar koleksiyonları ile kullanıcıyı sürdürülebilirlik konusunda bilinçlendirmek üzere dikkat çekici iş birlikleri ile çeşitli projeler geliştirmektedir. Bu doğrultuda markalar; tasarımcılar, sivil toplum kuruluşları, kadın kooperatifleri vb. dış paydaşlarla kolektif iş birlikleri içerisinde sektör açısından çok yönlü ve sonuçları olumlu olan projeler ortaya koymaktadırlar.

Yargıcı markası tasarım ekibi tarafında, tasarım ve üretim süreçlerinin verimliliğinin gözden geçirildiği, sektörde iyileştirmeler ve geliştirmelere duyulan ihtiyaçlar gibi çözüm önerileriyle hayata geçirirken “Re-Love” koleksiyonu da bu bağlamda sürdürülebilirlik amaçlı kolektif iş birliğine iyi bir örnek olarak görülmektedir. 45 yıllık geçmişi ile tüketici açısından bilinirlik düzeyi yüksek olan “Yargıcı”nın “Re-Love” koleksiyonu; “BluProjects”, “This is Mana” ve “Atölye Bez” isimli dış paydaşlarla kolektif iş birliği içinde üretilmiştir. Yargıcı tasarım ekibi, koleksiyon sürecinde zamansız moda ve uzun ömürlü ürün değerleri ile sürdürülebilirlik felsefesini bütüncül bir yaklaşımla sahiplenerek, tasarımın bir araç olarak kullanıldığı ürünler geliştirmiş, atık sorununa çözüm üretme çabası içerisinde girmiştir.

Proje tasarım ekibi, proje sonunda elde edilecek ileri dönüşüm ürünlere süreç boyunca olabildiğince deneysel yaklaşmayı öngörürken, temalardan ve marka kimliğini belirleyen sınırlardan ne kadar uzaklaşılabilirdiğini deneyimlemeyi tercih ettiği görülmektedir. Hali hazırdaki tekstil markalarının sürdürülebilirlik adı altında uyguladığı yanıltıcı pazarlama ve ürün odaklı politikalarla sonsuz üretim döngüsünün yanlışlığını gözlemlemek, tasarım ekibinde eldeki ürünü yeniden nasıl değerlendirebileceği üzerine odaklanma isteği doğururken, bu durum ekibin tümünde önemli bir motivasyon kaynağı olmuştur. Proje ekibinden edinilen yazılı ve sözlü bilgilerle, “tasarım ekibinin koleksiyona başlarken hedefinin; ticari baskılardan ve kaygılardan

uzak, yaratıcı bir bakış açısıyla yeniden tasarlanan ürünlerle kullanıcıda yeni bir heyecan yaratıp, ürünlerin tekrar tercih edilmelerini sağlamak” olarak benimsediği öğrenilmiştir. Proje sonuçlarının birçok platformdan yer alarak başarılı bulunması, ödüllendirilmesi de belirlenen amaca ulaşıldığını desteklemektedir.

Proje danışmanı olan Sinem Çelik öncülüğünde, yenilikçi bir yaklaşımla markanın faaliyet gösterdiği alanda “This is Mana”, “Atölye Bez” gibi amaca uygun paydaşlarla kolektif iş birlikleri yapıldığı; “ileri dönüşüm” konusunda bir deneyim önerisi ile duyarlı tüketim bakış açısını yansıtacak somut ürünleri kullanıcıya sunma kapsamında elde edilen çıktılar bu makalenin verilerini oluşturmuştur. Makaleye konu olan “Re-Love” koleksiyonunun, tasarım ve ürün geliştirme aşamasında geçmişte sürdürülebilirlik bağlamında deneyimi veya pratiği olmayan bir ekip ile gerçekleştirildiği tespit edilmiştir. Sadece bu yönüyle bile bu koleksiyon öncü bir önermedir. Çok yönlü kolektif iş birliği ürünleri içeren “Re-Love” koleksiyonu ile hızlı moda olgusuna hizmet eden bilinir bir marka kimliği altında da sürdürülebilirlik kavramı doğrultusunda atık konumdaki veya stok fazlası ürünlere çözüm geliştirilebileceği ve de başarılı olunabileceği ortaya konulmuştur. Makalede genel olarak tekstil ve hazır giyim sektöründe ürüne ve tüketime yaklaşım sorgulanırsa, “Re-Love” koleksiyonu örneklenerek “sürdürülebilirlik” ve “ileri dönüşüm” kavramları kapsamında sektöre ve akademik camiaya yeni bakış açıları önermek ve çözüm gerektiren sorunlara karşı toplumsal bir farkındalık yaratmak benimsenmiştir. Tarafların bu deneyim sürecinin sonuçları ile öncü bir bakış açısı kazandığı görülürken, bu sebeple makalede özellikle kolektif iş birliği bir bölüm kapsamında ele alınmış ve önemi vurgulanmıştır. Geleceğin sorunlarına yönelik yaratıcı bakış açısının lider markaların yaklaşımı ve yaratıcı projeleri ile geniş kitlelere ulaşmasının sürdürülebilirlik kapsamındaki çözümlerden biri olabileceği tespit edilmiştir. Örnek bir model uygulaması ile hem bireylerin gündelik hayatlarında hem de tekstil ve hazır giyim firmaların profesyonel bakış açılarında atık yönetimine yönelik çözümlere dikkat çekilmiştir. Bu koleksiyonda yürütülen paydaş iş birliğinde uygulanan çalışma metodunun aynı zamanda toplumsal fayda sağlama yönüyle de sürdürülebilirlik ilkeleriyle örtüştüğü tespit edilmiştir. Bilinirliği yüksek bir marka bünyesinde sürdürülebilirlik yaklaşımı “Re-Love” koleksiyonu ele alınırken, genele yayılmış bir farkındalığı tetiklemek amacıyla kolektif bir hareketle sürdürülebilirlik ilkelerine ulaşabileceği bilinmelidir.

Kaynakça

Aishwariya, S. (2019). "Waste Management Technologies in Textile Industry", *Innovative Energy & Research*, 7(3), pp.1-4. doi:10.4172/2576-1463.1000211.

Akdoğan Öneme, A. ve Bursalıgil, G. (2022). "Giyside Görünür Onarım ile Kişiselleştirilmiş Uygulama Denemeleri". *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 28, s.23-38. doi:10.17484/yedi.1017090.

Atalay, V. (2018). *2000 Yılı İtibari ile Moda-Sanat Etkileşimi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı.

Ateş, T. (2023). *Sorumlu Tasarım Yaklaşımı ile Giysi Tasarımında Geri ve İleri Dönüşüm Uygulamaları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Aydın Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Görsel Sanatlar Anasanat Dalı.

Ayranpınar Kozbekçi, S. (2018). "Elsa Schiaparelli Örneğinde Moda-Sanat İlişkisi", Çukurova Üniversitesi 2. Uluslararası Sanat Araştırmaları Sempozyumu, 11-14 Nisan, Adana: Çukurova Üniversitesi Yayınları, s. 298-304.

Beşir Ertaş, Ş. ve Dereci, Ş. (2021). "Bauhaus Döneminde Mobilya ve Tekstil Atölyeleri Arasındaki Disiplinlerarası İş Birliği: Marcel Breuer Örneği", *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 27(14), s.453-472. doi:10.21602/sduarte.893955.

Bhatt, D., Silverman, J. & Dickson, M. A. (2019). "Consumer Interest in Upcycling Techniques and Purchasing Upcycled Clothing as an Approach to Reducing Textile Waste", *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*, 1, pp.118-128. doi:10.1080/17543266.2018.1534001.

Brown, S. (2013). *Refashioned: Cutting-Edge Clothing from Upcycled Materials*, First Edition, London: Laurence King Publishing.

Brown, S. (2010). *Eco Fashion*, First Edition, London: Laurence King Publishing.

Cassidy, D. T. & Han, S. L. C. (2013). "Upcycling Fashion for Mass Production", M. A. Gardetti & A. L. Torres (Ed.), in *Sustainability in Fashion and Textiles: Values, Design, Production and Consumption* (pp. 148-163). London: Routledge, Taylor & Francis Group.

Can, N. N., Öztürk, İ. ve Kaygan, P. (2018). "Çocuklar İçin Tasarlarken Birbirinden Öğrenmek: Tasarımda Disiplinler Arası İş Birliği", 3. Ulusal Tasarım Araştırmaları Konferansı, Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınları, s. 173-189.

Chun, E. & Niehm, L. S. (2010). "Collaboration Strategies of Fashion Companies and Customer Attitudes", *Journal of Global Academy of Marketing Science*, 20(1), pp.4-14. doi:10.1080/12297119.2010.9707339.

Dal, İ. ve Cengiz Gökçe, G. (2019). "Sürdürülebilirlik Yolunda İleri Dönüşüm: Bir Atölye Çalışması", *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 9(20), s.30–38. doi: 10.16950/iujad.654300.

Demirtaş Öztürk, P. (2022). "Bir Dönüşüm Yaklaşımı Olarak Tasarımın Katkısal Değeri: PET Üzerinden Değerlendirme", *Journal of Recycling Economy & Sustainability Policy*, 1(1), s.27–31. doi:10.21602/sduarte.305698.

Diabat, A., Kannan, D. & Mathiyazhagan, K. (2014). "Analysis of Enablers for Implementation of Sustainable Supply Chain Management-A Textile Case". *Journal of Cleaner Production*, 83, pp.391-403. doi:10.1016/j.jclepro.2014.06.081.

Djelic, M. L. & Ainamo, A. (1999). "The Coevolution of New Organizational Forms in The Fashion Industry: A Historical and Comparative Study of France, Italy, And the United States", *Organizational Science*, 5, pp.622-637. doi:10.1287/orsc.10.5.622.

Dzhengiz, T., Haukkala, T. & Sahimaa, O. (2023). "(Un)Sustainable Transitions Towards Fast and Ultra-Fast Fashion", *Fashion and Textiles*, 19, pp.1-33. doi:10.1186/s40691-023-00337-9.

Er Bıyıklı, N. (2021). "Tekstil ve Moda Tasarımı Eğitiminde Sektör İş Birliğiyle Yürütülen Tasarım Projelerinin Tarafı Açısından Önemi", *Yıldız Sanat ve Tasarım Dergisi*, 8(1), s.23–32. doi:10.47481/yjad.850266.

Er Bıyıklı, N., Saatçioğlu, K. ve Yaykırın Sezgin, S. E. (2021). "Tasarımda Sürdürülebilirlik Anlayışı ile Bir Değer Yaratmak: Kültürel Miras Kavramı", *STAR Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 2(3), s.138–156.

Enes, E. ve Binboğa, E. B. (2021). "Atık Kot Giysilerden İleri Dönüşüm Yöntemi ile Sanat Eseri Oluşturulması: Deniz Sağdıç'ın Portre Çalışmalarının İncelenmesi", *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 28(14), s.882–901. doi:10.21602/sduarte.989035.

Eun-Young, J. (2006). "An Analysis on Cases of Fashion Collaboration Strategy", *Journal of Fashion Business*, 6(10), pp.110-121.

Fletcher, K. (2008). *Sustainable Fashion and Textile Design: Design Journeys*, First Edition, London: Earthscan.

Han, S. L. C., Chan, P. Y. L., Venkatraman, P., Apeageyi, P., Cassidy, T. & Tyler, D. J. (2016). "Standart vs. Upcycled Fashion Design and Production", *Fashion Practice Journal of Design, Creative Process & the Fashion Industry*, 9, pp.69-94. doi:10.1080/17569370.2016.1227146.

Hansen, K. T. (2010). "Second Hand Clothing", J. B. Eicher (Ed.), in Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion. Vol. 10. (pp. 232–237). London: Bloomsbury Publishing.

Indrie, L., Ilieva, J., Zlatev, Z., Tripa, S. & Sturza, A. (2023). "Development of An Algorithm for Textile Waste Arrangement", *Sustainability*, 15, pp.1-14. doi:10.3390/su151411399.

Janigo, K. A., Wu, J. & DeLong, M. (2017). "Redesigning Fashion: An Analysis Categorization of Women's Clothing Upcycling Behavior", *Fashion Practice Journal of Design, Creative Process & the Fashion Industry*, 9(2), pp.254-279. doi: 10.1080/17569370.2017.1314114.

Janigo, K. A. & Wu, J. (2015). "Collaborative Redesign of Used Clothes as a Sustainable Fashion Solution", *Fashion Practice Journal of Design, Creative Process & the Fashion Industry*, 7(1), pp.75–97. doi:10.2752/175693815X14182200335736.

Kawamura, Y. (2005). *Fashion-Ology: An Introduction to Fashion Studies*, First Edition. Oxford: Berg Publishers.

Köse, İ., Güner, Ş. ve Gevrek, F. (2021). "Sağlıkta Kalite Çalışmalarında Sektörler Arası İş Birliği Düzeyi", *Türkiye Sağlık Enstitüleri Başkanlığı Dergisi*, 2(4), s.1–13.

McDonough, W. & Braungart M. (2002). *Cradle to Cradle: Remaking The Way We Make Things*, First Edition, New York: North Point Press.

Mrad, M., Farah, M. F. & Haddad, S. (2019). "From Karl Lagerfeld to Erdem: A Series of Collaborations Between Designer Luxury Brands and Fast-Fashion Brands", *Journal of Brand Management*, 26, pp.567-582. doi: 10.1057/s41262-018-00146-2.

Murray, C. P. (2002). *Zero Waste*, First Edition. London: Greenpeace Publications.

Nayak, R., Nguyen, L., Patnaik, A. & Khandual, A. (2021). "Fashion Waste Management Problem and Sustainability: A Developing Country Perspective", R. Nayak & A. Patnaik (Ed.), in *Waste Management in the Fashion and Textile Industries* (pp. 3-29), Cambridge: Woodhead Publishing.

Pandey, R., Pandit, P., Pandey, S. & Mishra, S. (2020). "Solutions for Sustainable Fashion and Textile Industry", P. Pandit et al (Ed.), in *Recycling From Waste in Fashion and Textiles: A Sustainable and Circular Economic Approach* (pp. 33-72), New Jersey: Wiley Publishers.

Park, H. H. (2015). "The Influence of LOHAS Consumption Tendency and Perceived Consumer Effectiveness on Trust and Purchase Intention Regarding Upcycling Fashion Goods", *International Journal of Human Ecology*, 16(1), pp.37–47. doi: 10.6115/ijhe.2015.16.1.37.

Ruppert-Stroescu, M., LeHew, M. L. A., Connell, K. Y. H. & Armstrong, C. M. (2015). "Creativity and Sustainable Fashion Apparel Consumption", *Clothing and Textiles Research Journal*, 33, pp.167–182. doi:10.1177/0887302x15579990.

Saatçioğlu, K. (2021). "Sürdürülebilir Bir Aksesuar Markası: Freitag", 4. Uluslararası Sanat ve Tasarım Eğitimi Sempozyumu, Ankara: Başkent Üniversitesi Yayınları, s. 576-582.

Sandin, G. & Peters, G. M. (2018). "Environmental Impact of Textile Reuse and Recycling - A Review", *Journal of Cleaner Production*, 184, pp.353-365. doi:10.1016/j.jclepro.2018.02.266.

Szaky, S. (2014). *Outsmart Waste: The Modern Idea of Garbage and How to Think Our Way Out of It*, First Edition. California: Berrett-Koehler Publishers.

Şener, B. (1997). *Modern Otel İşletmelerinde Yönetim ve Organizasyon*, 2. Baskı. Ankara: Gazi Kitabevi.

Türk Dil Kurumu (1998). *Büyük Türkçe Sözlük*, 9. Baskı. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Türkmen, N. (2011). "Yeni Yüzyıl İçin Alternatif Bir Bakış Açısı: Yavaş Tasarımlar", *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 3, s.98–105.

Yetmen, G. (2022). "Geleneksel Şile Bezi'nin Sürdürülebilir Tasarım Anlayışı ile Yeniden Markalaşma Önerisi", *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 30(15), s.1306–1333. doi:10.21602/sduarte.1176580.

Yıldırım, L. (2017). "Geri Dönüşüm/İleri Dönüşüm/Tekrar Kullanım Kapsamında İkinci El Giysiler ve Sürdürülebilirlik", *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 20(10), s.484–503. doi:10.21602/sduarte.305698.

Yıldırım, L. (2010). "Tekstil Tasarımında Bir Dönüm Noktası: Sonia Delaunay", *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 4, s.63-71.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Yargıcı Arşivi, "Re-Love" Koleksiyonun Üretim Aşamasından Bir Kesit", 2023, İstanbul.

Görsel 2. Yargıcı Arşivi, "Re-Love" Koleksiyonu Bluz Örneği", 2023, İstanbul.

Görsel 3. Yargıcı Arşivi, "Re-Love" Koleksiyonu Ceket Örneği", 2023, İstanbul.

Görsel 4. Yargıcı Arşivi, "Re-Love" Koleksiyonu Çanta Örneği", 2023, İstanbul.

SAZYOLU ÜSLÛBUNDA "YAPRAK MOTİFİ"

"LEAF MOTIF" IN SAZYOLU STYLE

Menekşe Meço**, Yusuf Bilen***

Öz

XVI. yüzyıl Osmanlı Dönemi tezhip sanatının en ihtişamlı yüzyılı olmuştur. Sarayın sanata ve sanatçıya vermiş olduğu değerle birlikte Şahkulu'nun sernakkaşlığında ortaya çıkan bu yeni üslûbun en hâkim motifi yapraklardır. Tezhip sanatının en temel motifleri arasında yer alan yapraklar, sazyolu üslûbunda da farklı kompozisyon düzenlemeleri ile göze çarpmaktadır. Bu çalışma sazyolu üslûbunda kullanılan yaprak motiflerini ve eserlerde kullanılan örneklerinin incelenmesini amaçlamaktadır. Bu kapsamda Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan envanter no. H.2168, y. 15a, envanter no. H.2147, y.20a ve envanter no. H.2135, y.14a'da yer alan sazyolu örnekleri ele alınmaktadır. Sazyolu üslûbunda hazırlanan üç eserde kullanılmış olan yaprakların kompozisyon düzenlemeleri biçimsel olarak incelenerek dönemin sanat ve zevk anlayışı ele alınmaktadır. Bu eserler sazyolu yapraklarının şematik yapılarını muhteşem detay ve inceliklerini gözler önüne sermektedir. Şahkulu'nun sazyolu üslûbunda yaprak motiflerini farklı şekilde kullanması kendinden sonra gelen birçok sanatkâra da ilham kaynağı olmuştur. Yaprak motiflerinin sazyolu üslubunda gelişim göstererek, süsleme sanatlarımızda aktif olarak kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sazyolu, Şah Kulu, Yaprak Motifi, Tezhip, Sanat.

Abstract

The 16th century was the most magnificent century of the Ottoman Period Illumination Art. The most dominant motif of this new style, which emerged under the leadership of Şahkulu along with the value the palace gave to art and artists, is leaves. Leaves, which are among the most basic motifs of illumination art, stand out with different compositional arrangements in the sazyolu style. This study aims to examine the leaf motifs used in the sazyolu and the examples used in the works. In this context, inventory no. in the Topkapı Palace Museum Library. H.2168, c. 15a, inventory no. H.2147, y.20a and inventory no. Examples of reed paths in H.2135, c.14a are discussed. The compositional arrangements of the leaves used in three works made in the sazyolu style are examined formally and the understanding of art and taste of the period is discussed. These works reveal the schematic structures of reed leaves and their magnificent details and intricacies. Şah Kulu's different use of leaf motifs in the sazyolu style is a source of inspiration for many artists who came after him. Şahkulu's unique use of leaf motifs in his sazyolu style has been a source of inspiration for many artists who came after him. Leaf motifs developed in the sazyolu style and started to be actively produced in our performing arts.

Keywords: Sazyolu, Şah Kulu, Leaf Motif, Illumination, Art.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 01.04.2024- Kabul tarihi: 10.06.2024

*Bu makale, "Tezhip Sanatında Saz Yolu Üslûbundaki Yaprak Motiflerinin Estetik Açından Değerlendirilmesi" başlıklı Sanatta Yeterlilik tezinden üretilmiştir.

**Sanatta Yeterlilik Öğrencisi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, menekse_demiralay@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-6887-5300>, Isparta/TÜRKİYE.

***Prof. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Hat Sanatı Ana Sanat Dalı, yusufbilen@sdu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-2485-5823>, Isparta/TÜRKİYE.

1. Giriş

Sanat günlük kullanım eşyalarından mimariye kadar farklı kullanım alanlarında karşımıza çıkmaktadır. Sanatın kullanım alanlarında çeşitlilikler gözlemlenir ve güzellik algısı her dönemde değişiklik göstermektedir. Sanatın özünde kendini gelecek kuşaklara aktarmak, kalıcı olabilmek, güzeli aramak gibi önemli amaçlar bulunmaktadır.

Sanatın oluşumunda inanç sistemi ve yaşanan dönem belirleyici etkenlerdir. Edebiyat, mimari, yazma eserler, müzik, süsleme sanatları gibi farklı alanlarda sanat ilerleme göstermiştir. Sanatın temel felsefesinin yanında işlevsel kullanım alanları da önemli bir yere sahiptir. İslam sanatında taklitten bilhassa kaçınılır ve özellikle soyutlamaya gidilmiştir. Osmanlı dönemi sanatın gelişim gösterdiği, sanatçıyı desteklediği yıllardır. Nakkaşhaneler kurulmuş birçok önemli eser bu dönemde saray nakkaşhânesinde yapılmıştır. Tezhip, hat, minyatür, çini gibi birçok sanat dalları sarayın desteğini almıştır. Çeşitli ülkelerle olan kültürel, ticari, siyasi ilişkiler sanatta kendini belli ederek birçok sanatçı saray nakkaşhânesine getirilmiştir (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007:16-17).

Türk süsleme sanatlarında önemli bir yere sahip olan tezhip sanatının, tanımını yaparak başlamak doğru olacaktır. Tezhip sanatı, farklı şekillerde tanımlanmış olsa da temelinde aynı anlam yatmaktadır.

Tezhip kelimesi, Arapça "*zeheb (altın)*" kelimesinden gelmektedir. Altınlamak ve bezemek anlamında kullanılmıştır. Terim olarak; el yazması kitapları ve hüsnü hat murakkalarının kenarlarını çeşitli renkli boyalar ve altın ile kâğıt üzerine yapılan bezeme sanatıdır (Yılmaz, 2004:342). Farklı üslup ve yöntemle hazırlanan kompozisyonlar halkari klasik tezhip, saz yolu gibi isimler almıştır. Hâlikar ve klasik tezhipte ortak noktalar motiflerdir. Klasik tezhibin motifleri küçük ebatlarda yapılırken hâlikar üslubunda motifler daha iridir ve desenin zeminine renk girilmez. Tezhip sanatı yazma eserlerde kullanıldığı alana göre de farklı isimler almaktadır. Yazma eserlerde tezhip yapılacak bölümler zahriyeler, serlevhalar, ketebe sayfaları, sure başları nokta, duraklar, güller gelmektedir (Keskiner, 2020:7).

Tezhip sanatı tarihsel süreçte Uygurlar, Karahanlılar, Gazneliler gibi birçok dönemden geçmiştir. Selçuklu döneminde daha çok geometrik motiflerin kullanılması nedeniyle bitkisel

motifler yeterli düzeyde gelişmemiştir. Rumiler, geometrik formlar, münhaniler daha çok tercih edilen motiflerdir. Osmanlı Dönemi klasik devir tezhiplerinde ise motifler en güzel halini almış, hatayi grubu motifleri sevilerek kullanılmıştır (Biol ve Derman, 2018:17).

Üslûp kelimesi tanım olarak bir sanat ürününün belli bir sanatkâra, akıma, ekol, gruba, devreye veya yöreye has özellikleri bulundurmasıdır. Bu hususlar biçim, konu ve renk olabileceği gibi ortak bir bakış, öğreti veya program olabilir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997:1857). Diğer tanımda ise üslûplaştırma motiflerin karakterlerini kaybettirmeden sadeleştirerek süslemeyi bir şema haline sokmak olarak tanımlanmaktadır (Özkeçeci, ve Özkeçeci, 2007:301). Tezhip sanatında dini inançlar gereği doğayı taklitten kaçınıldığı için motifler stilize edilmiş, bunlar içerisinde de penç, yaprak, goncagül, hatayi ve rumiler en çok üslûplaştırılarak kullanılan motifler olmuştur. Yaprak motifleri diğer bitkisel motiflere kıyasla daha çok doğadaki haline benzer şekilde çizilmiştir.

Yaprak motifi, klasik tezhibin ve halkâr desenlerin içerisinde en çok kullanılan motiflerden biri olmuş, kompozisyonlarda yapraksız tasarımlar eksik görülmüştür. Yapraklar, Şahkulu ve onun üslûbunda devam eden sanatkârlar tarafından çok farklı tasarımlara dönüşerek kullanılmıştır. Tezhip sanatında saz yolu üslûbunda işlenen bu yapraklar son derece detaylı ve ince şekilde yapılmıştır. Saz yolu üslûbu sanatçıların farklılık arayışlarına girmesi, yeni üslûpların doğmasına olanak sağlamıştır.

Osmanlı Saray Nakışhânesi'nde gelişen yeni bir bezeme tarzı olan saz yolunun ilk temsilcisi Şahkulu'dur. Saz yolu zemini boyanmamış kağıtlar üzerine siyah mürekkep ve fırça kullanılarak yapılan resimleri ifade etmektedir (Derman ve Duran, 2010:284-284). XVI. yüzyılda saray nakkaşhânesinde sernakkaş olarak çalışan Şahkulu, saz yolu üslûbunu ve yaprak motifini çok sevdirmiş ve o dönemde yeni bir üslûp çıkarmıştır. Saz yolu üslûbunda yaprak düzenlemeleri çok büyük formlarda yapraklar olup iç kısımları çok detaylı desenlerle düzenlenmiştir. Saz üslûbundaki yapraklar dikkat çekici ve girift olarak birbirine geçerek fevkalade bir uyum oluşturmaktadır (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007:60).

Saz yolu üslûbunda kullanılan desenler minyatür, halı, çini, kalem işi, cilt, kumaş desenleri, taş işçiliği, kuyumculuk ve maden işçiliği gibi çeşitli sanat dallarında da görülmektedir

(Mahir, 2022:226). Saray nakkaşhanelerinde çizilmiş olan desenler birçok farklı disiplinde uygulama alanı bulmuştur.

2. Sazyolu Üslûbunda Yaprak Motifi

Saz kelimesi, “üslûp ve tarz” sözcüğü ile birlikte kullanılarak fırça ve mürekkep ile yapılan resmi ifade etmektedir. Az bir miktar boya veya boyasız şekilde yapılan tasvirlerle “resm” veya “tarh”, bunları yapan sanatkârlara ise “tarrah” vey “ressam” denilmektedir (Sünnetçiler, 2011:52).

Dede Korkut hikâyelerinde ‘saz’ sözcüğü bilhassa orman manasında kullanılırken, XIV. yüzyıl Osmanlı Türkçesinde vahşi hayvanların yaşadığı balta girmemiş gür ve sık ormanlık olarak anlatılmaktadır. Bundan dolayı aslan, fil, panter, maymun, tavşan ve geyik gibi hayvanların; sivri uçlu hançer yaprakları arasında zümrüdüanka, ejderha, chi-lin gibi efsanevî varlıkların; peri gibi tabiatüstü yaratıkların, atlı avcılarının ve hatayi denilen çeşitli stilize çiçeklerin tasvirlerinin bulunduğu bu tip çalışmalar Dede Korkut hikâyelerinde orman anlamındaki saz ile bağlantılı olarak Osmanlı kaynaklarında ‘saz yazmak’ ya da ‘saz işlemek’ diye tarif edilmektedir (Mahir, 2005:21-22).

Saz üslûbunun dikkat çeken farkı fırça ile çok ince şekilde işlenirken, vurgulanmak istenen alanda ise çok kalın şekilde yapılan tahrir ve çoğunlukla da renk kullanılmamasıdır (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007:150-151).

Sazyolu üslubunun özelliği; motiflerin birbiriyle bağlantılı bir şekilde tasarlanmış desenlerden oluşması ve desende simetri, yansıma veya tekrarlama bulunmamasıdır. Orman dünyasını andıran eserler yaprak ve çiçek motifleriyle, hayvan motiflerini aynı desende kullanıp çok zengin, estetik bir tasvir gücünü meydana çıkarmaktadır. Sanatkâr, kompozisyonun tasarımında desen bilgisini ve yeteneklerini kullanmakta özgürdür (Çiftçi, 2018:8). İri, hareketli ve sivri uçlu dilimleri olan üslûba uyarlanmış çiçek ve yaprak motiflerinin yanı sıra, doğaya veya mitolojiye ait hayvanlar ile hayali periler bu üslûbun konularını meydana getirmektedir.

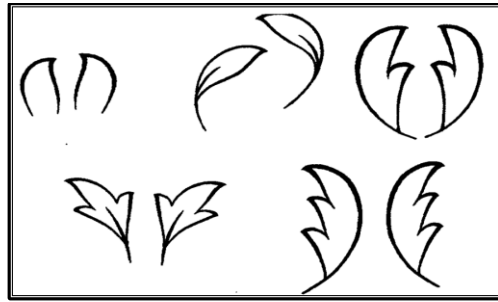
Tezhip sanatında bir ıstılah olarak yaprak tabiattaki görünüşünün üslûplaştırılmasıyla elde edilmiş bitki kaynaklı hatayi grubu bir motiftir (Yılmaz, 2004:364). Bitki kaynaklı motif olan yapraklara, biyolojik yapısıyla mühim vazifeler yüklenir. Bu nedenle pek çok sanatkâra ilham

kaynağı olmuştur. Yapraklar, hatayi grubundaki penç, goncagül benzeri motifleri oluşturan desenler de önemli bir yeri olan ana motiflerdendir. Tezhipte yaprak motifi doğadaki görünüşünün üslûplaşmasıyla tezyinatatta farklı şekillerde çizilmişlerdir. Yalın ve küçük yapraklar, iri yapraklar, parçalı, dilimli, ortadan katlı ve kıvrımlı yapraklar bunun örnekleridir (Biol ve Derman, 2018:17).

Tezhip sanatında, yaprak motifleri çiçekler gibi önemlidir ve doğadan ilham alınarak üslûplaştırma tekniğiyle işlenmiştir. XVI. yüzyıla kadar, gerçekçi detaylar yerine stilize edilmiş yaprak şekilleri kullanılmıştır. Şahkulu'nun geliştirdiği 'saz yolu' tarzı, bu dönemde tezhip sanatını etkilemiştir (Elkiran, 2021:304–312).

Sazyolu eserlerinde, kıvrık dallar, hançerî yapraklar ve hatayi demetleri arasında hayvan mücadele sahnelerine sıkça rastlanır. Bu eserlerde ormanın dünyası yansıtılmaya çalışılmıştır ve özellikle vahşi hayvanlar ile efsanevi yaratıklar arasındaki çetin mücadeleler dikkat çeker. Resimlerdeki hayvanlar, doğayla bütünleşmiş bir görünüm sergilerler ve 'S' şeklindeki kıvrılmalarla sürekli bir hareketlilik hissi uyandırır (Pekpelvan 19998:48).

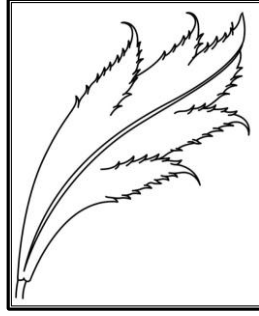
Bitkisel öğelerin öne çıktığı Osmanlı Dönemi tezyinatında kırık, kıvrık ve birbirini delerek geçen dilimli şekilleriyle yaprak motifi son zamanlara kadar cilt, çini, kalemişi, kumaş gibi alanlarda çoklukla kullanılmıştır. Ayrıca sazyolu üslûbunda da büyük ve farklı çeşitleriyle birçok yaprak formu başarıyla tatbik edilmiştir (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007:61).



Görsel 1. Yaprak Çizimi (Özkeçeci, 2007:64).

Sazyolu üslûbunun uzun sivri uçlu ve zarif görünüşlü kıvrak harekete sahip en karakteristik motifi yapraklardır. Büyük ve son derece detaylı olarak uygulanan bu yapraklarda hususen ortadaki damar ve ana çizgi kalın olarak çizilir. Yapraklar ana iskeletin üzerine yerleştirilmiş ve ortadan katlı yapraklarda kılçık adı verilen orta damar yaprağın hareketini iyi

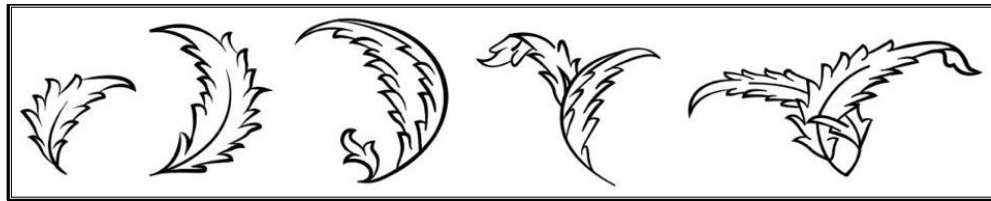
vurgulamak gayesiyle daha belirgin çizilir. Şahkulu'nun kompozisyonlarında kimi zaman ana tema olarak seçilen bu yaprak motifi, kimi zaman da tamamlayıcı unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Motifin en önemli özelliklerinden biri gövdesinin kendi içerisinde parçalara ayrılmasıdır. Yaprakların uç kısımları o kadar detaylı şekilde çizilmiştir ki içleri taramalı, hafif şekilde boyalı bazen de nüanslı tahrirlerle boyanmıştır.



Görsel 2. Sazyolu Yaprak Çizimi.

Yapraklardaki dilimler kıvrım hareketleri ile desendeki hareketi arttırır. Yaprak motifleri kısmen üst üste gelerek bir küme oluşturur. Karmaşadan uzak ama bir o kadar da zengin ayrıntılara sahip bu yaprak kümeleri bu üslûbun önemli özelliklerindedir. Eserlerde son derece kıvrak sağlam bir fırçanın hâkim olduğu yapraklarda tarama ve damarlardaki incelik, detayların dengesindeki ustalık Şahkulu üslûbunu bize en güzel şekilde anlatmaktadır (Atila, 2003:38-44).

Sazyolu ile çalışılmış eserlerde akıtma, tarama, gölgeleme, noktalama gibi birçok teknik bir arada kullanılır. Siyah renk, mürekkep ve altın en çok kullanılan malzemelerdir. Çok fazla renk kullanılmaması sazyolu üslûbunun bir özelliği olup bazı çalışmalar da az da olsa renge yer verilmektedir.



Görsel 3. Sazyolu Yaprak Çizimleri.

Sazyolu üslûbunda kullanılan desenler minyatür, halı, çini, kalem işi, cilt, kumaş desenleri, taş işçiliği, kuyumculuk ve maden işçiliği gibi çeşitli sanat dallarında da görülmektedir

(Mahir, 2022:226). Saray nakkaşhanelerinde çizilmiş olan desenler birçok farklı disiplinde uygulama alanı bulmuştur.

Şahkulu'nun kıvrık hançerî yaprakları estetik bir şekilde kullanması o zamana değin görülmeyen tarzda bir üslûp olmuştur. Sivri uçlu birbirini delip geçen tekrarı olmayan düzenlemeleri tezhip sanatında uygulanan klasik formların dışına çıkmıştır. Bu üslûptaki eserlerin büyük bir çoğunluğu âhârlı kâğıtlara siyah mürekkep, hafif sulu renkli mürekkep, altın ve gümüşle uygulanmıştır. Farklı motif gruplarının yer aldığı eserlerde periler, efsanevî hayvanlar, bitkisel motifler kullanılmıştır. Konumuz olan 'yapraklar' ise ormana has unsurlardır. Bu üslûpta kullanılan yaprak motifleri estetik bir biçimde S ve C kıvrımlar şeklinde ana iskelete yerleştirilip nüanslı çizgilerle sağlı sollu bazen ters yöne devrilmiş şekilde yerleştirilmiştir.

Sazyolu üslûbunu belirleyen en önemli noktalar desenin birbirini tekrar etmemesidir. Sanatkârın hayal gücü ile tasarımlar serbest bir şekilde uygulanmıştır. Orman dünyasını tasvir eden eserlerde yapraklar desene hareket kazandıran en önemli motiflerdir. Eserlerde fırça hareketleri, nüanslı çizgiler etkin olarak kullanılmış, renge çok fazla yer verilmemiştir. Sazyolu'nun tezhip sanatına getirdiği yenilik anlayışı birçok sanatçının cesaretini arttırmış ve yeni üslûplar doğmasını sağlamıştır. XVI. yüzyıldan günümüze kadar geçen zaman içerisinde bu üslûbun geçirmiş olduğu değişim ve gelişmeler önemli bir konu olmuştur.

3. Şah Kulu

Osmanlı Saray Nakkaşhânesi'nde XVI. yüzyılın ikinci çeyreğinde yapılmış sazyolu üslûbundaki resimlerin büyük bir kısmı, Şahkulu adında bir ressam tarafından yapılmıştır. Şahkulu Tebriz'den sürgün geldiği ve Amasya'da kaldığı ardından İstanbul'a geldiği bilinmektedir. Şahkulu ince bir işçiliği olan, kusursuz işçilikli ve ayrıntılı şekilde çalışmaların sanatkârıdır. Sarayda özel atölye sahibi olan Şahkulu'nun Kanuni Sultan Süleyman tarafından ödüllendirilmesi ve onurlandırılması, çok yetenekli ünlü bir sanatçı olduğunu göstermektedir. Sanatçının bayram törenlerinde padişaha sunduğu hediyeleri karşılığında aldığı yüksek kıymetteki in'amları da yine Topkapı Sarayı arşivlerinde bulunmaktadır. Şahkulu'nun etkili sanatçı kişiliğinin yanı sıra aksi ve huysuz bir karakteri olduğu da anlaşılmaktadır. Osmanlı Saray Nakkaşhâne'sinin başına geçtikten sonra birçok öğrenci yetiştirmiştir. Bu müzehhiplerin başında

Tebrizli bir sanatçı olan Veli Can ve pek çok eserde öğrencisi olduğu kaydedilen Kara Memi gelmektedir (Mahir, 2022:32-36).

Şahkulu o zamana kadar gelen klasik form anlayışının dışına çıkmayı başarmıştır. Eserlerindeki farklılıklar kendinden sonra gelen sanatçılara cesaret vermiş Kara Memi, Veli Can gibi öğrencileri ondan aldıkları eğitimle kendilerine özgü yenilikleri eserlerinde göstermişlerdir.

Osmanlı murakkalarında mevcut tek figür resimleri arasında Veli Can imzası oldukça fazla kullanılmıştır. Saray nakkaşhanesinin başyapıtları olan el yazması resimlenme işinde çalıştığı belgelerden izlenmektedir. Veli Can'ın eserlerinden, kalem-i siyahî üslupta, siyah mürekkep ve fırçayla, bazen pembe ve altınla renklendirilmiş, ikili ve tek, ayakta ya da uzanmış erkek figürleri, saz yolu kompozisyonlar, hatayi grupları, peri ve hayvan resimlerinde mahir olduğu bilinmektedir (Bağcı vd., 2009:234-235).

XVIII. yüzyılda saz yolu üslûbu, Ali Üsküdârî ve onun üslûbunda çalışan sanatçıların hazırladıkları yayların, rujanî ciltlerin, kuburların yazı altlıklarının ve yazı çekmecelerinin bezemelerinde sevilerek kullanılmıştır (Mahir, 2015:392).

Şahkulu ve Veli Can dışındaki sanatçılara ait imzasız saz yolu üslûbunda yapılmış birçok eser bulunmaktadır. Bu eserler dünyanın birçok bölgesinde bulunan çoğu özel koleksiyonlarda, müzelerde, ülkemizde ise Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi ve İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde bulunmaktadır (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007:152).

Geçmiş yüzyılların en önde gelen sanatçıları Şahkulu, Karamemi ve Ali Üsküdârî gibi önemli isimleri yaşadıkları dönemde özgün tasarımlarıyla tezhip sanatında iz bırakan isimlerdir. Günümüz sanatçıları tezhip sanatının kural ve kaidelerini bozmadan yeni ve güncel tasarımlar ile bu üslubu sürdürecektir eserler üretmektedir (Üçer ve Üçer, 2020:29).

4. Yaprak Motifli Eserlere Üç Örnek

4.1. Yaprak ve Hatayi Demeti, TSMK Envanter no. H.2168, y.15a.

Ülkemiz, el yazması eserler, minyatürler ve levhalar açısından oldukça zengin bir kültürel mirasa sahiptir. Bu eserlerin korunduğu birçok müze ve kütüphane bulunmaktadır. Bu kütüphanelerden biri de Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesidir. Biçimsel olarak irdelenen

eserler XVI. yüzyılın üçüncü çeyreği olarak tarihlenen eser Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde H.2168, y.15a. envanter numarasıyla yer almaktadır. Eserin Veli Can'a ait olduğu düşünülmektedir. Siyah mürekkeple yapılmış, altın ve pembe ile renklendirilmiş bu resimde ritmik hareketlerle kıvrılarak birbirine dolanan sivri uçlu kıvrık hançeri yaprakların ve hatayi dalının meydana getirdiği bir kompozisyon yer alır. Yaprakların birkaç yeri yalnızca pembe renkle boyanmıştır. Bu resimde Veli Can'a atıf imzası görülse de eserlerde yaprakların ani bir hareketle kırılması, Şahkulu'nu hatırlatan bir özelliktir. Yaprak damarlarının ince çizgilerle işlenişi ve detaycılığı eserin daha erken bir döneme ait olduğunu gösteren bir üslûp özelliğidir. Saz üslûbunda resimlerin genel özelliklerinden biri olan boyut verici çizgilerin daha kalın belirtilmesi bu eserde görülmektedir (Mahir, 2022:75).



Görsel 4. Yaprak ve Hatayi Demeti (TSMK H.2168, y. 15a).

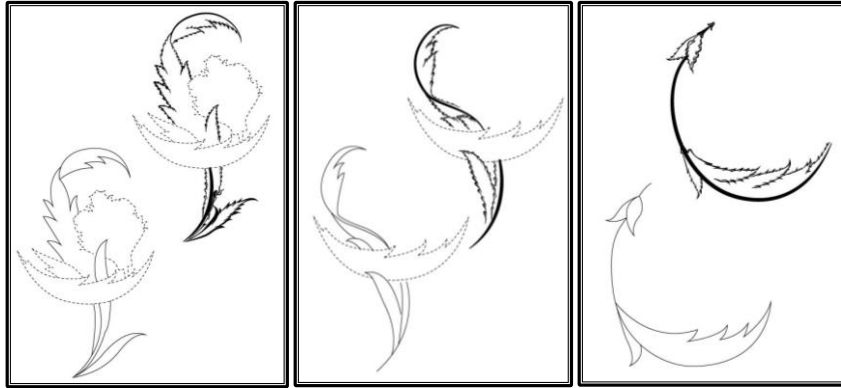
Görsel 5' deki yapraklar üç ana parçaya ayrılmış ana yaprak kırmızı renkle belirtilmiştir. 'S' şeklinde çizilen yaprağın sağ ve sol kısımlarına detaylı yaprak çizimleri vardır. İkinci yaprak

kümesinin çıkış noktasında ise mavi renkle çizilen 'S' kıvrım üzerine parçalı dilimli yapraklar yerleştirilmiştir. Yaprığın uç kısmı ters yöne kıvrılarak kompozisyona hareket verilmektedir. Üçüncü yaprak kümesi ise yeşil renkle çizilmiş olan hatayi motifinin üst dalından çıkan 'C' formundaki yapraklardır.



Görsel 5. Yaprak ve Hatayi Çizimi.

Görsel 5' vektörel olarak çizilmiş olan yaprak motifleri kompozisyon özelliği olarak Şahkulu'nun saz yolu üslûbundaki örneklerine benzese de Veli Can'a atfedilmiştir. Kompozisyonun ana ögesini oluşturan yaprak iskeletinin sağ ve solundan yukarı doğru çıkan yaprak dişleri, kalın sırt çizgiler, yaprakların ani dönüşleri en belirleyici özellikleridir. Ayrıca yaprak içleri de son derece detaylı şekilde süslenmiştir.



Görsel 6. Yaprak ve Hatayi Çizimleri.

4.2. Yaprak Demeti, TSMK Envanter no. H.2147, y.20a.

Eser, Topkapı Sarayı Kütüphanesi Müzesi envanter no. H.2147, y.20a'da bulunmaktadır. Eserde birbirinin içerisinden geçen ve uç kısmı ters yöne kıvrılan yaprak çalışmasında altın kullanılmıştır. Yapraklar nüanslı çizgilerle vurgulanmış, noktalama, tarama gibi tekniklerle işlenmiş, yaprakların çıkışı bir rozete saklanmıştır (Mahir, 2022:79). Nohudî renk üzerine çalışılmış, cevtelleri çekilmiş etrafı kahverengi bordürle çevrilmiştir. Bordürün üzerinde beyaz renkle çizilmiş rumîli desenler bulunmaktadır.



Görsel 7. Yaprak Demeti (TSMK H.2147, y.20a).

Görsel 8' deki yapraklar üç gruba ayrılmaktadır. Ana yaprağı mavi renkle belirtilmiş olup 'C' iskeleti üzerine yerleştirilmiştir. Yaprak sağa doğru çizilmiş, uç kısmındaki yaprak ise sert bir şekilde kıvrılarak aksi yöne doğru dönmüştür. Nüanslı bir şekilde yaprağın sırtı çizilmiş olup aşağıdan yukarıya doğru yapraklar yerleştirilmiştir. Sarılmış şekilde çizilen yapraklar son derece

detaylı kullanılmış ve bazı dallar üzerinde salyangoz motifleri yer almaktadır. Boşluk ve doluluk dengesini sağlamak amacıyla madalyonun alt- üst çıkış noktasına ve uç noktada iki yaprağın kesişim noktasına çift tahrir bezeme yapılmıştır. Çıkış noktasındaki madalyonda altın ve mavi renkler kullanılarak münhani üslubunda süslemeler yapılmıştır.



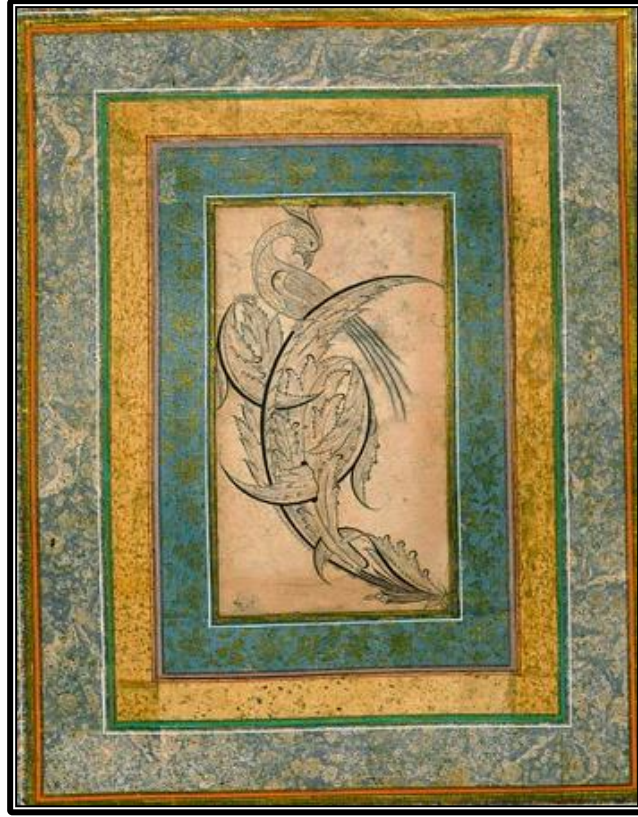
Görsel 8. Karşılıklı Çift Yaprak Çizimi.



Görsel 9. Karşılıklı Çift Yaprak Çizimleri.

4.3. Yaprak Üstüne Tünemiş Sülün, TSMK Envanter no. H.2135, y.14a.

Eser XVI. yüzyılın sonu XVII. yüzyılın başı olarak tarihlenmektedir. Nohudi renk zemin üzerine siyah mürekkeple yapılan eserde keskin hareketle dönen ve kendini delip geçen yapraklar üzerinde başı geriye dönmüş bir sülün kuşu tasvir edilmektedir (Mahir, 2022:116). Kompozisyonun dış kısmında bordürler halinde cetveller yer almaktadır.



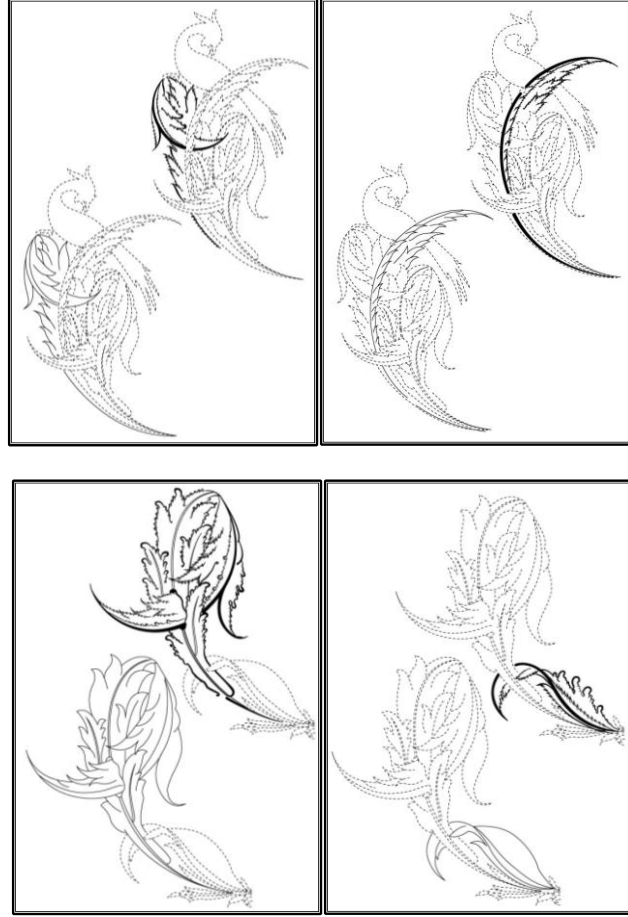
Görsel 10. Yaprak Üstüne Tünemiş Sülün (TSMK H.2135, y.14a.).

Görsel 11'deki kompozisyondaki yaprak motifleri dört parçaya ayrılmış ana yaprak motifi mavi renkle belirlenmiştir. Eserdeki yaprakların çıkış noktası sağ alt köşeden başlayıp ana yaprağı 'C' formu üzerine yerleştirilmiştir. Ana yaprağın önünde ve arkasında (yeşil-kırmızı) renkte katlı yapraklar bulunmaktadır. Yeşil renkteki yaprağın formu da C şeklinde olup uç kısmındaki yaprak sert bir şekilde diğer tarafa kıvrılmıştır. Parçalı dilimli yapraklar sağlı ve sollu şekilde dizilmektedir. Kırmızı ile belirtilen yapraklar ise ana yaprağın sırt kısmından sola doğru çizilmiş, yaprağın uç kısmı aynı diğer yapraktaki gibi sert bir hareketle sola doğru yönelmektedir. Son

olarak eserin çıkış noktasındaki yaprak kümesi ise sarı renkle çizilmiş olan kısımdır. Sağ alt köşeden çıkan yaprak grubu nüanslı bir şekilde çizilmiş, uç kısmı ters yöne doğru kıvrılmaktadır. Yaprakların ana hatları nüanslı şekilde tahrirlenmiş, diğer bölümleri ise oldukça detaylandırılmıştır. İks mürekkebi dışında kompozisyonun genelinde renk kullanılmamış, sadece yaprak damarlarında ise daha hafif bir ton ile renklendirildiği görülür. Eserin en dikkat çekici yönü kendi içinden geçen ya da kıvrılıp bükülen yapraklarla oluşturulmuş hareketliliktir. Ayrıca ebrulu bir zemin kullanılmasıyla ve iç içe geçen bordürlerle kompozisyona derinlik kazandırılmıştır.



Görsel 11. Yaprak Üstüne Tünemiş Sülün Çizimi.



Görsel 12. Yaprak Üstüne Tünemiş Sülün Çizimleri.

Sonuç ve Değerlendirme

Tezhip sanatında, asırlar içerisinde oluşan kültürel farklılıklar, ülkelerin ekonomik ve siyasi durumları, farklı ve güzel olanı bulma çabası gibi etkenlerden dolayı yeni bir üslûp arayışına gidilmiştir. XVI. yüzyılda Osmanlı tezyinatına yeni bir tarz getiren Sernakkaş Şah Kulu, saz yolunu sevdirmiş ve yeni bir sanat anlayışı ortaya koymuştur. Bu üslûp sanatın farklı alanlarında uygulanmış ve günümüzde değin ana çizgisini kaybetmeden bazı değişiklikler göstererek kullanıla gelmiştir.

Sazyolu üslûbu, sanatkârlar tarafından benimsenmiş çeşitli aşamalardan geçerek kendi zevk ve beğenileri doğrultusunda uygulama alanı bulmuştur. Sazyolu tasarımları, farklı disiplinler olan hat, minyatür tekstil, çini, kalem işi gibi sanat dalları ile kullanıldığı gibi sadece

kendi başına bir tasarım ögesi olarak levhalarda ve murakkalarda karşımıza çıkmaktadır. Desen ve motiflerde kendine özgü hareketler, kendini tekrar etmeyen serbest kompozisyon düzenlemeleri, ince detay işlemleri bu üslûbun belirleyici noktaları olmuştur. Yapraklarda renk, kompozisyon, desen ve form açısından o zamana görülmemiş tasarımlar ile Şahkulu'nun eserlerindeki hayal gücü ve detaylara verdiği önem açıkça görülmektedir.

Araştırılan eserler Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.2135, y.14a., H.2147, y.20a., H.2168, y.15a'da bulunmaktadır. Günümüze kadar gelinen bu sürede saz yolu üslûbundaki gelişim ve değişimler dikkate alındığında tatbik alanları ve teknikler ile yeni eserler ortaya çıkmaya başlamıştır. Eserlerde kullanılan malzemeler, kâğıt zemininin renklendirmesi, motiflerin farklı şekillerde yeniden yorumlanması, klasik tezhip, halkâr gibi üslûplarla birlikte kullanılması günümüz yenilikleri arasında yer almaktadır. Saz yolu üslûbunda yapılan eserlerde yaprak motifi hala ana iskeleti oluşturmaktadır. Geçmişin aksine koyu renk zeminler oldukça sık kullanılmakta olup yapraklar son derece detaylı ve bazı çalışmalarda ise renk kullanımı fazlaca göze çarpmaktadır. Geçmişte yapılmış olan tasarımlar günümüz sanatçılarına da ilham kaynağı olmasının yanı sıra değişen zevk ve estetik doğrultusunda uygulama alanlarında gelişmeler ve farklılıklar görülmektedir.

İncelenen eserler arasında üç farklı şekilde tasarlanan yaprak motifi bulunmaktadır. Bunlar hayvan figürlü, rozetli ve sadece yapraklardan oluşan kompozisyonlardır. Eserlerin kompozisyon düzenlemesi "S" ve "C" kıvrımları üzerine yerleştirilmiş, yaprak motifleri kompozisyonun ana formunu oluşturmuştur. Ana iskelet üzerine sağlı sollu yerleştirilen yapraklarda kıvrımlar, ani dönüşler ve motifi delen yapraklar görülmektedir. Günümüzde Geleneksel Türk Sanatlarının tüm alanlarında yaprak motifi en sık kullanılan motiflerin başında gelmektedir. Bu doğrultu da yakın gelecekte yeni akımların, üslûpların oluşması olasıdır. Ahenk, derinlik, biçim, ritim gibi kompozisyon öğeleri ile kullanılarak özgün eserler ortaya konulmaktadır.

Yapraklar geçmişte yapılan doğru ve güzel eserler üzerinden tahlil edilerek günümüz beğeni anlayışına göre renk, form, teknik ve malzeme gibi unsurlarla yeniden biçimlendirilerek kullanılacaktır. Bu bağlamda tezhip sanatında önemli bir yere sahip olan saz yolu üslûbunda

yapraklar motifinin detaylı bir şekilde incelenmesi bundan sonraki dönemde birçok kişiye ilham kaynağı olarak katkı sağlayacaktır.

Kaynakça

Elkıran, A. G. (2021). "DİB Yazma Eserler Kütüphanesinde Bulunan 000598 Envanter Numaralı Kur'an-ı Kerim'in Tezhip Sanatı Açısından Değerlendirilmesi", *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 57. 304–312.

Atila, K. O. (2003). *Şahkulu'nun Motif ve Desen Üslubu; 16. Yüzyılda Saray Nakkaşhanesinin Sernakkaşı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Ana Sanat Dalı

Bağcı, S.; Çağman, F.; Renda, G.; Tanındı, Z. (2009). *Osmanlı Resim Sanatı*, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Birol, İ. ve Derman, Ç. (2018). *Türk Sanatında Motifler*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

Çiftçi, V. (2018). *Türk Tezhip Sanatında Sazyolu Üslubu ve Günümüzdeki Kullanımından Örnekler*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Ana Bilim Dalı.

Keskiner, C. (2020). *Çizim ve Teknikleri ile Türk Tezhib Sanatı*, İstanbul: İlke Kitap.

Mahir, B. (2005). *Osmanlı Minyatür Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Mahir, B. (2022). *Osmanlı Resim Sanatında Saz Üslûbu*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Mahir, B. (2015). *Hat ve Tezhip Sanatı* (ed.Ali Rıza Özcan), İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s:392.

Özkeçeci, İ. ve Özkeçeci, Ş. (2007). *Türk Sanatında Tezhip Sanatı*, İstanbul: İlhan Özkeçeci Yayınları.

Pekpelvan, B. (1998). *Saz Üslubundaki Formsal Diyalektiğin Çağdaş Anlayıştaki Sentezine Dönük Bir Yöntem Araştırması*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları.

Rona, Z. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, "Üslûp"*, İstanbul: Yem Yayınları, 3. Cilt, s.1857.

Sünnetçiler, N. (2011). *Klasik Dönem Osmanlı Kumaş Sanatında Sazyolu Üslubu*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Ana Sanat Dalı.

Üçer, M. ve Üçer, K. (2020). "Somut Olmayan Kültürel Miras Ögesi Olarak Tezhib Sanatı", *Art-e Sanat Dergisi*, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Yayınları, Sayı 1, s.22-31.

Yılmaz, A. (2004). *Türk Kitap Sanatları Tabir ve İstılahları*, İstanbul: Damla Yayınevi.

İnternet Kaynakları

Derman, Ç.; Duran G. (2010). "Şahkulu", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/sahkulu>, Erişim tarihi: 19.05.2024.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Yaprak Çizimi 2007. Özkeçeci, İ. ve Özkeçeci, Ş. (2007). Türk Sanatında Tezhib Sanatı, İstanbul: İlhan Özkeçeci Yayınları, s:64.

Görsel 2. Sazyolu Yaprak Çizimi.

Görsel 3. Sazyolu Yaprak Çizimleri.

Görsel 4. Yaprak ve Hatayi Demeti, Topkapı Sarayı Kütüphanesi Müzesi H.2168, y.15a.

Görsel 5. Yaprak ve Hatayi Çizimi.

Görsel 6. Yaprak ve Hatayi Çizimleri.

Görsel 7. Yaprak Demet, Topkapı Sarayı Kütüphanesi Müzesi H.2147, y.20a.

Görsel 8. Karşılıklı Çift Yaprak Çizimi.

Görsel 9. Karşılıklı Çift Yaprak Çizimleri.

Görsel 10. Yaprak Üstüne Tünemiş Sülün, Topkapı Sarayı Kütüphanesi Müzesi H.2135, y.14a.

Görsel 11. Yaprak Üstüne Tünemiş Sülün Çizimi.

Görsel 12. Yaprak Üstüne Tünemiş Sülün Çizimleri.

İSTANBUL TÜRK VE İSLAM ESERLERİ MÜZESİ HAT LEVHA BÖLÜMÜNDE KAYITLI 17. 18. VE 19. YÜZYILLARDA BAROK TARZI İLE TEZYİN EDİLMİŞ HİLYE-İ ŞERİF SÜSLEMELERİNİN İNCELENMESİ

AN ANALYSIS OF THE ORNAMENTS OF THE 17TH, 18TH AND 19TH CENTURIES BAROQUE STYLE KHILEE-I SHARIFS RECORDED IN THE CALLIGRAPHY PLATE SECTION OF THE ISTANBUL MUSEUM OF TURKISH AND ISLAMIC WORKS

Vesile Derya Revan *, İlker Öztürk ***

Öz

Kökleri derin bir medeniyetin mirası üzerine şekillenen Türk Sanatı, tarih boyunca yeni arayışlar bulma çabasıyla sürekli bir değişim ve yenilik içinde olmuş, bu amaçla sayısız eserler meydana getirilmiştir. Bu eserler, yapıldığı dönemlerdeki toplumların dini inançlarını, estetik anlayışını ve sanatsal geleneklerini yansıtır. Kültürel, sosyal, ekonomik ve dini alanlarda çeşitli dönemler ile alakalı belge niteliğindeki sanat eserlerinden bir tanesi de Hilye-i Şeriflerdir. İslam süsleme sanatları ve hat sanatında Hz. Muhammed'in fiziksel özellikleri, karakteri, ahlaki nitelikleri ve davranışları hakkında tasvir edilen bu eserler, genel olarak "Hilye" adıyla anılır. Alan yazın incelemesi kapsamında İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi hat levha bölümü koleksiyonunda bulunan, barok tarzı ile tezyin edilmiş 9 adet Hilye-i Şerif örneği; süsleme, teknik, malzeme, renk, desen ve hat yazı stili özellikleri açısından ele alınarak incelenmiştir. Araştırma sürecinde görsel analiz ve fotoğrafla belgeleme yöntemlerinden yararlanılmıştır. Ayrıca araştırma, İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi hat levha bölümü koleksiyonunda bulunan 9 adet Hilye-i Şerif örnekleri ile sınırlıdır.

Anahtar Kelimeler: Hilye-i Şerif, Barok, Hat Sanatı, Süsleme, İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi.

Abstract

Turkish Art, which is shaped on the heritage of a deep-rooted civilization, has been in constant change and innovation throughout history in an effort to find new pursuits, and countless works have been created for this purpose. These works reflect the religious beliefs, aesthetic understanding and artistic traditions of the societies in the periods in which they were made. One of the works of art that are documents related to various periods in cultural, social, economic and religious fields is the Hilye-i Şerifs. These works, which provide information about the physical characteristics, character, moral qualities and behaviors of the Prophet Muhammad in Islamic decorative arts and calligraphy, are generally referred to as "Hilye". Within the scope of the literature review, 9 examples of Hilye-i Şerif in the collection of the calligraphy plate section of the Istanbul Museum of Turkish and Islamic Arts, decorated in baroque style, were examined in terms of ornamentation, technique, material, color, pattern and calligraphy style. Visual analysis and photographic documentation methods were utilized in the research process. In addition, the research is limited to 9 Hilye-i Şerif examples in the collection of the calligraphy plate section of the Istanbul Museum of Turkish and Islamic Arts.

Keywords: Hilye-i Şerif, Baroque, Calligraphy, Ornament, Istanbul Museum of Turkish and Islamic Art.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 26.04.2024- Kabul tarihi: 10.06.2024

* YL Öğrencisi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Ana Sanat Dalı, v.deryaeren@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-9037-1419>, Isparta/TÜRKİYE.

** Doç. Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, ilkerozturk@sdu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-0179-6835>, Isparta/TÜRKİYE.

1. Giriş

Sanat eserleri, yüzyıllar boyunca yaşamış uygarlıkların medeniyet seviyelerini en iyi şekilde ifade edebildikleri, hayal güçlerini ve yaratıcılıklarını estetik olarak yansıtarak ortaya koydukları ürünlerdir. Bu eserler, toplumların tarihsel ve kültürel kimliklerinin göstergelerini barındırırlar. Bu estetik arayışların yansıtıldığı tasarım araçlarından biri de Türk sanatlarında kullanılan Hilye-i Şerif formlarıdır.

Süs, ziynet, cevher, güzel sıfatlar, güzel yüz anlamlarına gelen Hilye-i Şerif terimi; Hilye-i Şerife, Hilye-i Saâdet, Hilye-i Resûlullah, Hilye-i Şerîfetü'n Nebi gibi ifadelerle de kullanılmaktadır Hz. Muhammed'in fiziksel vasıf ve karakter özelliklerinin anlatabilmesi amacı ile tasarlanmış formlardır. Bu formlar, genellikle hat sanatı ve tezhip gibi geleneksel sanat teknikleri kullanılarak oluşturulur ve estetik açıdan oldukça zengin bir görünüme sahiptir. Geçmiş dönemlerden günümüze kadar ulaşılabilen Hilye-i Şerifler, günümüzde özel koleksiyonlar, müzeler ve kütüphanelerde muhafaza edilmektedir.

Müzeler, insanlık tarihine ve kültürel mirasa ışık tutan tarihi eserleri tespit edip, bilimsel yöntemlerle ortaya çıkaran, detaylı bir şekilde inceleyen ve değerlendiren kurumlardır. Ayrıca, bu eserleri koruyup gelecek nesillere aktarmayı ve topluma tanıtmayı amaçlarlar. Sergi ve etkinlikler düzenleyerek ziyaretçileri bilgilendirmeyi ve kültür düzeyini artırmayı hedeflerler. Eğitim, bilim ve sanat alanlarında faaliyet gösteren bu kurumlar, toplumun geniş kesimlerine ulaşarak kültürel farkındalık oluştururlar. Bünyelerinde farklı konu ve tarihlere ait, birer hazine değeri taşıyan yazma eserleri de barındıran bu müzelerden bir tanesi de İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'dir.

Araştırma kapsamında, İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi koleksiyonunda bulunan 9 adet Hilye-i Şerif'in incelenmiştir. Araştırma, Hilye-i Şeriflerin sanatsal ve tarihi açıdan belgeleme ve arşiv araştırması yöntemleri kullanılarak değerlendirilmesi, tipolojilerinin belirlenmesine ve İslam sanatın açısından değerlerinin daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunacaktır.

2. İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi

Türk ve İslam Eserleri Müzesi, ulaşılabilinen Türk ve İslam sanatı eserlerinin topluca bünyesinde barındıran ilk Türk Müzesi olarak bilinmektedir. Aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu zamanında açılan son müzedir.

Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nin kuruluş amacı, 19. yüzyılda artan bir hızla tarihi eser yağmacılığı ve İslâmî sanat eserlerinin yurt dışına kaçırılması nedeniyle, bu eserlerin korunması için acil bir ihtiyaç

doğurmuştur. Bu amaçla, 19. yüzyılın sonlarında Evkaf-ı İslamiye Müzesi adı altında Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nin temelleri atılmıştır. Daha sonra eserlerin uygun şekillerde korunamaması veya çalınma ihtimaline karşın yapılan çalışmalar, sonradan "Türk ve İslâm Eserleri Müzesi" adını alacak olan "Evkaf-ı İslamiye" Müzesinin kurulmasını sağladığı bilinmektedir (Ölçer, 2002:10).

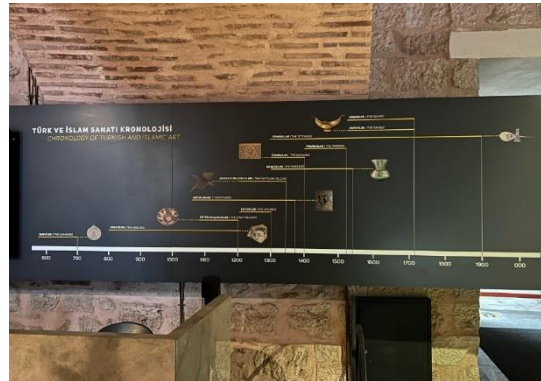
Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nin İbrahim Paşa Sarayı'na taşınması, müzenin koleksiyonunu daha iyi korumak, ziyaretçi sayısını artırmak ve artan eser akışına cevap vermek amacıyla Müzenin kuruluş çalışmaları 19. yüzyılın sonlarında başlamış ve 1913 yılında tamamlanmıştır. Süleymaniye Camii Külliyesi içinde bulunan imaret binasında, "Evkaf-ı İslamiye Müzesi" adıyla 27 Nisan 1914 yılında ziyarete açılmıştır. Sultan V. Mehmet Reşat, dedesi Abdülmecid'in yazdığı bir levhayı aynı tarihte müzeye hediye ettiği bilinmektedir. Aynı yıl içerisinde, müzeye bağlı olarak bir Hattat Okulu (Medrese'tül Hattatin) açılmıştır. Okulda, dönemin birçok hattatı ders vermiş ve yazı ve tezhip alanında ünlü sanatçılar yetişmiştir. Ancak, Cumhuriyet Dönemi'nde çıkan Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile okul kapatılmış ve müzeye bağlı olmadan Tezvin-i Sanatlar Mektebi olarak faaliyetlerini sürdürmüştür. Cumhuriyetin ilânından sonra "Türk ve İslam Eserleri Müzesi" adını alan Müze, 1983 yılında Süleymaniye imaret binasından, bugün içinde bulunduğu İbrahim Paşa Sarayı'na taşınmıştır (Ölçer, 2002:11). Müzede halılar ve el yazmaları başta olmak üzere, Kuzey Afrika, Timurlu, Memluk, Abbasi, Safevi, Selçuklu ve Osmanlı Dönemi'ne ait eserler sergilenmektedir (Türk, 2009:18).

Görsel 1'de görülen İbrahim Paşa Sarayı, 16. yüzyıl Osmanlı sivil mimarisinin önemli yapılarından biridir ve günümüze kadar ulaşabilmesinin sebebi taş malzemeden yapılmış olmasından kaynaklıdır. İstanbul'un tarihi alanlarından biri olan "At Meydanı"nda bulunmaktadır ve eski hipodrom kademeleri üzerinde yer alır. Önünde, Örme Sütun, Yılanlı Sütun ve Bizans İmparatoru Theodosius dönemine ait bir kaide üzerinde yükselen Dikilitaş gibi tarihi eserler bulunmaktadır. Saray, 1520 yılında Kanuni Sultan Süleyman tarafından tamir ettirilmiş, saray damadı ve veziri olan İbrahim Paşa'ya hediye edilmiş olduğu bilinmektedir (Türk, 2011:4), (Görsel 1).



Görsel 1. İbrahim Paşa Sarayı, Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Fotoğraf: Türk ve İslam Eserleri Müze Arşivi, İstanbul, 2018.

İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi koleksiyonu, tarihsel açıdan büyük bir çeşitlilik sergilemektedir. Bu koleksiyon, İslam sanatının en erken dönemlerinden 20. yüzyıla kadar olan süreçte, Abbasi, Emevi, Kuzey Afrika (Magrip), Endülüs, Selçuklu, Eyyubi, İlhanlı, Memluk, Timur, Safevi devletleriyle çeşitli Kafkas ülkeleri, beylikler ve Osmanlı dönemine ait eserleri içermektedir. Bu eserlerin birçoğu, geldikleri yerin bilinmesini sağlayan vakıf kayıtlarıyla birlikte bulunduğu için büyük bir belge değeri taşımaktadır. Görsel 2’de müzede bulunan eserlerin kronolojisi yer almaktadır. Türk-İslam sanatının altın çağı, özellikle Kanuni döneminde yaşanmış olup, bu döneme ait en güzel örnekler halen İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi çatısı altında korunmaktadır (Değirmenci, 2017:19), (Görsel 2).



Görsel 2. Türk ve İslam Sanatı Kronolojisi, Türk ve İslam Eserleri Müzesi, V. Derya Revan Arşivi, 2023: İstanbul, 2023.

3. Türk İslam Sanatlarında Hilye-i Şerifler

Arapça bir kelime olan hilye “süs, ziynet, cevher, güzel sıfatlar, güzel yüz” anlamlarına gelmektedir. Bir başka ifade ile Hilye; Hz. Peygamber’in fiziksel vasıflarının ve karakter özelliklerinin yazı ile anlatılmasıdır (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007:167). “Şemail” lerden doğmuş olan Hilye-i Şerif ifadesi, anlamını güçlendirmek

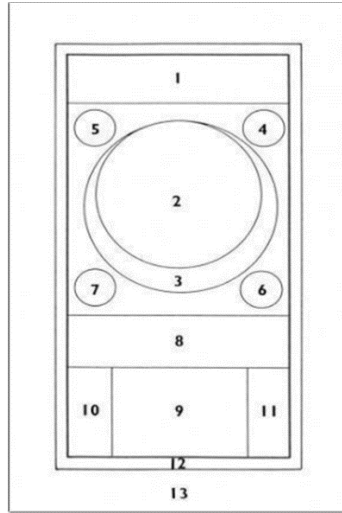
için “Hilye-i Şerîfe, Hilye-i Saâdet, Hilye-i Şerîfe Rasûlullah, Hilye-i Şerîfetü'n Nebi” isimleriyle de anılmaktadır (Uzun, 1998:44).

Hiz. Muhammed, kızı Hiz. Fâtîma'nın, bir daha yüzünü göremeyeceği endişesini dile getirmesi üzerine damadı Hiz. Ali'ye “Hilyemi yaz; benden sonra onu gören, beni görmüş gibi olur” demiştir (Gündüz ve Gündüz, 2023:47). Hilyenin bağımsız olarak gelişmesinin en önemli sebepleri arasında, Hiz. Peygamber'i rüyada gören bir Müslümanın onu gerçekten görmüş sayılacağına dair hadislerin etkisi önemlidir. Bu hadisler, özellikle Aclûnî'nin eserinde kaydedilmiştir (Aclûnî, II, 250 <https://islamansiklopedisi.org.tr/hilye>).

Ayrıca, Peygamber sevgisini her şeyden üstün tutan Türklerin, bu sevgiyi diğer milletlerde görülmeyen bir coşkuyla edebiyata yansıtmaları, hilyenin gelişiminde etkili olmuştur. Hiz. Ali'den aktarılan bir hadis de bu ilginin sebeplerinden biridir: "Hilyemi gören beni görmüş gibidir. Beni gören kişi bana sevgiyle bağlanırsa Allah ona cehennemini haram kılar; o kişi kabir azabından kurtulur, mahşer günü çıplak olarak diriltilmez" anlamındaki hadis, hilyeye duyulan manevi rağbeti artırmıştır. Ayrıca, herhangi bir dinî temeli bulunamamakla birlikte, hilye bulunan evin felaketten korunacağına ve üzerinde hilye taşıyan kişinin her türlü musibetten korunacağına inanılması da hilyenin yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştur (Uzun, 2001:44).

El yazısı veya nesih hat ile küçük boyutlarda yazılan Hilye-i Şerif'ler, Hiz. Muhammed'e duyulan sevgi ve saygının bir ifadesi olarak, başlangıçta kâğıtlara yazılarak göğüs cebinde taşınmıştır. Bu Hilye-i Şerif'ler, Peygamber Efendimize olan hürmetin bir göstergesi olarak kullanılmıştır. Zamanla, levhaların duvarlara asılmasıyla birlikte hilyeler, her türlü ortamda kolayca bulunabilir hale gelmiştir. Peygamber Efendimizin fiziksel özellikleri, hal, tavır ve davranışları yalnızca hat sanatıyla sınırlı kalmamış, aynı zamanda en ince işçilikle bezenmiş tezhip sanatıyla da duvarları süslemiştir. Ayrıca, ciltler dolusu kitaplar yazılarak Hilye-i Şerif'ler oluşturulmuştur (Coşkun, 2015:40).

Klasik tarzda yapılan hilyeler; başmakam, göbek, hilal, halifeler, ayet, etek, koltuklar, iç ve dış pervaz bölümlerinden oluşmaktadır (Görsel 3).



Görsel 3. Hilye –i Şerif Formu Bölümleri, 1. Başmakam, 2. Göbek, 3. Hilâl, 4. Hz. Ebû Bekir, 5. Hz. Ömer, 6. Hz. Osman, 7. Hz. Ali, 8. Ayet, 9. Etek, 10-11. Koltuk, 12. İç pervaz, 13. Dış pervaz, (Derman, 1998:47).

Başmakam: Görsel 3'te yer alan 1 ile numaralandırılmış olan kısımda görülen şekil, Hilyenin en üst kısmında yer alan ve besmele yazılan bölümdür. Bazı hilyelerde besmele yazısı çeşidi oklu besmele ise; besmele okunun üzerine hafif tezyinat yapıldığı görülmektedir (Taşkale, 1994:76).

Göbek: Görsel 3'te yer alan 2 ile numaralandırılmış olan kısımda görülen şekil, hilye formunun orta kısmında bulunan ve genellikle daire şeklinde olan bölümdür (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007:168).

Hilâl: Görsel 3'te yer alan 3 ile numaralandırılmış olan kısımda görülen şekil hilye formunda, göbek bölümünün etrafını çevreleyen kısımdır. Hilâl şekli İslam'ı temsil etmektedir. Göbek kısmı, etrafını sarmalayan hilâl formu ile bir bütünlük içerisindedir. Sembollerle Hz. Peygamber (s.a.v)'in İslam'ın ve insanlığın nuru olduğu anlatılır. Hilâl formu sadece sıvama altın veya altın üzerine desenli ya da renkli çalışılabilir. Hilâl her hilye de olmak zorunda değildir (Nalbantoğlu, 2019:27).

Halifeler: Görsel 3'te yer alan 4,5,6,7 ile numaralandırılmış olan kısımda görülen şekil hilye formunun, göbek kısmının dışında kalan dört köşesine yuvarlak dört makama ilk dört halifenin isimlerinin sırasıyla yazıldığı kısımlardır. Sağ üst köşeye Hz. Ebu Bekir, sol üst köşeye Hz. Ömer, sağ alt köşeye Hz. Osman ve sol alt köşeye Hz. Ali'nin isimleri yerleştirilir.

Ayet

Hilye-i Şerif'te Kullanılan Ayetler

Görsel 3'te 8 numaralı kısımda yer alan ayet bölümü, Hilye-i Şerif formlarında Hz. Muhammed'in

vasıflarını ve peygamberliğini anlatan ayetlerin yer aldığı kısımdır. Bu bölümde nadiren Kelime-i Tevhit de yer almaktadır.

Hilye-i Şerif'te en çok kullanılan ayetlerden bazıları şunlardır:

- **Enbiya Suresi 107. Ayet:** "Ve ma erselnâke illâ rahmeten lil-âlemin" (Seni âlemlere ancak rahmet olarak gönderdik). Bu ayet, Hz. Muhammed'in rahmet peygamberi olduğunu ve tüm insanlığa gönderildiğini vurgular.
- **Kalem Suresi 4. Ayet:** "Ve "inneke le" alâ hulukın azîymin"" (Sen elbette yüce bir ahlak üzeresin). Bu ayet, Hz. Muhammed'in ahlakının en güzel ahlak olduğunu belirtir.
- **Fetih Suresi 28-29. Ayet:** "Ve kefa bi-llâhi şehîd (en) Muhammed (un) rasûlullah" (Muhammed'in Allah'ın resûlü olduğuna Allah'ın şahitliği yeter).
- Bu ayetler, Hz. Muhammed'in peygamberliğini ve Allah'ın elçisi olduğunu teyit eder. Bunların dışında Hilye-i Şerif'te Hz. Muhammed'in vasıflarını anlatan ve peygamberliğini dile getiren birçok ayet daha kullanılmaktadır. Bu ayetlerin seçimi, hilyeyi yapan zanaatkârın tercihine ve hilyenin yapıldığı dönemin siyasi ve dini ortamına göre değişebilmektedir. (Çebi, 2011:10)

Etek: Görsel 3'te yer alan 9 ile numaralandırılmış olan kısımda görülen şekil hilye formunun içinde ayet kısmının altındaki yatay dikdörtgen formda bulunan alandır. Göbek kısmında yer alan Hz. Muhammed'i tasvir eden sözlerin devamı bu kısımda yer alır. Genellikle son satırda hilyeyi yazan hattatın imzası ve tarih bulunmaktadır (Çoşkun, 2015:40).

Koltuklar: Görsel 3'te yer alan 10 ve 11 ile numaralandırılmış olan kısımda görülen şekil hilye formunun koltuk bölümleridir. Koltuk bölümleri; etek kısmının sağ ve sol iki yanında genellikle dikdörtgen formlu ve tezhipli kısımlardır (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007:168).

İç Pervaz: Görsel 3'te yer alan 12 ile numaralandırılmış olan kısımda görülen şekil hilye formunda iç kısımda dört bir kenarı çevreleyen bölümdür. İç pervaz kısmı; hilye-i şerifin yazı yazılan alanlarıyla en dış süslemeyi birbirinden cetvellerle ayıran kısma verilen isimdir. İç pervazlar, tercih edilen renklere bağlı olarak esere derinlik kazandırır ve adeta bir iç çerçeve niteliği taşır. Bu alanlarda renkli çizgiler çekilebildiği gibi tamamen altın yaldızla doldurulabilir veya ebru tekniği kullanılabilir (Nalbantoğlu, 2019:28).

Dış pervaz: Görsel 3'te yer alan 13 ile numaralandırılmış olan kısımda görülen şekil hilye formunun

dış kısmında dört bir kenarı çevreleyen bölümdür. Dış pervaz kısmı; iç pervazdan sonra hilyeyi çerçeveleyen çoğunlukla tezhipli ve halkar boyama teknikli kısımdır. Bu kısmın tezyinatında bazen zerefşan (altın serpe) yapılabildiği gibi bazen de ebrulu kâğıt ile de kaplandığı örneklerde bulunmaktadır. (Taşkale, 1994:78).

4. İslam Sanatında Barok Tarzı

Fransız Akademisi'nin 1740 tarihli sözlüğünün "düzgün ve yuvarlak olmayan inci" olarak tanımlandığı Barok kelimesi, mecazi olarak garip, komik, tutarsız anlamlarını taşır ve kökenini Portekizce "Barocco" kelimesinden geçmektedir (Sanat Tarihi Sözlüğü, 2003: 62). Mimarlık alanında bir üslup olarak ilk bakışta görülen Barok, aslında İtalya'da bir düşünce akımının sonucudur ve Ortaçağ'ın despotik kilise ve dini yaşamına karşı bir tepkinin görsel ifadesidir. Katolik inancı, insanları yeniden kiliseyle bir araya getirerek inançlarını sağlamlaştırmak için bu sanatı bir araç olarak kullanmıştır. Rönesans'ın ardından ortaya çıkan bu akım, İtalya'da akılcı ve dengeli bir anlayışa sahipken, aykırılığı, sonsuzluğu, sınırsızlığı ve hareketliliği bir araya getiren bir üslup olarak bilinmektedir (Başgelen, 2015:145). Barok tarzı, 17. yüzyılın başlarından 18. yüzyılın ortalarına kadar Avrupa'da yaygın olan dramatik, duygusal ve süslü bir estetik anlayışı ifade eder. İslam sanatında barok etkileri, özellikle Osmanlı İmparatorluğu döneminde, Batı ile artan etkileşim sonucu görülmeye başlanmıştır.

İslam sanatında barok etkileri, özellikle Osmanlı İmparatorluğu döneminde, Avrupa ile artan siyasi ve ticari ilişkilerin bir sonucu olarak gözlemlenmiştir. Bu etkiler, mimari, bezeme, minyatür ve hat sanatı gibi çeşitli alanlarda kendini göstermiştir. Batı ile artan etkileşim sonucu barok sanat akımı, İslam sanatını da etkilemiş ve Türk sanatında uygulanan rokoko, genellikle daha çok bezeme alanını ifade ederken, barok ise mimari ve tezyini alanlarda daha yaygın olarak karşımıza çıkmıştır (Yavuz, 2005).

Barok tarzının İslam mimarisindeki yansımaları, camiler, çeşmeler ve saraylarda görülürken, dekoratif sanatlar üzerindeki etkisi, özellikle çini ve kalemîşi çalışmalarında görülür. Bu sanat formlarında, daha önceki dönemlerde rastlanmayan kıvrımlı hatlar, yoğun desenler ve dramatik kompozisyonlar dikkat çeker. Osmanlı minyatür sanatı da özellikle 18. yüzyıldan itibaren Batı resim sanatının etkisiyle değişime uğramıştır. Bazı Osmanlı minyatürlerinde dramatik kompozisyonları ve ışık-gölge oyunları, figürlerin daha hareketli ve dinamik bir şekilde tasvir edilmesi gibi özellikler barok etkisinin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Tezhip, Türk süsleme sanatları içinde önemli bir yer tutan sanat dallarından biridir. Kelime anlamı "altınla süslemek" olan bu sanat, kendine özgü bir tasarım anlayışı ve üsluplaştırma tekniği ile

uygulanmaktadır. Üsluplaştırma veya stilize tasarım uygulamalarında, stilizasyonun en belirgin özelliği; sadeleştirmeye gidilirken esinlenen kaynağın ana karakteri koruyarak, sanatçının kendi zevk ve hayal gücü ile birleştirip yeni bir tasarım ortaya çıkarması olarak tanımlanmaktadır. Klasik tezhip sanatındaki en önemli özellik, bu üsluplaştırma tekniği olarak bilinmektedir. Daha çok batı sanatında görülen bu teknik, sanatçının, tasarım ve hayal gücüne bağlı olarak değişkenlik göstermektedir.

Türk tezhip sanatının en eski örnekleri, Türklerin tarih sahnesinde ilk kez göründükleri dönemlerden itibaren ortaya çıkmıştır. Büyük Selçuklu, Anadolu Selçuklu, Beylikler Dönemi ve Osmanlı Devleti dönemlerinde, motif, renk ve kompozisyon açısından sürekli gelişmişler göstermiş olduğu söylenebilir. Osmanlı'da Lale Devri (1718-1730), tezhip sanatında Batı sanatı etkisinin ilk kez belirgin hale geldiği bir dönem olarak kabul edilmektedir. Bu etki, yeni motiflerin, renklerin ve kompozisyonların kullanılmasına yol açarak tezhip sanatında yeni bir üslubun oluşmasına zemin hazırladığı düşünülmektedir. Sarayın desteğiyle, Rokoko etkisi Tezhip sanatında görülmeye başlamıştır. Uygulamalarda klasik formlar terk edilmeye başlanırken, ince ve zarif kompozisyonlar yerine, iri çiçekler, buketler, vazo, sepet veya saksı içinde karmaşık buketler, kurdele ve perde gibi motiflerin yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir (Tüfekçi, 2020).

Çeşitli açılardan kapsamlı bir incelemeyi gerektiren kitap ve levha süsleme sanatı; hat sanatı, minyatür, ciltçilik, ebru ve tezhip olarak sınıflandırılabilir. Aynı ya da farklı yüzeylerin süslenmesiyle ortaya çıkan bu sanat dallarının, çeşitli sanatçılar tarafından farklı teknik ve üsluplarla geliştirildiği bilinmektedir. Bu üsluplar arasında tezhip sanatı, farklı sanatçıların, teknik ve üsluplarını geliştirerek günümüze kadar ulaştırdığı en önemli süsleme sanatı olarak öne çıkmaktadır.

5. İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi Envanterine Kayıtlı Barok Süslemeli Hilve-İ Şerifler

İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan ve Barok tarzıyla süslenmiş olan 9 adet hilve-i Şerif levha, kompozisyon, desen ve renk açısından incelendiğinde aşağıdaki verilere ulaşılmıştır.

5.1.2854 Envanter Numaralı Hilye-i Şerif

	
Görsel 4a. 2854 Envanter Numaralı Hilye-i Şerif, İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Fotoğraf: Türk ve İslam Eserleri Müze Arşivi, İstanbul, 2019.	Görsel 4b. 2854 Envanter Hilye-i Şerif Eskiz Çizimi (Çizen: V. Derya Revan İstanbul,2024)

İnceleme Tarihi	: 2023
Bulunduğu Müze	: İstanbul Türk ve İslam Eserleri
Envanter Numarası (Eski)	: 2854
Envanter Numarası (Yeni)	: 133
Müzeeye Geliş Tarihi	: 14 Ağustos 1333
Bugünkü Durumu	: Eserin genel yapısal olarak bütünlüğünü koruduğu ancak, çerçevenin varaklı süslemelerinde boya dökülmeleri olduğu tespit edilmiştir.
Tarihlendirme	: 1251/1835-36, 19.yüzyıl
Ölçüler	: 49x112 cm
Malzeme	: Ahşap çerçeve, kâğıt ve cam
Ketebesini	: Hafız Mehmet Tecelli ketebelidir (yazmıştır).
Yazın Cinsi	: Metin Celi sülüs ve nesih hat yazı çeşitleri ile yazılmıştır.
Açıklama	: Görsel 4'te görülen levhanın çerçevesi ahşaptır ve kıvrımlı hatlar ve asimetrik bir şekilde yerleştirilmiş süslemeler barındırarak Barok sanatın kompozisyon dinamik anlayışını, kıvrımlı hatları ve süslemeleri, sanki hareket halindeymiş gibi bir algı uyandırarak Barok sanatın hareket ve dinamizm arayışını göstermektedir. Çerçevenin taç kısmında minyatür sanatı tekniği ile Hz. peygamberin

kabri tasvir edilmiştir. Hilye levhanın üst kısmında celi sülüs hat yazı çeşidi ile “Besmele yazılıdır. Basmelenin sol tarafında yine celi sülüsle Kalem Suresi 4. ayeti bulunmaktadır. Bu ayette; "Ve-inneke le'alâ hulukin 'azîm(in)-Ve şüphe yok ki sen, pek büyük bir ahlaka sahipsin elbette" yazılıdır. Bu kısım tezhip sanatında kullanılan iri dişli yapraklarla çevrelenmiş durumdadır. Yine bsmelenin çevresinde Şukufe adı verilen natüralist çiçeklerle süslenmiştir. Bu kısmın dört köşesi barok tarzı ile tezyin edilmiş yaprak motiflerinden oluşmaktadır. Levhanın göbek kısmının 4 köşesinde bulunan halife isimlerinin bulunduğu bölümler müze uzmanlarından edinilen bilgiye göre, halifelerinde özelliklerinden bahsedilmiştir. Aşere-i Mübeşşire'nin de isimleri vardır. Aşere-i Mübeşşere, İslam'ın ilk yıllarında önemli roller üstlenmiş ve Hz. Muhammed'e yakınlığıyla bilinmiş sahabelerden oluşmaktadır. Bu sahabeler, İslam'ın yayılmasına ve Hz. Muhammed'in sünnetinin korunmasına büyük katkılarda bulunmuş oldukları bilinmektedir. Yanlarda dikey olarak yazılan hatlarda ayetler ve dualar görülmektedir. Bu kısmın yazı bölümleri dışında kalan kısımlar kıvrım yapraklardan oluşturulmuştur ve tezhibi barok-rokoko tarzıdır. Hilye levhanın ayet kısmı yine, tezhip sanatında kullanılan iri dişli yapraklardan oluşmaktadır ve ayet'in çevresi “Şukufe” adı verilen natüralist çiçeklerle süslenmiştir. Bu kısmın dört köşesi barok tarzı ile tezyin edilmiş yaprak motiflerinden oluşmaktadır. Etek kısmının üst bölümünde kıvrımlı dal ve yapraklara oluşturulmuş desen yaprakları altınla ve goncagül adı verilen küçük goncaları ise açık mavi renk ile boyanmıştır. Bu kısmın alt bölümü “Hurufu Mukatta” ile tekniği çevrelenmiştir. Tezhip sanatında Hurufu Mukatta işlenirken farklı teknikler kullanılmaktadır. En yaygın kullanılan tekniklerden biri, harflerin altın veya gümüş varakla yazılmasıdır. Harfler, ayrıca farklı renklerde mürekkeple yazılabilir veya kabartma olarak işlenebilir. Bu bölümün her iki tarafı barok-rokoko tarzı kıvrım iri dişli yapraklarla süslenmiş alt bölümü ise; yine barok tarzı ulama iri dişli yapraklar ve bahar dalı motifleriyle süslenerek tezyinatı tamamlanmıştır. Levhanın süslemelerinde bitkisel motiflerin kullanımı ile Rokoko sanatın doğadan ilham alan motif kullanımını, çerçevesinde kullanılan altın varak ile hem Barok hem de Rokoko sanatlarının, süslü ve gösterişli bir estetik anlayışına sahip olduğu görülmektedir. Levhanın hilyeli kısmında bulunan dış bordürde kullanılan yeşil renk ile iç kısımda zeminlerde görülen lacivert ile renk kontrastlığı oluşturularak eserin ihtişamını öne çıkarılmak istenmiş olabilir. Bu eseri Barok veya Rokoko sanatının saf bir örneği olarak sınıflandırmak yerine, iki sanat akımının da etkilerini taşıyan bir eser olarak değerlendirilmelidir.

5.2.2857 Envanter numaralı Hilye-i Şerif

	
<p>Görsel 5a. 2857Envanter Numaralı Hilye-i Şerif, İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Fotoğraf: Türk ve İslam Eserleri Müze Arşivi, İstanbul, 2018.</p>	<p>Görsel 5b. 2857 Envanter Hilye-i Şerif Eskiz Çizimi (Çizen: V. Derya Revan İstanbul,2024)</p>

İnceleme Tarihi : 2023

Bulunduğu Müze : İstanbul Türk ve İslam Eserleri

Envanter Numarası (Eski) : 2857

Envanter Numarası (Yeni) : 135

Müzeeye Geliş Tarihi : 14 Ağustos 1333(1917)

Müzeeye Geldiği Yer : Üsküdar da Selimiye Dergâhındaki Camii

Bugünkü Durumu : Eserin genel yapısal bütünlüğünü koruduğu tespit edilmiştir. Süslemeli kâğıt malzemenin yapısal mukavemetinin dayanıklı olduğu belirlenmiştir. Ancak, kâğıt yüzeyin kenar bölgelerinde lokal kayıplar gözlemlenmiştir.

Tarihlendirme : 1250/1834-35, 19. yüzyıl

Ölçüler : 50x63 cm

Malzeme : Kâğıt

Ketebes : Mustafa Hilmi ketebelidir (yazmıştır).

Yazın Cinsi : Metin celi sülüs ve nesih hat yazı çeşitleri ile yazılmıştır.

Açıklama : Görsel 5'te görülen levha murakka kâğıt yapıştırma yöntemi ile lacivert fon kâğıdı üzerine yapıştırılmıştır. Eser genel olarak değerlendirildiğinde, eserde yeşil renk ve altın yaldızın baskın olduğu görülmektedir. Kurgusal açıdan ele alındığında, Barok sanatında gözlemlenen dinamik ve hareketli kompozisyon bu eserde belirgin bir şekilde hissedilmektedir. Rokoko sanatı açısından ise, hafif,

zarif ve kıvrımlı çizgilerle rokoko tarzına işaret eden unsurlar mevcuttur. Levhadaki yazı düzenlemesi ve iç içe geçmiş hatlar, Barok üslubunun dinamik ve dramatik etkilerini yansıtmaktadır. Hilyede dış bordür kısmında "U" şeklinde ayet bordür bulunmaktadır. Bordürün alt ve üst her iki tarafında daire şeklinde barok tarzı yapraklar ile oluşturulmuş zencerek görülmektedir. Ayetlerin üst kısımlarında birbirini takip eden kenarsuyu yine birbirini takip eden barok tarzı iri dişli yapraklardan oluşturulmuş desenden oluşturulmuştur. Ayetlerin bulunduğu bordür kısmı ile hilyeli kısım arasında altın ile boyanmış ve siyah renk ile tahrirlenmiş cetvel bulunmaktadır. Hilye'nin besmele bölümünün üst iki köşesi ters tepelik deseni ile oluşturulmuş yaprak motifleri ile süslenmiştir. Bu kısımlar altın, yeşil ve beyaz renkler kullanılarak renklendirilmiştir. Sol kısımda görülen "s" kıvrım dal üzerinde sekiz yapraklı penç motifi altın, beyaz ve mavi renk tonları ile boyanmış, motifi takip eden dal altınla boyanmıştır. Levhadaki bitkisel motifler ve asimetrik düzenlemeler, rokoko etkisini gösterilmektedir. Besmele kısmının bütünü rumi tepeliklerden oluşturulmuş desen ile süslenmiştir. Levhanın göbek kısmı klasik hilye-göbek formundan farklı olarak, geometrik eşkenar dörtgen kullanılarak yer almaktadır. Bu kısmın içinde yer alan hat yazılarının etrafı hurufu mukatta tarzında altın kullanılarak tezyinatının yapıldığı görülmektedir. Bu kısımda farkı formlardan oluşturulmuş penç motifleriyle nokta ve durak gülleri bulunmaktadır. Göbek kısmının dışında bulunan ve dört halifenin isimlerinin yazılı olduğu bölüm genel olarak yeşil renk zemin üzerine barok tarzı natüralist çiçek motifleri ve iri dişli yaprak motifleri kullanılarak süslenmiştir. Motifler altın, beyaz, pembe ve mavi tonlar kullanılarak renklendirilmiştir. Etek bölümünün üzerinde yer alan ayet kısmı, besmele kısmı ile benzer şekilde köşelik ve rumi tepelik desenler kullanılarak tezyin edilmiştir. Koltuk bölümlerinin orta kısmı eşkenar dörtgen içerisinde natüralist gül motifi ile Şukufe desen görülmektedir. Bu kısmın etrafı simetrik olarak tasarlanmış, bahar dalı motifleri lacivert renk zemin üzerine altın ve beyaz renk tonu kullanılarak renklendirilmiş olduğu görülmektedir. İncelenen bu levhada, Barok tarzın dramatik ve zengin süslemeleri ile rokoko'nun zarif ve kıvrımlı motifleri ve kullanılan altın renkler ile canlı tonların bir arada kullanılışı açısından da bu eserde bir araya gelerek estetik bir bütünlük oluşturduğu gözlemlenmiştir.

5.3.2940 Envanter numaralı Hilye-i Şerif



Görsel 6. 2940 Envanter Numaralı Hilye-i Şerif, İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Fotoğraf: Türk ve İslam Eserleri Müze Arşivi, İstanbul, 2018.

İnceleme Tarihi	: 2023
Bulunduğu Müze	: İstanbul Türk ve İslam Eserleri
Envanter Numarası (Eski)	: 2940
Envanter Numarası (Yeni)	: 186
Müzeeye Geliş Tarihi	: 3 Mart 1991
Müzeeye Geldiği Yer	: Dini Müesseseler Müdürlüğü
Bugünkü Durumu	: Eserin genel yapısal bütünlüğü zarar görmüştür. Ahşap üzerine yapıştırılmış kâğıt malzeme kullanılarak oluşturulan bu eserde, özellikle alt bölgede yoğunlaşan parça kayıpları, aşınmalar, yırtıklar ve renk solmaları tespit edilmiştir. Eserin ön yüzünden bakıldığında, kubbe bölümünün sol kısmında parça kaybı olduğu gözlemlenmiştir. Ayrıca, tüm yüzeye homojen bir şekilde dağılmış termit zararları ve mantarlaşma belirtileri mevcuttur.
Tarihlendirme	: 1190/1776-77, 18. yüzyıl
Ölçüler	: 44x103 cm
Malzeme	: Ahşap üzeri kâğıt yapıştırma.
Ketebesini	: Ketebesini okunamamaktadır.
Yazın Cinsi	: Metin nesih ve sülüs hat yazı çeşitleri ile yazılmıştır.
Açıklama	: Görsel 6'da görülen hilye, ahşap malzeme üzerine kâğıt yapıştırma tekniğiyle

oluşturulmuştur. Eserin yıpranmışlığından dolayı çizimi yapılamamıştır. Araştırma kapsamında incelenen hilye-i şeriflerden farklı olarak bu levhada; süsleme yoğunluğunun sadeliği ve işçiliğinin azlığı bakımından makale kapsamında incelenen diğer hilyelerden farklı olduğu gözlemlenmiştir. Klasik hilye formundan farklı olarak, göbek kısmında eşkenar dörtgen formu kullanılmıştır. Levhanın genel kompozisyonu açısından, göbek kısmındaki eşkenar dörtgen ve üst kısmındaki taç formu ile dinamik bir etki yaratmaktadır. Eşkenar dörtgenin keskin köşeleri ve taç formunun heybetli görünümü, Barok sanatın dinamik kompozisyon anlayışını yansıtmaktadır. Üst kısmı taç şeklinde tasarlanmış olup, yarım şemse formunun içine iç içe geçmiş hilallerin ortasında muhtemelen Kâbe olarak tasvir edilmiş, altınla renklendirilmiş bir şekil ve minber bulunmaktadır. Besmele bölümünün üst kısmında sola doğru uzanan altınla renklendirilmiş bir lale motifi yer almaktadır. Rokoko sanatın doğadan ilham alınarak kullanıldığı düşünülen motif levhaya zarif ve naif bir görünüm kazandırmaktadır. Besmele okunun alt kısmında yaprak motifleri bulunmaktadır. Dört halife bölümünün sağ ve sol üst iki köşesi köşelik formunda desenlendirilmiş ve altın kullanılarak hatları belirginleştirilmiştir. Aynı desen göbek olarak tasvir edilmiş eşkenar dörtgenin üst köşesinin her iki tarafında da görülmektedir. Formun devamında ise sülüs yazı çeşidiyle "Allah ve Muhammet" isimleri daire şeklinde bir form içinde yazılmıştır. Dört halifenin isimlerinin yazılı olduğu daire formları hilal şeklinde olup, altınla renklendirilmiştir. Hz. Ebubekir'in isminin yazılı olduğu daire formu hilal biçimli bölümün alt kısmında, altınla düz boyama tekniği kullanılarak renklendirilmiş lale motifi bulunmaktadır. Hz. Ömer'in isminin yazılı olduğu daire formu hilal biçimli bölümün alt kısmında ise, altınla düz boyama tekniği kullanılarak renklendirilmiş gül motifi bulunmaktadır. Levhanın ayet ve etek bölümleri parça kayıplarından dolayı desen ve motif özellikleri açısından incelenememiştir.

5.4.3241 Envanter numaralı Hilye-i Şerif

	
<p>Görsel 7a. 3241 Envanter Numaralı Hilye-i Şerif, İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Fotoğraf: Türk ve İslam Eserleri Müze Arşivi, İstanbul, 2019.</p>	<p>Görsel 7b. 3241 Envanter Hilye-i Şerif Eskiz Çizimi (Çizen: V. Derya Revan İstanbul,2024)</p>

İnceleme Tarihi	: 2023
Bulunduğu Müze	: İstanbul Türk ve İslam Eserleri
Envanter Numarası (Eski)	: 3241
Envanter Numarası (Yeni)	: 352
Müze Geliş Tarihi	: 21 Kanun evvel 1935, 2 Ocak 1935
Müze Geldiği Yer	: Üniversite kütüphanesi
Bugünkü Durumu	: Eserin genel yapısal bütünlüğünü koruduğu görülmüştür. Çerçeve ince kılcal çatlaklar tespit edilmiştir.
Tarihlendirme	: 1279/1862-63, 19. yüzyıl
Ölçüler	: 100x140 cm
Malzeme	: Ahşap çerçeve ve kâğıt
Ketebes	: Kazasker Mustafa İzzet ketebelidir (yazmıştır).
Yazın Cinsi	: Metin celi sülüs ve muhakkak hat yazı çeşitleri ile yazılmıştır.
Açıklama	: Görsel 7'de yer alan hilye-i şerif levhasının müzehhibi bilinmekle birlikte, imza okunamamıştır. Levha, mukavva kâğıt üzerine işlenmiş olup, celî sülüs ve kalın nesih yazı çeşitleri kullanılarak yazılmıştır. Besmele kısmının sağ ve sol tarafları, çerçeve içerisine alınmış şükûfe adı verilen natüralist çiçek motifleri ile süslenmiştir. Bu motifler, altın zemin üzerine yeşil tonları, beyaz ve turuncu renklerle renklendirilmiştir. Şükûfelerin dış bordür kısımları, ulama halinde kıvrımlı dal ve yaprak motifleri,

penç motifi ve barok tarzı süslemelerde sıkça görülen stilize kurdele deseni ile süslenmiş olup, bu süslemelerde altın renk kullanılmıştır. Basmelenin sonunda vazo içinde stilize çiçek motiflerinden oluşan natüralist çiçek demetleri bulunmaktadır. Bu desenler, açık mavi, beyaz ve yeşil tonlarıyla renklendirilmiştir. Hilyenin göbek ve hilal bölümleri sade işçiliklidir. Göbekte, altınla renklendirilmiş nokta ve durak gülleri yer almaktadır. Hilal bölümünün dışında, dört halifenin isimlerinin yazılı olduğu kısımlar, açık mavi zemin üzerine barok tarzı serbest kıvrımlı dallardan oluşturulmuş kompozisyonlar ile bezenmiştir. Dallar, barok tarzı yaprak motifleri ile süslenmiş ve nüanslı yeşil tonlarıyla renklendirilmiştir. Bu dallar arasında, demet halinde natüralist çiçekler bulunmakta olup, pembe, beyaz ve yeşil renk tonları kullanılarak renklendirilmiştir. Levhanın ayet bölümünün sol tarafında nokta gülü ve iki daldan oluşan bahar dalı görülmektedir; bu desen altın ve mavi renklerle renklendirilmiştir. Levhanın etek kısmının koltuk bölümleri, besmele bölümü ile birebir aynı şekilde süslenmiştir. Hilyeli levha ile dış bordür arasında bulunan cetvel kısmı, yeşil zemin üzerine altınla şerit halinde zencerek ve ulama yaprak motifleri kullanılarak desenlendirilmiştir. Dış bordürde ise lacivert zemin üzerine altın kullanılarak desenlendirilmiş çiçek demetleri düzenli bir şekilde birbirini takip etmektedir. Levha genel olarak sade işçiliklidir.

5.5.3248 Envanter numaralı Hilye-i Şerif

	
<p>Görsel 8a. 3248 Envanter Numaralı Hilye-i Şerif, İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Fotoğraf: Türk ve İslam Eserleri Müze Arşivi, İstanbul, 2018.</p>	<p>Görsel 8b. 3248 Envanter Hilye-i Şerif Eskiz Çizimi (Çizen: V. Derya Revan İstanbul,2024)</p>

İnceleme Tarihi : 2023

Bulunduğu Müze : İstanbul Türk ve İslam Eserleri

Envanter Numarası (Eski) : 3248

Envanter Numarası (Yeni) : 353

- Müzeeye Geliş Tarihi** : 21 kanun evvel 1935
- Müzeeye Geldiği Yer** : Üniversite kütüphanesi
- Bugünkü Durumu** : Eserin genel yapısal bütünlüğünü koruduğu tespit edilmiştir. Çerçevesinde lokal parça kayıpları, ince kılcal çatlaklar ve boya dökümleri gözlemlenmiştir.
- Tarihlendirme** : 18. veya 19. yüzyıl(tahmini)
- Ölçüler** : 42x50 cm
- Malzeme** : Ahşap çerçeve, kâğıt ve cam
- Ketebesini** : Hatice Habibi ketebelidir (yazmıştır).
- Yazın Cinsi** : Metin sülüs, muhakkak ve nesih hat yazı çeşitleri ile yazılmıştır.
- Açıklama** : Görsel 8'de yer alan hilye-i şerif levhası, klasik bir hilye formuna sahip olmakla birlikte, bölüm çizgileri yerine harufu mukatta tarzında oluşturulmuş detayları içermektedir. Besmele bölümü nesih yazısıyla yazılmış olup, bu bölümde süsleme yer almamaktadır. Besmele bölümünü göbek ve dört halifenin isimlerinin yer aldığı bölümlerden ayıran çerçeve çizgileri bulunmamaktadır. Bu bölümün dış kısmı, kahverengi zemin üzerine natüralist çiçek motiflerinden oluşan demetler ve yaprak motifleriyle süslenmiştir. Genel olarak, barok tarzının etkisiyle oluşturulan desenler sade bir işçilikle meydana getirilmiştir. Desenlerde pembe, mavi, beyaz ve kırmızı renkler kullanılmıştır. Hilal bölümünde herhangi bir süsleme bulunmamasıyla birlikte, bu bölüm kırmızı renkle boyanmıştır. Ayet ve etek bölümleri süslemesizdir, ancak koltuk bölümleri barok tarzı gül motifleriyle süslenmiştir. Bu motifler, pembe, beyaz ve yeşil tonlar kullanılarak renklendirilmiştir. Dış bordür bölümü ise, mavi zemin üzerine altın kullanılarak barok tarzı yaprak ve çiçek motifleriyle süslenmiştir. Hilye-i şerif levhasının kıvrımlı dalları, yaprakları ve stilize kurdele desenleri barok tarzının özelliklerini yansıtmaktadır. Bununla birlikte, levhanın simetrik yapısı, belirgin renk kontrastları ve düzenli motif kullanımı, rokoko tarzıyla ortak işçiliklerin bulunduğunu göstermektedir. Bu özellikler, levhanın hem barok hem de rokoko tarzlarından esinlendiğini, ancak İslam sanatının geleneksel simetrik ve düzenli motif kullanımıyla bu tarzları harmanladığını ortaya koymaktadır. Levhada kullanılan renkler ve desenler, klasik İslam sanatının estetik değerleriyle uyumlu olup, barok ve rokoko tarzlarının bazı unsurlarını da içermektedir. Bu durum, levhanın estetik ve sanatsal zenginliğini arttırmakta olup ve onu hem geleneksel hem de yenilikçi bir eser haline getirdiği düşünülebilir.

5.6.4067 Envanter numaralı Hilye-i Şerif

	
<p>Görsel 9a. 4067 Envanter Numaralı Hilye-i Şerif, İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Fotoğraf: Türk ve İslam Eserleri Müze Arşivi, İstanbul, 2018.</p>	<p>Görsel 9b. 4067 Envanter Hilye-i Şerif Eskiz Çizimi (Çizen: V. Derya Revan İstanbul,2024)</p>

İnceleme Tarihi	: 2023
Bulunduğu Müze	: İstanbul Türk ve İslam Eserleri
Envanter Numarası (Eski)	: 4067
Envanter Numarası (Yeni)	: 587
Müzeye Geliş Tarihi	: 24 Haziran 1946
Müzeye Geldiği Yer	: Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü
Bugünkü Durumu	: Eserin genel yapısal bütünlüğü koruduğu tespit edilmiştir. Çerçeve ve lokal boya dökülmeleri ve ince kılcal çatlaklar belirlenmiştir.
Tarihlendirme	: 1281/1871-72 19. yüzyıl
Ölçüler	: 63x94 cm
Malzeme	: Ahşap çerçeve, kâğıt ve cam
Ketebesini	: Seyyit İzzet Mustafa ketebelidir (yazmıştır).
Yazın Cinsi	: Metin muhakkak, sülüs ve nesih hat yazı çeşitleri ile yazılmıştır.
Açıklama	: Görsel 9'da yer alan hilye-i şerif levha, klasik üslup tarzı tezhip ile barok üslup tarzının bir araya gelmesiyle oluşturulmuştur. Levhada yeşil ve altın renklerin hâkimiyeti dikkat çekmektedir. Besmele bölümünün sol tarafında, saz yolu üslubuyla oluşturulmuş iri dişli yaprak motifleri ve hatayi motifleri bulunmaktadır. Bu motifler altın ve turuncu tonlarla renklendirilmiştir. Besmelenin sağ, sol ve alt kısımlarında, barok tarzının karakteristik özelliklerinden olan iri dişli yaprak motifleri, açık mavi,

beyaz ve altın renkleriyle süslenmiştir. Alt kısımda yer alan iri dişli yaprak motifleri, besmele ile göbek bölümlerini birbirinden ayıran bir cetvel çizgisi gibi işlev görmektedir. Hilye-i şerif levhasının bölümlerinin dışında kalan alanlar, altın zemin üzerine çift tahrir deseni ile süslenmiştir. Bu desenler, lacivert renkte ince fırça tekniğiyle uygulanmıştır. Dört halifenin isimlerinin yazılı olduğu formların dış hatları, barok tarzının tipik yaprak ve çiçek motifleriyle süslenmiştir ve sanki bir bahar dalı görünümündedir. Bu desenler, üst kısımlarından kurdele şeklinde bir fiyonk ile birleştirilmiş olup, bu sayede desende bütünlük sağlanmıştır. Süslemelerde yeşil ve kırmızı tonlar kullanılarak renk uyumu gözetilmiştir. Hilal formu, desensiz olarak bırakılmış ve altın kullanılarak renklendirilmiştir. Ayet ve etek bölümlerinin dış kısımlarında, iri dişli yaprak motifleri, desen bütünü ile uyumlu bir şekilde mavi ve beyaz tonlarla renklendirilmiştir. Hilye formu ile dış bordürü birbirinden ayıran ince iç bordürde, kırmızı zemin üzerine yerleştirilmiş birbirini takip eden dişli yaprak motifleri bulunmakta ve bu motifler altın ile renklendirilmiştir. Dış bordür kısmı ise yeşil zemin üzerine altın kullanılarak barok tarzında sıkça görülen asma yapraklı üzüm motifleri ve kurdele motifleriyle simetrik olarak süslenmiştir. Bu hilye-i şerif levhasının barok ve rokoko tarzlarından ayrılan yönleri açısından değerlendirildiğinde, barok tarzının karakteristik yoğun süslemeleri ve dramatik etkileri, bu levhada simetrik ve düzenli bir kompozisyon ile dengelenmiştir. Rokoko tarzının hafif ve zarif süslemelerinin aksine, bu levhada daha belirgin ve zengin motifler kullanılmıştır. Barok tarzı süslemeler, klasik İslam sanatının estetik anlayışına uygun bir şekilde, düzenli ve simetrik bir yapıda sunulmuştur. Levhanın genelinde, İslam sanatının klasik üslubu ile barok üslubunun özellikleri uyum içinde bir araya getirilmiştir.

5.7.4407 Envanter numaralı Hilye-i Şerif

	
<p>Görsel 10a. 4407 Envanter Numaralı Hilye-i Şerif, İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Fotoğraf: Türk ve İslam Eserleri</p>	<p>Görsel 10b. 4407 Envanter Hilye-i Şerif Eskiz Çizimi (Çizen: V. Derya Revan İstanbul,2024)</p>

İnceleme Tarihi	: 2023
Bulunduğu Müze	: İstanbul Türk ve İslam Eserleri
Envanter Numarası (Eski)	: 4407
Envanter Numarası (Yeni)	: 634
Müzeye Geliş Tarihi	: Kayıt bulunmaması sebebiyle bilgi mevcut değildir.
Müzeye Geldiği Yer	: Sadi Belger Müzayedesinden satın alınmıştır.
Bugünkü Durumu	: Eserin genel yapısal bütünlüğünü koruduğu tespit edilmiştir. Çerçeve ince kılcal çatlaklar ve lokal boya dökülmeleri gözlemlenmiştir.
Tarihlendirme	: 1291/1874 19. yüzyıl
Ölçüler	: 52x65 cm
Malzeme	: Ahşap çerçeve, kâğıt ve cam
Ketebes	: Kazasker Mustafa İzzet ketebelidir (yazmıştır).
Yazın Cinsi	: Metin sülüs ve nesih hat yazı çeşitleri ile yazılmıştır.
Açıklama	: Görsel 10'da yer alan hilye-i şerif levha, klasik hilye formunu temsil etmekte olup, genel olarak barok tarzıyla süslenmiştir. Levha, murakka kâğıt üzerine tezyinatı yapılmıştır. Besmele bölümünde, besmele okunun üst kısmı barok tarzı natüralist çiçek demetleri ve kurdele ile desenlenmiş, mavi, yeşil, sarı ve beyaz tonlar kullanılmıştır. Besmelenin son kısmındaki nokta gülü ise turuncu, altın ve yeşil tonlarla renklendirilmiştir. Göbek bölümünde bulunan nokta ve durak gülleri de aynı şekilde renklendirilmiştir. Hilal bölümü, klasik üslup tezhip sanatında görülen dal, yaprak, goncagül, pençe ve hatayi motifleri kullanılarak süslenmiştir. Dört halifenin isimlerinin yazılı olduğu bölümler desensiz olup, daire formunu korumaktadır. Levhanın dış kısımlarında kalan alanlar, altın zemin üzerine serbest barok tarzı çiçek demetleri ve kurdele motifleri kullanılarak süslenmiş ve beyaz, pembe, sarı, yeşil ve mavi tonlar ile renklendirilmiştir. Ayet ve etek bölümleri süslemesizdir; koltuk bölümlerinde ise altın zemin üzerine barok tarzı yaprak, çiçek ve kurdele motifleri yer almaktadır. Bu motifler beyaz, mavi, yeşil ve kırmızı tonlar kullanılarak renklendirilmiştir. Hilye formu ile dış bordürü birbirinden ayıran iç ince bordürde kızıl kahve zemin üzerine üç iplik rumi motifi kullanılmış ve altın ile renklendirilmiştir. Dış bordür ise lacivert zemin üzerine altınla renklendirilmiş barok tarzı motiflerle süslenmiştir. Bu hilye-i şerif levhasının barok ve rokoko tarzlarından ayrılan yönleri ile ilgili olarak; barok tarzının yoğun ve dramatik süslemeleri, rokoko tarzının daha hafif ve zarif süslemelerinden farklılık göstermektedir. Barok tarzının doğadaki detayları abartılı ve hareketli bir şekilde yansıtan özellikleri, bu levhada da görülmektedir. Levhada kullanılan barok tarzı

natüralist çiçek demetleri ve kurdele motifleri, barok tarzının doğaya olan vurgusunu ve dramatik etkisini yansıtmaktadır. Renk kullanımı açısından değerlendirildiğinde, barok tarzı süslemeler daha doygun ve zengin renklerle yapılmıştır. Levhada kullanılan altın, mavi, yeşil, sarı ve beyaz tonlar, barok tarzının gösterişli ve dikkat çekici renk paletini yansıtmaktadır. Rokoko tarzında ise genellikle daha pastel ve hafif tonlar kullanılırken, bu levhada daha canlı ve kontrast renkler tercih edilmiştir. Motifler açısından bakıldığında, barok tarzının karmaşık ve yoğun desenleri, levhanın genelinde hakimdir. Barok tarzının belirgin özelliklerinden olan asma yapraklı üzüm motifleri, kurdele motifleri ve natüralist çiçek demetleri, levhada simetrik ve düzenli bir şekilde kullanılmıştır.

5.8.4613 Envanter numaralı Hilye-i Şerif

	
<p>Görsel 11a. 4613 Envanter Numaralı Hilye-i Şerif, İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Fotoğraf: Türk ve İslam Eserleri Müze Arşivi, İstanbul, 2018.</p>	<p>Görsel 11b. 4613 Envanter Hilye-i Şerif Eskiz Çizimi (Çizen: V. Derya Revan İstanbul,2024)</p>

İnceleme Tarihi : 2023

Bulunduğu Müze : İstanbul Türk ve İslam Eserleri

Envanter Numarası (Eski) : 4613

Envanter Numarası (Yeni) : 675

Müzeye Geliş Tarihi : 27 Aralık 1984

Müzeye Geldiği Yer : Yaman Mürseloğlu tarafından müzemize bağışlanmıştır.

Bugünkü Durumu : Eserin genel yapısal bütünlüğünü koruduğu tespit edilmiştir. Çerçeve ve ince kılcal çatlaklar ve lokal boya dökülmeleri gözlemlenmiştir.

Tarihlendirme : 1297/1881-82 19. yüzyıl

- Ölçüler** : 44,5x31,3 cm
- Malzeme** : Ahşap çerçeve, kâğıt ve cam
- Ketebes** : Hilmi Efendi ketebelidir (yazmıştır).
- Yazın Cinsi** : Metin sülüs ve nesih hat yazı çeşitleri ile yazılmıştır.
- Açıklama** : Görsel 11'de yer alan hilye-i şerif levhası, genel olarak Barok tarzıyla süslenmiştir. Levhanın üst kısmında yer alan taç bölümü, Barok tarzı yaprak desenlerinden oluşturulmuştur. Bu desenin üst kısmında, tezhip sanatında tığ olarak adlandırılan motifler görülmektedir. Tığlar mavi renkle çizilmiş ve altın zemin üzerine yerleştirilmiştir. Besmele kısmı ise sade bir şekilde dallar ve yapraklarla süslenmiş, altın üzerine yeşil ve mavi tonları kullanılarak renklendirilmiştir. Desenler genellikle halkar tarzındadır. Çalışma kapsamında incelenen diğer hilye levhalarından farklı olarak, göbek kısmı ayet kısmının altında yer almaktadır ve ayet kısmındaki desenlerle uyum içindedir. Koltuk bölümlerinde ise altın zemin üzerine Barok tarzı vazo motifleri görülmektedir. Vazonun içinde natüralist çiçeklerden oluşan bir buket bulunur ve yeşil, pembe, mavi ve turuncu renklerle renklendirilmiştir. Göbek kısmı damla formunda yapılmış olup, beyaz ve altın renklerde ve durak gülleriyle süslenmiştir. Göbek kısmının alt kısmında ise halkar tarzı çiçek motifleri bulunmaktadır. Hilal kısmı, Barok tarzı yaprak motifleriyle süslenmiş ve münhani tarzında boyanmıştır. Dört halifenin isimlerinin yazılı olduğu bölümün etrafı ise Barok tarzı yaprak motifleriyle süslenmiş, beyaz ve mavi tonlarla renklendirilmiştir. Bu bölümde siyah tahrir kullanılarak yapılmış tirfil desenleri gözlemlenmektedir. Hilye-i şerif levhasında görülen iç bordür, turuncu zemin üzerine altın ile penç motifi kullanılarak detaylandırılmıştır ve sade işçiliktir. Dış bordürde ise yeşil renk zemin üzerine Barok tarzı yaprak motiflerinden oluşan desen gözlemlenmiştir ve desen altın ile renklendirilmiştir. Bu levhada, Barok tarzının belirgin özellikleri açıkça görülmektedir. Barok tarzının karakteristik özelliklerinden olan zengin süsleme, ayrıntılı işçilik ve dramatik etki, levhanın genel kompozisyonunda belirgindir. Barok sanatının doğadan ilham alan motifleri, levhanın çeşitli bölümlerinde kullanılarak hem görsel zenginlik sağlanmış hem de sanatın estetik değerleri vurgulanmıştır. Renk kullanımı açısından levha, Barok tarzının gösterişli ve canlı renk paletini yansıtmaktadır. Altın, yeşil, mavi, pembe ve turuncu tonlar, levhanın çeşitli bölümlerinde dikkat çekici bir şekilde kullanılmıştır. Bu renkler, Barok tarzının yoğun ve dramatik etkisini pekiştirmekte, aynı zamanda görsel bir bütünlük oluşturmaktadır. Motifler açısından bakıldığında, Barok tarzının karmaşık ve zengin desenleri levhanın her bölümünde hakimdir. Barok tarzının belirgin özelliklerinden olan yaprak desenleri, natüralist çiçek buketleri ve vazolar, levhanın genel kompozisyonunda önemli bir yer tutmaktadır. Bu motifler, levhanın hem estetik değerini

artırmakta hem de Barok tarzının doğaya ve detaylara verdiği önemi yansıtmaktadır.

5.9.4656 Envanter numaralı Hilye-i Şerif

	
<p>Görsel 12a. 4656 Envanter Numaralı Hilye-i Şerif, İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Fotoğraf: Türk ve İslam Eserleri Müze Arşivi, İstanbul, 2018.</p>	<p>Görsel 12b. 4656 Envanter Hilye-i Şerif Eski Çizimi (Çizen: V. Derya Revan İstanbul,2024)</p>

İnceleme Tarihi	: 2023
Bulunduğu Müze	: İstanbul Türk ve İslam Eserleri
Envanter Numarası (Eski)	: 4656
Envanter Numarası (Yeni)	: 680
Müzeeye Geliş Tarihi	: 06 Kasım 1989
Müzeeye Geldiği Yer	: Haydar Volkan tarafından müzemize bağışlanmıştır.
Bugünkü Durumu	: Eserin genel yapısal bütünlüğünü koruduğu tespit edilmiştir.
Tarihlendirme	: 17. veya 18. yüzyıl (tahmini)
Ölçüler	: 47x36,5 cm
Malzeme	: Ahşap çerçeve, kâğıt ve cam
Ketebesini	: Hafız Eyüp Sabri Gurra-i Gulam Ser Askeri ketebelidir (yazmıştır).
Yazın Cinsi	: Metin sülüs ve nesih hat yazı çeşitleri ile yazılmıştır.
Açıklama	: Görsel 12'de görülen hilye-i şerif levhası, genel olarak Barok tarzıyla süslenmiştir. Besmele bölümünün sağ üst kısmı, altın zemin üzerine natüralist çiçek motiflerinden oluşan gül motifi ile süslenmiş olup, bu motif yeşil ve açık pembe tonlarla renklendirilmiştir. Besmele yazısının kenarları, Barok tarzı yaprak motifleri ile süslenmiş ve beyaz renkle renklendirilerek siyah tahrirle

belirginleştirilmiştir. Altın zemin üzerine yapılan bu süslemede, zemin üzerinde "iğne perdahı" adı verilen detay dikkat çekmektedir. Tezhip sanatında, küt burunlu ve kalın bir iğne kullanılarak, altın varakla kaplanmış bir yüzey üzerine nokta motifleri işleme tekniğine iğne perdahı denir. Bu işlem, altın varaklı desenlerin parlaklığını ve ışıltısını artırmak için kullanılır. Göbek kısmında bulunan hat yazıları, harufu mukatta ile çevrelenmiş olup, zemin olarak altın üzerine iğne perdahı uygulanmıştır. Hilal kısmı desensizdir ve kahverengi ile renklendirilmiştir. Dört halifenin isimlerinin yazılı olduğu bölümün çevresi, altın zemin üzerine ayaz rengiyle renklendirilmiş yaprak motifleriyle süslenmiştir. Bu kısımda, halifelerin isimlerinin aralarında kalan alanlarda şemse formu içinde serbest natüralist çiçek motifleri bulunmaktadır ve bu motifler yeşil, beyaz, turuncu ve mavi renklerle renklendirilmiştir. Barok tarzı serbest yaprak motifleri, ayet bölümünde de görülmekte ve kompozisyonun genel bütünlüğüyle uyum göstermektedir. Koltuk bölümleri, şemse formu içinde natüralist çiçek motifleriyle süslenmiştir. Şemse formunun dışında kalan köşeliklerde ise serbest dal ve motiflerden oluşan desenler yer almakta ve bu desenler lacivert zemin üzerine altın ve kahverengi ile renklendirilmiştir. İç bordür kısmı, siyah zemin üzerine uzanan dallar üzerinde yaprak motifleri ve yaprakların üzerinde yarım pençe motifleriyle süslenmiştir. Dış bordür kısmı, açık sarı zemin üzerine simetrik dallarla süslenmiş ve Barok tarzı motiflerden oluşmaktadır. Renk kullanımı açısından levha, Barok tarzının canlı ve gösterişli renk paletini yansıtmaktadır. Altın, yeşil, pembe, beyaz, turuncu ve mavi tonlar, levhanın çeşitli bölümlerinde dikkat çekici bir şekilde kullanılmıştır. Bu renkler, Barok tarzının renk paletini yansıtmaktadır. Motifler açısından bakıldığında, Barok tarzının karmaşık ve zengin desenleri levhanın her bölümünde hakimdir. Barok tarzının belirgin özelliklerinden olan yaprak desenleri, natüralist çiçek buketleri, levhanın genel kompozisyonunda önemli bir yer tutmaktadır. Bu motifler, levhanın hem estetik değerini artırmakta hem de Barok tarzının doğaya ve detaylara verdiği önemi yansıtmaktadır.

Sonuç

Müzeler, insanlığın kültürel ve tarihi mirasını koruma, sergileme ve eğitim amacıyla kullanma gibi kritik roller üstlenirler. Bu kurumlar, geçmişin izlerini bugüne taşıyan önemli araçlardır ve kültürel mirasın korunması, anlaşılması ve gelecek nesillere aktarılması açısından hayati bir rol oynarlar. Müzelerin tarih boyunca yaşadığı gelişimler, kültürel mirasın korunması ve yayılmasında önemli bir etkiye sahip olmuştur. Günümüzde ise müzeler, sadece sanat ve tarih eserlerini sergileyen mekânlar olmanın ötesine geçerek, eğitim, araştırma ve toplumsal etkileşim gibi birçok farklı fonksiyonu yerine getiren kurumlar haline gelmişlerdir.

Bu araştırmanın amacı, İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan hat levhalarının Barok tarzı

süslemelerini incelemektedir. Barok tarzı, 17. yüzyılda Avrupa'da ortaya çıkan ve 18. yüzyıla kadar devam eden bir sanat akımıdır. Dinamik formlar, dramatik ışık-gölge kullanımı, zengin süslemeler ve canlı renkler bu tarzın karakteristik özellikleridir. Barok tarzı, resim, heykel, mimari ve dekoratif sanatlar gibi birçok alanda etkili olmuştur. Osmanlı tezhip sanatında da etkisi görülmüş, motiflerin ve kompozisyonların tezhip eserlerinde kullanılmasıyla kendini göstermiştir.

İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi bünyesinde bulunan Barok tarzı süslenmiş hilye-i şerif levhalarında, bu sanat akımının tipik özelliklerinin yansıdığı gözlemlenmiştir. Kompozisyon, motif ve renk kullanımı, Barok tarzının karakteristik unsurlarını taşır. Levhalarda sıkça kullanılan çiçekler, yapraklar ve stilize edilmiş şemse formları, bu tarzın özelliklerini yansıtmaktadır. Özellikle altın zeminler ve dikkat çeken lacivert, mavi, yeşil, pembe ve turuncu renkleri, Barok tarzının zengin renk paletini yansıtır.

İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi bünyesinde yer alan Barok tarzı ile süslemeleri yapılmış hilye-i şerif levhalarda sıklıkla kullanılan motifler şunlardır;

Çiçekler: Gül, karanfil, sümbül, lale gibi çiçek motifleri sıklıkla kullanıldığı görülmüştür. Bu çiçekler genellikle stilize edilmiş halde ve dekoratif bir şekilde tasvir edilmiştir.

Yapraklar: Yapraklar, dallar ve asmalar gibi bitkisel motiflerin kullanıldığı görülmektedir. Bu motifler genellikle altın, mavi, yeşil ve beyaz renkler kullanılarak renklendirilmiştir.

Formlar: klasik tezhipte kullanılan şemse formlarının kullanıldığı görülmüştür. Bu formlar genellikle kompozisyona denge ve ritim kazandırmak için kullanılmış olduğu söylenebilir.

Bu araştırma, aynı zamanda Türk Rokosu üslubunun da klasik sanat formlarını batılı unsurlarla harmanlayarak yeni bir görsel dil oluşturduğunu göstermektedir. Bu dönemdeki sanat eserlerindeki kompozisyon ve renk kullanımındaki değişimler, Osmanlı sanatının Batılılaşma hareketi ve yeni sanat akımlarının etkisi altında nasıl evrildiğini gösterir.

Sonuç olarak, bu hilye-i şerif levhaları sadece tarihi ve kültürel belgeler olmanın ötesinde, estetik açıdan da önemli eserlerdir. Bu nedenle, uygun restorasyon ve konservasyon koşullarına uygun olarak korunmaları ve gelecek kuşaklara aktarılması büyük önem taşır. Müzeler, bu tür eserlerin korunması ve sergilenmesi açısından kritik bir rol oynarlar ve kültürel mirasın geleceğe aktarılmasında hayati bir kaynak olarak ön plana çıkarlar. Müzeler, kültürel mirasın korunması ve anlaşılmasında toplumun bilgi düzeyini arttırarak önemli bir rol oynarlar ve insanlığın ortak geçmişine ışık tutarlar.

Kaynakça

- Başgelen, N. (2015). *Rönesans ve Barok Sanatı*, Turhan Kitabevi.
- Can Nalbantoğlu, E. (2019). *Türk Tezhip Sanatında Hilyeler*, Yüksek Lisans Tezi.
- Coşkun, B. (2015). *17. Yüzyıldan Günümüze Tezhip Sanatında Hilye-i Şerîf Formları Ve Çağdaş Uygulamaları*, Sanatta Yeterlik Tezi.
- Çebi, M. (2011). *Muhammed'in Allah'ın resûlü olduğuna Allah'ın şahitliği yeter*, Mehmet Çebi Koleksiyonundan Hilye-i Şerif ve Tesbihler.
- Derkan Değirmenci, C. (2017). *İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi ve Doha İslam Sanatları Müzesinin Karşılaştırılması*, Yüksek Lisans Tezi.
- Derman, U. (1998). Hilye, *TDVİA*, C.18. İstanbul.
- Gündüz, B. ve Gündüz, H. (2023). "Hz. Muhammed'in Özelliklerinin Yazı İle Anlatımı; Hilye-İ Şerifeler", *Lale Kültür, Sanat Ve Medeniyet Dergisi*.
- Kaş Tüfekçi, S. (2020, Temmuz - Eylül). "Türk Tezhip Sanatında Rokoko Etkisi", *Lale Kültür, Sanat Ve Medeniyet Dergisi*, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1174904>.
- Ölçer, N. (2002). *Türk Ve İslâm Eserleri Müzesi*, Akbank Yayınları.
- Özkeçeci, İ. ve Özkeçeci, Ş. B. (2007). *Türk Sanatında Tezhip*, İstanbul.
- Sanat Tarihi Sözlüğü, (2003). *Ana Yayıncılık*.
- Şahin S. (2009). *Türk Ve İslam Eserleri Müzesi Emevilerden Osmanlılara 13 Asırlık İhtişam*, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Şahin S. (2011). *Türk Ve İslam Eserleri Müzesi*, Bilkent Kültür Girişimi Yayınları.
- Taşkale, F. (1994). *Tezhip Sanatının Kullanım Alanları*, Sanatta Yeterlilik Tezi.
- Uzun, M. (1998). Hilye-i Şerif, *İslâm Ansiklopedisi*, C. XVIII.
- Yavuz, M.H. (2005). Barok Estetik ve İslam Sanatı, *Dergah Yayıncılık*.

NEW YORK DADA SERAMİĞİNE BİR BAKIŞ: BEATRICE WOOD'UN SOFİSTİKE İLKELLERİ**A LOOK AT NEW YORK DADA CERAMICS BEATRICE WOOD'S SOPHISTICATED PRIMITIVES****Sevgi Kılınc*****Öz**

Amerikalı sanatçı Beatrice Wood, New York Dada seramiğinin önemli bir temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapılan Türkçe literatür taramalarında sanatçı hakkında yeterince kaynağın ve bilginin olmaması böyle bir çalışmanın yapılmasını gerekli kılmıştır. Bu araştırma, sanatçının *Sofistike İlkeller* adını verdiği seramik heykel eserlerini ele almaya yöneliktir. Kısmen biyografi kısmen de analiz niteliğindeki çalışmanın kapsamında, Wood'un kadın bir sanatçı olarak kendine biçtiği rolün, sanatsal pratiklerinin ve estetik anlayışının üzerinde durulmuştur. Sanatçının *Sofistike İlkeller* serisinden seçilmiş yedi adet örnek üzerinden eser analizi yöntemi kullanılarak değerlendirmeler yapılmıştır. Bu heykellerin biçimleri, yapılış amaçları ve verilmek istenen mesajlar yorumlarla desteklenerek aktarılmaya çalışılmıştır. Sonuç bölümü ile tamamlanan araştırma, sanatçının bu heykeller aracılığıyla kadınlar hakkındaki toplumsal normlara karşı vermek istediği mesajları içermektedir. Araştırmada yer verilen bilgilerin ve elde edilen sonuçların seramik alanı başta olmak üzere plastik eser çalışmaları gerçekleştiren sanat alanları için faydalı olacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Beatrice Wood, Dadaizm, Seramik, Heykel, Sofistike İlkeller.

Abstract

American artist Beatrice Wood appears as an important representative of New York Dada ceramics. The lack of sufficient resources and information about the artist in the Turkish literature searches made it necessary to conduct such a study. This research aims to examine the artist's ceramic sculpture works called *Sophisticated Primitives*. Within the scope of this study, which is partly biography and partly analysis, Wood's role as a female artist, her artistic practices and her understanding of aesthetics are emphasized. Evaluations were made using the work analysis method on seven examples selected from the artist's *Sophisticated Primitives* series. The forms of these sculptures, their purpose of construction and the messages they wanted to convey were tried to be conveyed by supporting comments. The research, completed with the conclusion section, includes the messages that the artist wants to give against social norms about women through these sculptures. It is thought that the information included in the research and the results obtained will be useful for art fields that work on plastic works, especially the ceramics field.

Keywords: Beatrice Wood, Dadaism, Ceramic, Sculpture, Sophisticated Primitives.

Araştırma makalesi // Başvuru tarihi: 01.04.2024 – Kabul tarihi: 23.06.2024

*Dr. Öğr. Üyesi, Bitlis Eren Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, skilinc@beu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-5880-3760>, Bitlis/TÜRKİYE.

1. Giriş

20. yüzyıl sanatçıları arasında yer alan Beatrice Wood (Görsel 1) 3 Mart 1893'te Amerika Birleşik Devletlerinin San Francisco şehrinde doğmuştur. Sanatçı beş yaşındayken ailesiyle birlikte Batı Yakası'ndan New York şehrine taşınmıştır. Sosyal geleneklerine bağlı aynı zamanda varlıklı olan ailesinin yanında yüksek standartlarda bir çocukluk ve gençlik yaşamıştır. 1910 yılında bu ayrıcalıklı geçmişini terk edip Paris'teki Académie Julian'da sanat eğitimi almaya gitmiştir. Burada sanat eğitiminin yanında Comedie Francaise'de oyunculuk eğitimi de almıştır. Aldığı eğitim sonucu sahip olduğu akıcı Fransızca sayesinde New York'a döndüğünde 1914 yılından 1916'ya kadar Fransız Ulusal Repertuar Tiyatrosu'nda çalışmıştır. 20 Eylül 1915'te ayağı kırıldığı için New York'ta hastanede yatmakta olan Fransız besteci Edgard Varèse'yi ziyaret ettiği sırada yine bir Fransız olan Marcel Duchamp ile tanışmıştır (Naumann, 2022:7-8). Bu tesadüfi karşılaşma sonucunda sanatçı aynı zamanda Dada sanatıyla da tanışmış ve New York Dada grubunun önemli bir temsilcisi olmuştur.

Sanatçı için Dada, toplumsal alaycılığa olan eğiliminden dolayı kendisinin ve yurttaşlarının içine doğduğu ataerkil topluma karşı endişelerini ve nefretlerini dile getirmek için uygun bir ifade alanı oluşturmuştur. "Dada'nın Annesi" olarak da adlandırılan Beatrice Wood, oyunculukla başladığı sanat kariyerine çizim, heykel ve seramik alanında yaptığı çalışmalarla devam etmiştir. Yaratıcılığına katkı sağlayan Dada ruhu, Modernizm etkisi ve benimsediği Doğu felsefesi, sanatçının ustalığıyla birleşerek bugün birçok farklı müzede sergilenen sanat eserlerine dönüşmüştür. 40 yaşında başladığı seramik sanatıyla birlikte yaşamının son yirmi yılında başyapıt niteliğindeki eserlerini üretmiştir. Lüster tekniğindeki ustalığı ve kilden yapılmış heykelleri onun seramik alanındaki sanatsal pratiğinin önemli vurguları olarak karşımıza çıkmaktadır. *Sofistike ilkeller* olarak adlandırdığı küçük heykeller serisi, kadın erkek ilişkilerini, sanatçının evliliğe yönelik karamsarlığını, toplumdaki evlilik algısını ve cinsellik hakkındaki düşüncelerini mizahi bir dille aktardığı eserleridir.



Görsel 1: Beatrice Wood, atölyesinde çalışırken ve kendisine ait seramik eser örnekleriyle birlikte.

Bu araştırmanın amacı Dada seramiğinin önemli bir temsilcisi olan Beatrice Wood'un *Sofistike İlkeller* adını verdiği seramik eserlerini detaylı bir şekilde ele almaktır. Araştırmada yöntem olarak içerik analizi ve sanat eseri analizi yöntemleri kullanılmıştır. Sanatçının yaratım sürecine katkı sağlayan olaylar, durumlar ve bunun sonucunda ulaştığı noktayla ilgili literatür taramaları yapılmış, araştırma için gerekli olduğu düşünülen ana konular kuramsal bir çerçevede aktarılmıştır. Kısmen biyografi kısmen de analiz niteliğindeki bu çalışmanın kapsamında, Wood'un kadın bir sanatçı olarak kendine biçtiği rolün, sanatsal pratiklerinin ve estetik anlayışının üzerinde durulmuştur. Sanatçıya ait *Sofistike İlkeller* adlı seramik heykel serisinden seçilmiş yedi adet örnek üzerinden eser analizi yöntemi kullanılarak değerlendirmeler yapılmıştır. Bu heykellerin biçimleri, yapılış amaçları ve verilmek istenen mesajlar yorumlarla desteklenerek aktarılmaya çalışılmıştır. Sonuç bölümü ile tamamlanan araştırma, sanatçının bu heykeller aracılığıyla kadınlar hakkındaki toplumsal normlara karşı vermek istediği mesajları içermektedir. Araştırmada yer verilen bilgilerin ve elde edilen sonuçların seramik alanı başta olmak üzere plastik eser çalışmaları gerçekleştiren sanat alanları için faydalı olacağı düşünülmektedir.

2. New York Dada ekseninde şekillenen sanatsal kimlik

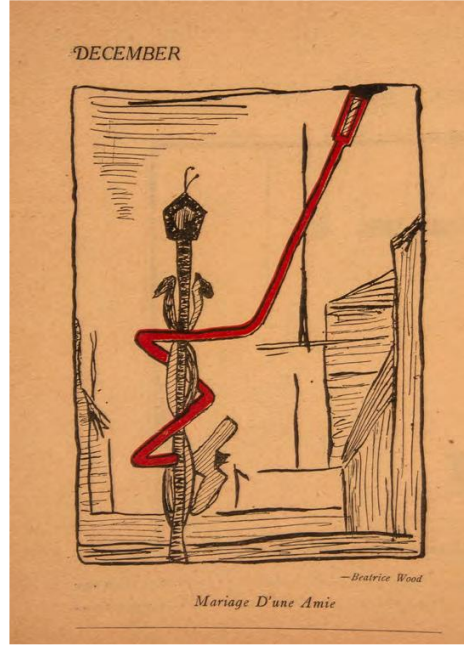
Yirminci yüzyılın özgür sanat ortamı, sanatçı olmak isteyen Beatrice Wood'a kendini gerçekleştirme fırsatı sunan bir dönem olmuştur. Bu modern zaman bir yandan antikitenin geleneklerini yansıtırken diğer yandan akla, bilime dayanan ve gelişen teknoloji ile bunu destekleyen yeni dünyanın yaratımını sağlamıştır. Uygarlık kesintiler olsa bile aydınlanma yolunda umutla ilerlemeye devam etmiştir. Amerika'da toplumsal ilerleme bu dönemde

özellikle bireyin özgürlüğü üzerinden şekillenmiştir. Wood için modernizm aslında ailede başlamıştır, varlıklı bir ailede doğmuş olması elektrik, telefon gibi yeni icatlara sahip olması ve Avrupa'ya yapılan seyahatler bu durumun somut örneklerindedir. Bu konforlu ortam kendini gerçekleştirme ve değişim arzusunda olan sanatçı için yetersiz kalmış böylece onu yeni arayışlara yöneltmiştir.

Batı dünyasının sosyo-politik yaşamında ortaya çıkan hızlı değişimler, sanat alanında da kendine ifade olanakları bulmuştur. Algıdaki sezgisel/rasyonel ikilemi dile getiren Kübizm, gerçeğe karşı rüyayı içeren Sürrealizm ve Dada tüm algının dönüştürülmesi çağrısında bulunarak bu değişime ayak uydurmaya çalışmıştır. Bu yüzden Wood eğer yirminci yüzyıl Amerika'sının sanat dünyasında bir parlama noktası bulmak gerekiyorsa bu Dada hareketiyle olmalı diye düşünmüştür. Hızlandırılmış dünya, spontane, şaşırtıcı gerçeklik ilk New York Dadaistlerinin ve Duchamp'ın ellerinde oldukça güçlü bir durumdaydı. Duchamp'ın sanatsal yaratımlarında hazır nesne (readymade) konseptini kullanması, sanatçılar için yeni bir dünyanın kapılarını açmıştır. Sanatçı artık kendi yaratımı olmayan hazır parçaları da eserlerinde kullanarak, bireysel ifade vurgusunu ön plana çıkarmaya çalışmıştır. Bütün bu gelişmeler kendi sanat pratiğini yaratmak adına Wood'u güçlü bir şekilde cesaretlendirmiştir (Hennessey, 2004:9).

Dada hareketi, sanatçıların ve yazarların modern kapitalizmle ilişkilendirilen akıl ve estetiği reddetme çabasıyla bir araya geldiği ve bunun yerine saçmalık ve mantıksızlığı seçtiği Birinci Dünya Savaşı'na 20. yüzyılın başlarında bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu hareket kısa bir süreliğine belirsizlik ve çelişkiyi, Zürih'ten Köln'e, Berlin'den New York'a Dadaist özgürlüğünü ve ironik bir şekilde onun tüm çatallanmalarını, özellikle de belirsizliğini savunmuştur. Dadaistler için bilim; dünyadaki şeyleri doğru bir şekilde ölçer ve doğrular ancak söz konusu duygu olduğunda, hislerle dolu insan davranışları hayal gücünü galip getirir. Dadaizm'deki gerçeklik olgusu özgür hayal gücünün dürtüsü sonucu ortaya çıkar. Protesto ve umutsuzluk düşüncesi çerçevesindeki Dada akımı, sanat karşıtı bir hareket olarak tanımlanmaktadır. Dadaistlerin performanslarında olduğu gibi yaşamlarında da spontanlığın ve sürprizin gerekliliği öngörü ve beklenti ile iç içedir. Her ne kadar genel program belirsiz olsa da haritası çıkarıldığında, spontane dürtünün deneyimsel söz hakkı ve yolu olacaktır. Dada'nın ilginç sanat anlayışı Wood'un fikir dünyasıyla oldukça uyumluydu, bu anlamda sanatçının aradığı özgür fikir ortamını bulduğunu söylemek mümkündür.

Beatrice Wood'un Dada grubuna katılması Marcel Duchamp sayesinde olmuştur. Duchamp onu sanat koleksiyoncuları Walter ve Louise Arensberg'in himayesindeki New York Dada grubunun dünyasına getirmiştir. Arensberg'lerin evi bu dönemde, Francis Picabia, Mina Loy, Man Ray, Charles Demuth, Joseph Stella, Charles Sheeler ve besteci Edgard Varèse gibi dönemin önde gelen isimlerinin yer aldığı efsanevi suarelerin merkezi haline gelmiştir (Hofmann, 1996:139). Beatrice Wood'un kayda değer bir sanatçı olarak kariyeri, Duchamp'ın herkesin modern sanat yaratabileceğine dair söylemlerinin neticesinde sanatçının ortaya koyduğu soyut eseriyle başlamıştır. Duchamp bu eserden oldukça etkilenmiş ve onu stüdyosunda çalışmaya davet etmiştir. Sanatçı hayatı boyunca devam eden spontane eskiz ve resim tarzını burada geliştirmiştir. Bahsi geçen eser *Manage D'une Amie* (Bir Arkadaşın Evliliği- Görsel 2) adlı soyut eserdir. Duchamp'ın *Merdivenden İnen Çıplak No. 2* adlı tablosunu gören Wood, "Böyle karalamaları herkes yapabilir" diyerek fikrini açıkça ifade etmiş, Duchamp ise bu açıklamanın üzerine sanatçıyı kendi soyut sanat eserini yapmaya davet etmiştir (Wood, 2006:41). *The Manage D'une Amie*'de, iki soyut figür bir sokak lambasına sarılmış ve kendilerini saran kırmızı bir şeritle boğuluyorlarmış gibi bir his vermektedirler. Kontrolleri dışındaki güçler tarafından birbirlerine zorla kenetlenirildiği düşünülen figürler, zoraki bir ilişkinin ya da evliliğin yarattığı kuşatılmışlığı ifade etmektedir. Wood'un yakın bir arkadaşının evlenmesi, genç bir kadın olarak sanatçının nasıl bir yöne gitmesinin beklendiğini keskin bir şekilde ortaya koymuştur. Bundan dolayı sanatçının eserinde toplumun kendisi üzerinde oluşturduğu evlilik baskısını ve evliliğe bakış açısını anlatmaya çalıştığını söylemek mümkündür.



Görsel 2. Beatrice Wood, Bir Arkadaşın Evliliği (*Mariage D'une Amie*), 1916.

Wood için Dada, toplumsal alaycılığa olan eğilimiyle, kendisinin ve yurttaşlarının içine doğduğu ataerkil topluma karşı endişelerini ve nefretlerini dile getirmek için uygun bir ev sahibi niteliğindedir. Sanatsal söylemi kullanarak akranları ve halkla gerçek sohbetler yaratarak evlilik ve kadınların toplumdaki klasik rolleri gibi konular hakkında yorum yapabiliyordu. Bu eser sadece özel bir salonda ya da sergide asılmakla kalmamış, Marcel Duchamp, Henri-Pierre Roché ve Wood'un kendisi tarafından yönetilen kısa ömürlü süreli yayın olan *The Blind Man* dergisinde yayınlanarak birçok kişiye ulaştırılmıştır (Hofmann, 1996:139). Derginin 1917'deki ilk sayısında Bağımsız Sanatçılar Birliği'nin Duchamp'ın Çeşme'sini sergiden çıkarma kararı ele alınmıştır. Beatrice'in kendisi de bu sayı için bir yazı kaleme almış ve şu cümleyi kurmuştur; “Amerika'nın verdiği tek sanat eseri su tesisatı ve köprüleridir” (Reiss, 1986:40) diyerek Duchamp'ın ready-made'ini aktif olarak seçilmiş anlamlı bir malzeme olarak savunmuştur.

Wood'un sanatsal çıkışı 1917 yılında Bağımsız Sanatçılar Derneği'nin ilk sergisinde gerçekleşmiştir. Wood'un *Un peut (peu) d'eau dans du savon* (biraz sabun içinde biraz su- Görsel 3) adlı çalışması, kışkırtıcı başlığı nedeniyle bazı ziyaretçilerden tepki almıştır. *Biraz su*, bir kalıp sabunla kaplanmış bir vajinanın nemine atıfta bulunmaktadır. Bu ziyaretçilerin tepkisi, çıplaklığın yanlış yorumlanmasından kaynaklanmıştır. Aslında *Un peut (peu) d'eau dans du savon* Venüs'ün çıplaklığına atıfta bulunmaktadır. *Willendorf Venüsü* ya da *Venus de*

Milo'ya kadar uzanan bir geçmişe sahip olan hareketsizleştirilmiş kadın figürü cinsel organdan, göğüslerden ve eksik bırakılmış uzuvlardan oluşmaktadır. Wood, baş ve kolları çıkararak formu kişisizleştirilmiş ve kadınlığın fiziksel hareketsizlikle görsel olarak ne kadar iç içe olduğunu göstermeye çalışmıştır. Beden daha sonra bir vazoya ya da seramik eşyaya benzer bir şekle büründürülerek soyutlaştırılmıştır. Bu maddi şekil, gerçek ev sabunu kullanımıyla birleşerek kadın bedeninin toplumsal olarak nesneleştirilmesine vurgu yapmıştır. Vajinanın üzerindeki sabun kalıbı aynı zamanda kadınların cinsiyetlerinin ve cinsel üremelerinin ekonomik değerleriyle ne kadar ayrılmaz bir şekilde bağlantılı olduğunu göstermektedir. Wood, okyanusun (mavi renk okyanusu ifade etmektedir) üzerine bindirilmiş pasif kadın bedenini ayın döngülerine ve doğanın ezici gücüne bağlı olarak göstermeye çalışmıştır. Çalışma aynı zamanda Botticelli'nin *Venüs'ün Doğuşu* (1486) tablosuna ve sayısız diğer Venüs portrelerine de gönderme yaparak erkek sanatçıların kadın imgesi üzerindeki kontrolünün uzun tarihini vurgulamaktadır.



Görsel 3. Beatrice Wood, *Biraz Sabun İçinde Biraz Su (Un Peut (Peu) D'eau Dans Du Savon)*, 1917, sırlı seramik ve kalp şeklinde sabun, 11.75 x 9.75 cm.

3. Sanatçının Dadacı seramik pratiği

Amerika Birleşik Devletleri'nde bu dönemlerde seramiğin kendini ifade etmesi ve sorumlulukları ile ilgili bir takım tartışmaların yaşandığı bilinmektedir. Geleneksel biçimlerin reddedilmesi, onun yerine seramik heykel formlarının gelmesi durumu bu tartışmalarının sebeplerindendir. Bu dönemde seramik üretme durumunun, ticari tasarımlar yapanlar yani

seramik endüstrisi ve hobi olarak seramik yapanlar dışında neredeyse bırakılmış durumda olduğu bilinmektedir. Fakat burada gelişen stüdyo çömlekçiliği sayesinde seramiğin yeniden bir ifade aracına dönüşmeye başladığı görülmektedir (Sorkin, 2014:63). Bu gelişmeler çerçevesinde Beatrice Wood'ta 1933 yılında 40 yaşındayken seramiğe ilgi duymaya başlamış ve eğitim almak için Hollywood Lisesi'nde yetişkinlere yönelik bir kursa katılmıştır. Seramiğe duyduğu bu ilginin sebebinin Avrupa'dan aldığı lüster sırlı tabaklara uygun olacak şekilde yeni bir çaydanlık yapma isteği olduğunu ifade etmiştir (Reiss, 1986:42). Seramik yaparken kil üzerinde çalışmanın zorluklarını gördüğünde bununla ilgili eğitim alması gerektiğini fark etmiş ve böylece Hollywood Lisesi'ndeki eğitimine başlamıştır. İlk dersinden sonra eve döndüğünde ve günlüğüne sadece birkaç ay sonrası için ileri görüşlü bir tahmin olan "beğeneceğim" diye yazmıştır. Ayrıca "çömlekçiliğe bayılıyorum" ve "çömlekçiliğe deli oluyorum" diye de eklemiştir, bu notlar onun ilk deneyiminde seramikle nasıl bir bağ kurduğunu anlamamızı sağlamaktadır (Naumann, 2022:85). Sanatçı o ana kadar plastik sanatlarla kurduğu ilişki çerçevesinde birçok çizim ve baskı üretmiştir. Fakat seramiğin üretim aşamasındaki yoğun çalışma temposu, sanatçının bütün odağını bu sanata vermesine neden olmuştur. Hayatının bundan sonraki kısmında ciddiyetle ve büyük bir başarıyla sürdürdüğü seramik pratiği 1998'deki ölümünden birkaç yıl öncesine kadar devam etmiştir.

Seramik çalışmalarına ilk başladığında çömlekçi tornası kullanma becerisinden yoksun olan Wood, aynı zamanda sırlar hakkında da neredeyse hiçbir şey bilmiyordu. Bu yüzden 1934'te Kaliforniya Üniversitesi'nde çömlekçilik dersleri veren Amerikalı seramik sanatçısı Glen Lukens'in derslerine katılmaya başlamıştır. Buradaki ilk üretimleri deneysel ve kaliteden yoksun kâseler, fincanlar ve tabaklar gibi dekoratif objeler şeklindeydi. Çiçek süslemelerinin yanı sıra balıklar, palyaçolar ve akrobatlar gibi figüratif seramik heykeller onun daha önceki çizimlerinden türetilmiştir. Sanatçı seramiğe olan büyük ilgisine rağmen, bunu bir kariyere dönüştürebileceğine pek emin değildi ama kararlıydı ve elinden gelenin en iyisini yapmaya çalışacaktı. Bunun için Avusturya'dan Amerika'ya göç etmiş olan önemli seramik sanatçıları Gertrud ve Otto Natzler'den 1940 yılında dersler almaya başlamıştır. Gertrud Natzler'den çömlek dersleri, Otto Natzler'den ise sır dersleri almıştır, özellikle kendisinin tanınmasına sebep olacak parlak sırları burada aldığı eğitim sayesinde elde ettiği bilinmektedir (Sorkin, 2014:63).

Beatrice Wood bir seramik sanatçısı olarak özellikle lüster tekniğini kullanarak elde ettiği parlak sırlı seramikleriyle tanınmaktadır. Amerika'da bu tekniğin önde gelen temsilcisi olmuştur ve ürettiği çok çeşitli parlak sırlarla parıldayan arkaik ve ritüel formlarıyla benzersiz eserler üretmiştir (Wall, 2003:294). Bu teknikte amaç seramik bünye üzerinde metalik parlak bakırmı ve altınımı renklere ulaşmaktır. Pişirim esnasında ortamdaki metal tuzları, farklı yöntemler kullanılarak fırın ortamında indirgen (oksijensiz) bir ortam yaratılarak bünye üzerinde parlak renk geçişleri oluşturur. Fırının sıcaklık seviyesi, kullanılan metal tuzları ve indirgeme için kullanılan malzemeler oluşacak renk etkisini etkileyen önemli faktörlerdendir. Şansa dayalı olduğu bilinen bu sürecin oldukça tecrübe gerektirdiği de bilinmektedir. Çünkü sıcaklıktaki ani değişimler bünyedeki renklerin bozulmasına ve istenilen parlaklıktaki etkilerin elde edilmesine engel olabilmektedir.

Sanatçının lüster pişirimleri esnasında ortamı oksijensiz bırakmak için özellikle naftalini kullandığı bilinmektedir. Bu uygulamayı büyük ihtimalle Otto Natzler'den öğrenmiş olabilir (Sorkin, 2014:55). Sonuçları tahmin edilemez olan bu teknik başarılı bir şekilde uygulandığında aşırı parlak renkler elde edilebilir. Beatrice Wood bu tekniği profesyonelce kullanarak vazolar, sofa takımları, çaydanlıklar ve heykeller gibi birçok seramik ürün ortaya koymuştur. Ama en çok kadeh yapmayı sevdiği bilinmektedir, Görsel 4'te görüldüğü üzere yeşil ve gül tonlarını da içeren altın parıltılı kadeh bunun güzel örneklerinden biridir.



Görsel 4. Beatrice Wood, *Altın Lüsterli Kadeh*, 1987, Seramik, 14 cm.

1987 yılında yapılan bu kadehin, renklerindeki mükemmelliğe rağmen biçiminde bazı sorunlara sahip olduğu görülmektedir. Beatrice Wood'un seramiklerinde güzellik ve işlev arasında mutlak bir bağıntı olmasına gerek duymamaktadır (Strauss ve Clark, 2012:84). Hafif çarpık olan bu içme kabının kulpları da özenle yapılmamış hissi vermektedir. Fakat bu kusurların bir sebebi vardır ve Wood bunu şöyle açıklamaktadır: "Mükemmellik beni sıkıyor. Fırını açtığımda tam olarak ne olacağını bilmek istemiyorum. Bu elli yıl boyunca bir adamla yaşamak gibi, her açıklaması tahmin edilebilir olurdu. Fırın kapısı her açıldığında şaşırmayı isterim, sürprizlerin her zaman iyi olmayacağını bilsem bile" (Beatrice Wood'tan akt. Clark, 2001:87).

Beatrice Wood'un bu ifadesi, onun eser üretirken ki bakış açısının nasıl olduğunu net bir şekilde ortaya koymaktadır, ayrıca bu fikirleri onun Dadacı yapısıyla tamamen örtüşmektedir. Dada için önemli olan rastlantısallık, anlamsızlık, şaşırtıcı ve şok edici etkiler Wood'un eserlerinde de kendisini göstermektedir. Yapıtları genellikle canlı, renkli ve eğlenceli olarak göze çarpmaktadır. Ayrıca Dada sanatının bir kısmı gibi seramiklerinin bir kısmının da erotik bir tarzda yapıldığı görülmektedir. Wood'un Dada sahnesinin merkezinde yer alan kurumsal bir sanatçı olduğunu söylemek mümkündür. Zaman içerisinde sanatçının formları çok az değişiklik göstermiştir. Lüsterli seramikler yapmaya devam etmiş ve hayatının ilerleyen dönemlerinde çizim yapmaya geri dönmüştür. Resim, tiyatro, Dadaizm bunların hepsi Beatrice Wood'un mirasının birer parçasıdır, ama onun en meşhur sanatsal yaratımları seramik çalışmalarıdır diyebiliriz.

Sanatçının zamanla Teosofi öğretilerine ilgi duymaya başladığı bilinmektedir. Teosofi Cemiyeti üyesi olan, aynı zamanda bir yazar, konuşmacı ve mistik olan Jiddu Krishnamurti'nin takipçisi olarak bu öğretiyi bir yaşam biçimine dönüştürmeye başlamıştır. 1948'de Ojai'yi (Kaliforniya) kendisine kalıcı bir yaşam alanı (evi aynı zamanda atölyesi) olarak seçmesinde Jiddu Krishnamurti'nin de Ojai'de olmasının etkisi büyüktür. Wood kendisini ona yakın hissediyordu ve benimsediği değerleri günlük yaşamına dâhil etmeye devam etmek istiyordu. Böylece oradaki sanat camiasının bir üyesi olmuş ve çevredeki okullarda seramik dersleri vermeye başlamıştır. Sanatçının Teosofi'yi benimsemesi onun seramik üretimlerine de etki etmiştir, onun sayesinde kendi toplumuna ve kültürüne daha da entegre olmaya başlamıştır. Böylece daha fazlasının izini sürmemizi sağlayan tamamen rehberlik eden teosofik estetik bir seramikçi olarak mesleğine devam etmiştir (Pyne, 2011:34).

4. Sofistike İlkeller

Beatrice Wood 1920'lerde New York'taki Dadaist grupla ilişkilendirilen tek kadın sanatçı olmuş ve kendisine "Dada'nın Annesi" unvanı verilmiştir. Arkadaşları Marcel Duchamp ve Henri-Pierre Roche'tan etkilenecek geliştirdiği sanat yaşamıyla birlikte Amerika Birleşik Devletleri'ndeki erken modernist çevrelerin önemli bir parçası konumuna gelmiştir. Kariyeri boyunca kendisi ve çalışmaları geleneklerden uzak olup özgürlük ruhunu korumaya yönelik gelişmiştir. Sanatçının tutkusu aşkı ve sanat eserleri doğrudan ya da dolaylı olarak, kendi ifadesiyle, erkeklerle kadınlar arasındaki dinamikleri - "aşk ve onun saçmalıklarını" – sıklıkla ortaya koymaktaydı. Dada ruhundan, doymak bilmeden topladığı halk sanatından ve bir kadın olarak deneyimlerinden ilham alarak ürettiği kadın figürleri, sanatçının dikkat çekici eserleri arasındadır. Çalışma kapsamında Beatrice Wood'un *Sofistike İlkeller (Sophisticated Primitives)* adını verdiği ağırlıklı olarak kadın figürlerinden oluşan seramik heykelleri ile kadının ön planda olduğu fakat erkek figürlerinin de yer aldığı seramik heykelleri incelenmiştir. Bu heykeller genel olarak günlük hayattan ve tuhaf hayallerden oluşan hikâyeler içermektedir. Sanatçı bilinçli olarak naif bir tarzda yaptığı heykellerde, aşk, umutsuzluk ve karmaşık insan duygularını büyük bir duyarlılıkla bir araya getirmeye çalışmıştır.

Sanatçı her ne kadar kili şekillendirmede ve pişirmede ustalaşmış olsa da, heykellerinde estetik açıdan kendisinin de isimlendirdiği gibi bir ilkelik göze çarpmaktadır. Bu aslında bilinçli bir tercih olabilir, aşka ve hayata karşı olan tarzını yorumlamak için seçtiği en saf ifade biçimidir diyebiliriz. Tasarladığı her bir formda içindeki çocuksu masumiyeti canlı tutmak istemiştir. Çevresindeki batılı olmayan halk ve ilkel sanat türlerine duyduğu gerçek hayranlık onun kurnaz zekâsı ve Dadaesk şakacı provokasyonlarıyla birleşince dürüst ve bazen de keskin bir ironi ortaya çıkmıştır. Wood'un *Sofistike İlkeller* figüratif heykellerini beğenenler kadar eleştirenler de olmuştur. Herkesin bir fikir sahibi olduğunu ve istediğini yapmaya hakkı olduğunu düşünen sanatçı, eleştirilere aldırmandan bu eserlerini şekillendirmeye devam etmiştir. Çünkü sanatçının canlı ve son derece alaycı mizah anlayışı neredeyse sınırsız bir çıkış noktasını temsil etmektedir. Hatta bazı arkadaşlarının bile çok karmaşık buldukları bu eserleri yapmaması için kendisini uyardıkları bilinmektedir. Fakat sanatçı ne yapmak istediğinden emin ve ortaya çıkan sonuçlardan da oldukça memnun gibi görünüyordu. Garth Clark ise onun her ne kadar lüsterli seramiklerini açıkça tercih etse de estetik açıdan hala sofistike ilkellerine hayranlık duyduğunu ifade etmiştir (Clark, 2001:93).

1930'lar ile 1940'ların başındaki figürler, palyaçolar, Windsor Düşesi'nin portreleri (boşanmasından önce ve sonra), dans eden hanımlar ve sevdalı bakireler, arkadaşların portreleri ve otobiyografik parçalar... Steve'le olan evliliğini resimlemekten kalıplanmış parçalar yapmaya kadar kısacası, son olarak her zaman ilgi duyduğu tema olarak tanımladığı şey: “ kadın ve erkek arasındaki ilişkiler ve cinselliğin şiddetli savaş alanı onların oyunları” sıklıkla işlediği konulardır. Wood fahişeleri ve genelevleri mecazi dünyasına getirmeye başlamış ve cinsel savaş alanını parçalar halinde keşfedilmiş olması gerçeğiyle dengelemiştir (Clark, 2001:93). Ortaya çıkan sonuç modernist işlevsellikte kaygı dolu seramik heykeller olmuştur.

Sanatçının, adını imza niteliğindeki figüratif bir seramik çalışmasından (Görsel 4) alan *Bakirenin Rüyası (The Virgin's Dream)* adlı sergisi 2011 yılında Oceanside Museum of Art'ta Wood'un 1930'lardan 1990'lara kadar ürettiği eserlerden özel bir seçki niteliği taşımaktadır. Sergide figüratif seramiklerin yanı sıra seramik kaplar ve tabaklar, sulu boya çalışmaları, grafiti çizimleri, kitap illüstrasyonları ve sanatçının eskiz defterleri yer almıştır. Bu sergi, 2010 yılında David Van Gilder tarafından Oceanside Sanat Müzesi'ne bağışlanan Beatrice Wood arşivlerindeki çalışmaları öne çıkartmıştır. Van Gilder, Wood'un arşivcisiydi ve Ojai, Kaliforniya'da onunla birlikte yaşadığı on yıllık süre boyunca sanatçı hakkında kapsamlı bir bibliyografya da hazırlamıştır (<http> 1).



Görsel 5. Beatrice Wood, *Bakirenin Rüyası (The Virgin's Dream)*, Sırlı seramik heykel.

Bakirenin Rüyası (The Virgin's Dream- Görsel 5) adlı heykel Beatrice Wood'un kadın erkek ilişkilerine ve aşka dair yorumlarını ironik bir biçimde aktardığı örneklerden biridir. Siyah elbiseli, gözleri kapalı bir kadın figürü sandalyede oturur vaziyette şekillendirilmiştir. İsminden de anlaşılacağı üzere sandalyedeki kadın uyuyor ve rüya görüyor bir vaziyettedir. Bu rüyanın ne olduğuna dair bilgiler ise siyah elbiseli kadın figürünün arkasında ağaç benzeri bir formun üzerine yerleştirdiği ikili gruplar halindeki kadın ve erkek figürlerinden anlaşılabilir. Çıplak bir kadın bedenine arkadan sarılmış veya kadınla temas halinde oldukları görülen erkekler eklenmiştir. Sanatçının naif tarzıyla şekillendirdiği bu heykelde figürlerin biçim bozuklukları ve oran orantı problemleri göze çarpmaktadır. Fakat bu problemler daha önce de değinildiği gibi bilinçli bir tercihin sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yüzden sanatçının eserini hiçbir estetik kaygı gütmeden tamamen içinden geldiği gibi şekillendirdiğini söylemek mümkündür. Burada bakire olarak nitelendirilen bir kadının rüyasında erkeklerle kurduğu ilişkilere vurgu yapılmaktadır. Erkek bedeniyle temas halindeki kadın bedeni oldukça rahat bir tarzda ifade edilmiştir. Kadın belki de gerçek hayatta deneyimlemediği bu duyguları rüyası aracılığıyla yaşamaktadır diyebiliriz. Bu anlatım biçimindeki hikâyenin tamamen masum ve safça olduğunu söylemek mümkündür.



Görsel 6. Beatrice Wood, *Orta Doğu Sorununun Çözümü (Settling the Middle East Question)*, 1958, Seramik heykel.

Sanatçının *Orta Doğu Sorununun Çözümü (Settling the Middle East Question- Görsel 6)* adlı bu çalışmasını politik çıkarımları nedeniyle tartışmalı bir eser olarak nitelendirmek mümkündür. Yatar vaziyette ikisi de tamamen giyinik bir kadın ve bir erkek figürü birbiriyle sımsıkı sarılarak kucaklaşmış durumdadırlar. Kadın ve erkek vücutlarının sadece ayırt etmemize yarayacak kadar şekillendirildiği, detaylara çok fazla girilmediği ve bu nedenle katı

bir görüntünün ortaya çıktığı görülmektedir. Kadın bedeninin erkeğin üstüne yerleştirildiği eserde, erkeğin fiziksel avantajından vazgeçtiğini ve kadının üstün konumda ifade edilmeye çalışıldığını söylemek mümkündür. Clark, sanatçının *Orta Doğu Sorununun Çözümü* ismini verdiği çalışmasının bugün de devam etmekte olan İsrail-Filistin çatışmasına gönderme yaptığını ifade etmektedir. Örneğin tam olarak kim zirvededir (ya da olmalıdır), İsraililer mi yoksa Filistinliler mi? Sanatçı bu sorunu kadın ve erkek bedeni üzerinden hicvederek anlatmaya çalışmıştır. Bu iki ülke arasında yıllardır süregelen sorunu kadın ve erkeğin üstünlük mücadelesi üzerinden aktarmaktadır. Şiddetin şiddeti doğuracağına inanan sanatçı İsrail ve Filistin'in birbirine sınıksız sarılarak olayların üstesinden gelebileceğine inanmaktadır diyebiliriz (Longhauser ve Melandri, 2011:124).



Görsel 7. Beatrice Wood, *Yaramaz Yılan (The Naug[h]ty Snake)*, 1972, Sırlı seramik heykel, 38.1 x 41.91 x 21.59 cm.

Görsel 7'deki *Yaramaz Yılan (The Naug[h]ty Snake)* dinler tarihindeki yaratılış mitini anlatan Âdem ve Havva hikâyesine bir gönderme niteliğindedir. Tıpkı hikâyedeki gibi kutsal olan ağacın altında Âdem ve Havva karakterleri çıplak olarak şekillendirilmiştir. Havva elinde cennetten kovulmalarına neden olan elmayı tutmaktadır, arka plana ise kendisine elmayı veren yılan yerleştirilmiştir. Havva yılanın sözlerine inanıp elmayı yediği için her ikisi de cezalandırılarak cennetten kovulmuşlardır. Hikâyede Havva zayıf olandır, nefesine hakim olamayandır, günah işleyendir, işte Wood bu mitten yola çıkarak yaratılıştan itibaren süregelen kadın hakkındaki söylemleri irdelemiştir. Burada bir bakıma kadının tarihsel rolleri

“azize, anne ve fahişe” hepsinin erkek egemen dünyası tarafından kuşatıldığı ve kontrol edildiği anlatılmaya çalışılmıştır. Tarih boyunca kadının varlığının erkek kimliği üzerinden tanımlanmasına eleştirel bir yaklaşım sunduğunu söylemek mümkündür. Sanatçı'nın Dada ruhunu ne kadar benimsediğini gösteren bu eser ironi ve hiciv çerçevesinde ortaya konmuştur. Çağdaşı olan birçok Dada sanatçısı gibi biçimden çok ifadeye ağırlık vererek güçlü eleştirel bir anlatım biçimi yarattığını söyleyebiliriz.



Görsel 8. Beatrice Wood, *Bekar (Not Married)*, 1965, Sırlı seramik heykel, 42.5 x 40 x 31.8 cm.

Beatrice Wood'un *Bekar (Not Married- Görsel 8)* adlı eserinde, toplumun kadınlara biçtiği rollerden birini irdeleyerek bir bakıma bu konuya eleştiri getirdiğini söyleyebiliriz. Sandalyede oturmuş halde duran kadın figürünün kucağına sanatçı bir kedi yerleştirmiştir. Mavi elbiseli sade kadın figürü ve kedi figürü üzerinde çok fazla detay görülmez, her ikisinde de gözler dikkat çekici şekilde büyük olarak yapılmıştır. Diğer çalışmalarında olduğu gibi burada da sanatçının biçimden çok anlatıma önem verdiğini görebiliriz. Çalışma günümüzde de devam etmekte olan bekâr kadın- kedi ilişkisi klişesine bir gönderme niteliğindedir. Bu klişe evlenmeyen kadın kedi sahiplenir ve yalnızlığını bir erkek yerine kediyle paylaşır şeklinde ifade edilebilir.



Görsel 9. Beatrice Wood, *Her Kızın Rüyası (Every Maiden's Dream)*, 1990, Sırlı seramik heykel, 33.7 x 25.4 x 10.2 cm.

Görsel 9'daki *Her Kızın Rüyası (Every Maiden's Dream)* adlı eser Wood'un, yine erkek egemen toplumun kadına biçtiği rollerden birini seçip bunu Dadaesk şakacı provokasyonlarıyla birleştirerek bir çeşit ironiye dönüştürdüğünü söylemek mümkündür. Pembe renkteki bir at üzerine yerleştirilmiş erkek figürü elinde bir sopa ya da kırbaç tutmuş vaziyette tasvir edilmiştir. Aslında çalışmadaki hayvanın at olduğunu anlamak pek mümkün görünmemektedir. Fakat bu esere *Her Kızın Rüyası* adını vermiş olması ve bir dönemin çocuk masallarında bile olan "kızlar beyaz atlı prensini bekler" algısının varlığı düşünüldüğünde bu figürün at olduğu çıkarımını yapabiliriz. Aslında sanatçı bilinçli bir şekilde yaratılmış bu tarz hikâyelerde verilmek istenen mesajları sorgulamaya çalışmaktadır. Çünkü hikâyelerde genellikle yaşadığı sıkıntılı durumdan kurtulmak isteyen genç kız hep bir kurtarıcıyı yani beyaz atlı prensini beklemektedir. Burada kadının zayıf bir varlık olduğu, kendi başına sorunlarını halledemeyeceği ve her zaman bir erkeğin kurtarıcılığına ihtiyaç duyacağı vurgulanmaktadır. Sanatçının içinde bulunduğumuz toplumun kadını konumlandırmasına ve kadının toplumdaki yerini sorgulamaya yönelik ürettiği bu yapıtı ile kendine has bir ifade biçimi yarattığı söylenebilir.



Görsel 10. Beatrice Wood, *Kariyer Kadını (Career Women)*, 1990, Sırlı seramik heykel.

Sanatçının *Kariyer Kadını (Career Women- Görsel 10)* adlı bir eserinde, yatmakta olan giyinik bir erkek figürü üzerine çıplak bir şekilde ayakta duran üç kadın figürü yerleştirilmiştir. Erkek siyahlar içinde ve giyinik olmasına rağmen, kadınlar tamamen çıplak ve cinsel organlarındaki tüyler dikkat çekecek şekilde tasvir edilmiştir. Kadınların iş hayatında karşılaştıkları zorlukları kendi tarzında aktarmaya çalışan sanatçı çıplak bedenlerle belki de kadının şeffaflığına dikkat çekmeye çalışmıştır diyebiliriz. Bir erkeğe karşı üç kadın olması fikri, kadınların bir araya gelerek güçlerini birleştirirlerse ancak amaçlarına ulaşabileceklerine dair bir anlatım olabilir. Eser Wood'un yaşadığı dönemin Amerika'sında kadın ve aynı zamanda sanatçı olarak, kendisinin de tecrübe etmiş olabileceği ve günümüzde de halen devam etmekte olan kadınların iş hayatındaki varoluş çabalarına bir gönderme niteliğindedir.



Görsel 11. Beatrice Wood, *Çikolata ve Genç Erkekler (Chocolate and Young Men)*, 1990, Sırlı seramik heykel, 53x 25 cm.

Çikolata ve Genç Erkekler (Chocolate and Young Men- Görsel 11) adlı eseri uzun bir yaşam süren ve 105 yaşında hayatını kaybeden sanatçının bir röportajında kendisine yöneltilen soruya verdiği cevaba dayanmaktadır. Nasıl bu kadar uzun bir yaşam sürdürdünüz sorusuna, çikolatanın ve genç erkeklerin hayatındaki yerini anlatarak cevap vermiştir. Sandalyede oturan (muhtemelen kendisi) kırmızı elbiseli, kırmızı şapkalı kadın figürü elinde çikolata ve etrafını saran altı erkekle tasvir edilmiştir. Takım elbiseli ve şapkalı şık giyimli bu erkeler, kadın figürüne temas edecek şekilde yerleştirilerek, onlarla kadın arasında bir bağ kurulmaya çalışılmıştır. Sanatçı ilkel bir naifliği çocuklara özgü masumiyetle birleştirerek kendi kadınlık dünyası hakkında bize bilgiler aktarmaya çalışmıştır.

Wood'un *Sofistike İlkeller* adını verdiği bu seramik heykelleriyle genel olarak kadın erkek ilişkilerini, toplumun kadına biçtiği rolleri, karmaşık insan duygularını naif bir ilkelikle şekillendirerek sorguladığı görülmektedir. Formların şekillendirilişindeki naifliğe rağmen ifade edilen duyguların Dada ruhundan gelen ironi, saçmalık ve provokasyon gibi anlatım tarzlarının desteğiyle ortaya konduğunu söylemek mümkündür. Yaşama bakış açısını tecrübeleriyle birleştirerek kendine has yorumlarıyla anlattığı hikâyelerinin konuları halen güncelliğini korumaktadır. Bu da onun sanatçı olarak ulaşmak istediği yere vardığına dair önemli bir göstergedir.

Sanatçı 12 Mart 1998'de hayatını kaybettiğinde bile varlığını devam ettirmek adına ilginç provokatif bir yöntem bulmuştur. Öldükten sonra bedenini yakılmasını isteyen Wood'un vasiyeti üzerine küllerinin yarısı, yaşamının son yıllarını geçirdiği Ojai şehrindeki Topatopa dağlarına savrulmuştur. Diğer yarısı ise sanatçı Nancy Martinez tarafından hazırlanan parlak bir sırn reçetesine eklenerek, üç farklı seramik kabın üzerine sürülmüştür. Bu kaplardan bir tanesi kendisine verilen Naumann bu ilginç örnekle ilgili şunları söylemiştir: “Yüze dokunursanız, aslında onun kemikleri olan bu küçük şişlikleri hissedebilirsiniz” (http 2). Beatrice Wood bu sayede bir şekilde varlığını korumaya çalışarak kendine has tarzıyla bize veda etmiştir.

5. Sonuç

Geçmiş binlerce yıl öncesine dayanan seramiğin, çağdaş sanat dünyasında kendisine yeni ve heyecan verici bir yer bulduğunu söylemek mümkündür. Modern sanatla birlikte ortaya çıkan yenilikçi sanat akımlarının seramik sanatını da etkilediği ve bu alandaki yaratıcı fikirlerin artmasına katkı sağladığı görülmektedir. Avangart bir sanat hareketi olan Dadaizm yenilikçi sanat akımları içerisinde kendine has ruhuyla dikkat çekici bir konumda yer almaktadır. Başladığı dönemden günümüze kadar birçok sanat alanını etkilediği gibi seramik alanında da farklı yansımalar gözlemlenmektedir. Avrupa'da başlayan Dada hareketinin önemli bir temsilcisi olan Marcel Duchamp'ın Amerika Birleşik Devletlerine yerleşmesiyle birlikte, Dada hareketi sınırlarını aşarak okyanus ötesine taşınmıştır. Beatrice Wood'un tesadüfi bir şekilde Duchamp ile tanışması aynı zamanda onun Dada dünyasına adım atmasını da sağlamıştır. Sanatçının özgür ruhu Dada'nın anarşist, provokatif ve kuralları reddeden yapısıyla oluşturduğu fikirleriyle güçlü bir bağ kurmuştur. Sanatçı'nın bu ekseninde gelişen sanat hayatı onu New York Dada'nın önemli bir temsilcisi olarak karşımıza çıkarmaktadır.

Wood oyunculukla başladığı sanat kariyerine çizim, heykel ve seramik alanında yaptığı çalışmalarla devam etmiştir. Özellikle seramik alanında ortaya koyduğu eserler araştırmamızın odak noktasını oluşturmaktadır. Geç yaşlarda tanıştığı seramik ile kurduğu bağ ve bunun sonucunda ürettiği çalışmaları onun bu malzeme ile ne kadar uyum sağladığını ortaya koymaktadır. Lüster tekniğinin kullanımındaki ustalığıyla ürettiği kaplar ve seramik heykelleri onun sanatsal pratiğinin önemli çıktıkları olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçının *Sofistike İlkeller* olarak adlandırdığı küçük heykellerden oluşan eser serisi araştırmanın konusu olarak seçilmiştir. Bu heykeller kadın erkek ilişkilerini, toplumdaki evlilik algısını,

sanatçının evliliğe yönelik karamsarlığını ve cinsellik hakkındaki düşüncelerini mizahi bir dille aktardığı eserleridir. Ayrıca sanatçı bilinçli olarak naif bir tarzda yaptığı heykellerde, aşk, umutsuzluk ve karmaşık insan duygularını büyük bir duyarlılıkla bir araya getirmeye çalışmıştır. Genellikle kadın figürlerinin kısmen de erkek figürlerinin yer aldığı heykeller günlük hayattan ve tuhaf hayallerden oluşan hikâyeler içermektedir.

Araştırma kapsamında Wood'un *Sofistike İlkeller* heykel serisinden yedi örnek seçilmiş ve incelenmiştir. Bu örnekler sanatçının kadın erkek ilişkileri hakkındaki fikirlerini net bir şekilde anlayabilmemiz açısından özellikle seçilmiştir. Sanatçının açtığı bir sergiye de isim olarak verdiği *Bakirenin Rüyası (The Virgin's Dream)* adlı eserde bakire bir kadının iç dünyasını, günlük hayatta bir erkekle kuramadığı ilişkiyi hayalinde ve fantezisinde nasıl canlandırdığını naifçe sunmaktadır. *Orta Doğu Sorununun Çözümü (Settling the Middle East Question)* adlı eser ilginç bir şekilde kadın ve erkeğin toplumsal rolleri hakkındaki sorgulama üzerinden bugün de devam eden İsrail-Filistin sorununa bir gönderme yapmaktadır. Görsel 7'deki *Yaramaz Yılan (The Naug[h]ty Snake)* adlı çalışma ise dinler tarihindeki yaratılış mitinden yola çıkarak yüzyıllardır süregelen kadın iradesizdir, günahkârdır ve varlığını bir erkeğe borçludur gibi söylemelere ironik bir eleştiri getirmektedir. Görsel 8 ve 9 daki eserler erkek egemen toplumun bekâr kadınlara dayattığı rolleri ve kadınlar hakkında yaratmaya çalıştığı algıyı Dadaesk bir alaycılıkla ele almaktadır. Sanatçının *Kariyer Kadını (Career Women)* adlı eseri bir kadın ve aynı zamanda sanatçı olarak kendisinin de tecrübe etmiş olabileceği ve günümüzde de halen devam etmekte olan kadınların iş hayatındaki varoluş çabalarına bir gönderme niteliğindedir. Son olarak Wood'un kendi kadınlık dünyasını samimiyetle izleyiciye açtığı *Çikolata ve Genç Erkekler (Chocolate and Young Men)* adlı eser ele alınmıştır. Sanatçının zamanla seramik malzemeyle güçlenen ilişkisine ve kili şekillendirmedeki artan becerisine rağmen eserlerinde bilinçli bir saflığın olduğu görülmektedir. Bu onun hayata ve aşka dair yorumlarını iletmek için seçtiği kendine has bir yöntem olarak değerlendirilebilir. Öte yandan bu yöntem Dada ruhunun provakatif ve ironik bakış açısıyla beslenerek bugün dünyanın farklı müzelerinde sergilenmekte olan eserlere dönüşmüştür. Çocuksu bir masumiyeti canlı tutmayı başaran Beatrice Wood'un fikirlerinin ve eserlerinin özelde seramik sanatçılara genelde ise plastik sanatlar alanında eserler yaratmaya çalışan sanatçılara ilham verme açısından bir kaynak oluşturacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

Clark, G. (2001). *Gilded Vessel: The Lustrous Art and Life of Beatrice Wood*, Leicestershire: Guild Publishing.

Hennessey, D. H. (2004). *Beatrice Wood: Sophisticated Primitive*, ProQuest Dissertations Publishing.

Hofmann, E. I. (1996). "Documents of Dada and Surrealism: Dada and Surrealist Journals in the Mary Reynolds Collection", *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Sayı 22, s. 131-197.

Naumann F. M. (2022). "Beatrice Wood Drawings, Prints, Ceramics", *From Scrawls to Art: The Drawings and Prints of Beatrice Wood*, ed. Peter Goulds, California: L.A. Louver, s. 7-32.

Naumann F. M. (2022). "Beatrice Wood Drawings, Prints, Ceramics", *Where Craft Ends and Fine Art Begins: The Ceramics of Beatrice Wood*, ed. Peter Goulds, California: L.A. Louver, s. 85-90.

Pyne, K. (2011). "Beatrice Wood: Career Woman: Drawings, Paintings, Vessels and Objects", *Wood in Paradise: Theosophy and Art in Ojai*, ed. Elsa Longhauser ve Lisa Melandri, CA: Santa Monica Museum of Art, s.29-39.

Reiss R. (1986). "The Autobiography of Beatrice Wood: I Shock Myself Beatrice Wood, Lindsay Smith", *Archives of American Art Journal January*, Sayı 26, s. 40-43.

Sorkin, J. (2014). "Pottery in Drag: Beatrice Wood and Camp", *The Journal of Modern Craft*, Sayı 7, s. 53-66.

Strauss, C. ve Clark G. (2012). *Shifting Paradigms in Contemporary Ceramics: The Garth Clark and Mark Del Vecchio Collection Hardcover—Illustrated*, New Haven: Yale University Press.

Waal, E. D. (2003). *20 th Century Ceramics*, London: Thames and Hudson.

Wood B. (2006). *I Shock Myself: The Autobiography of Beatrice Wood*, San Francisco: Published by Chronicle Books.

Longhauser, E. ve Melandri, L. (2011). *Beatrice Wood: Career Woman—Drawings, Paintings, Vessels, and Objects*, Santa Monica, CA: Santa Monica Museum of Art.

İnternet Kaynakları

"Oceanside Museum of Art", (http 1) <https://oceansidemuseumofart.blogspot.com/2011/05/beatrice-wood.html>, Erişim Tarihi: 16.12.2023.

"The Forgotten Legacy of Cult California Artist Beatrice Wood", (http 2) <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-the-forgotten-legacy-of-cult-artist-beatrice-wood>, Erişim Tarihi: 21.12.2023.

Görsel Kaynakları

Görsel 1: Beatrice Wood, atölyesinde çalışırken ve kendisine ait seramik eser örnekleriyle birlikte, <https://tr.pinterest.com/pin/671036413207040062/>, Erişim tarihi: 16.06.2024.

Görsel 2. Beatrice Wood, "Bir Arkadaşın Evliliği (Mariage D'une Amie)", 1916, Naumann F. M. (2022), "Beatrice Wood Drawings, Prints, Ceramics", *From Scrawls to Art: The Drawings and Prints of Beatrice Wood*, ed. Peter Goulds, California: L.A. Louver, s. 10.

Görsel 3. Beatrice Wood, "Biraz Sabun İçinde Biraz Su (Un Peut (Peu) D'eau Dans Du Savon)", 1917, Naumann F. M. (2022). "Beatrice Wood Drawings, Prints, Ceramics", *From Scrawls to Art: The Drawings and Prints of Beatrice Wood*, ed. Peter Goulds, California: L.A. Louver, s. 35.

Görsel 4. Beatrice Wood, "Altın Lüsterli Kadeh", 1987, Sorkin, J. (2014). "Pottery in Drag: Beatrice Wood and Camp". *The Journal of Modern Craft*, Sayı 7, s. 55.

Görsel 5. Beatrice Wood, "Bakirenin Rüyası (The Virgin's Dream)", <https://patch.com/california/ramona/ev--the-virgins-dream-beatrice-wood-drawings-and-ceramics>, Erişim Tarihi: 10.11.2023.

Görsel 6. Beatrice Wood, "Orta Doğu Sorununun Çözümü (Settling the Middle East Question)", 1958, Hennessey, D. H. (2004). *Beatrice Wood: Sophisticated Primitive*, ProQuest Dissertations Publishing.

Görsel 7. Beatrice Wood, "Yaramaz Yılan (The Naug[h]ty Snake)", 1972, <https://www.pafa.org/museum/collection/item/naughty-snake>, Erişim Tarihi: 09.12.2023.

Görsel 8. Beatrice Wood, "Bekar (Not Married)", 1965, <https://ocula.com/artists/beatrice-wood/>, Erişim Tarihi: 07.12.2023.

Görsel 9. Beatrice Wood, "Her Kızın Rüyası (Every Maiden's Dream)", 1990, <https://www.wikiart.org/fr/beatrice-wood/all-works#!#filterName:all-paintings-chronologically,resultType:masonry>, Erişim Tarihi: 29.10.2023.

Görsel 10. Beatrice Wood, "Kariyer Kadını (Career Women)", 1990, <https://www.wikiart.org/fr/beatrice-wood/all-works#!#filterName:all-paintings-chronologically,resultType:masonry>, Erişim Tarihi: 23.12.2023.

Görsel 11. Beatrice Wood, "Çikolata ve Genç Erkekler (Chocolate and Young Men)", 1990, <https://coolhunting.com/culture/beatrice-wood-career-woman/>, Erişim Tarihi: 20.10.2023.

TROIA KONULU ESERLERİYLE TÜRK SERAMİK SANATÇILARI

TURKISH CERAMIC ARTISTS WITH THEIR WORKS THEMED ON TROY

Müjde Yücel Coşar*

Öz

Zamanın kudretli bir tanığı olarak, geçmişten günümüze uzanan zengin bir mirası temsil eden, birçok medeniyetin izlerini taşıyan Troia Antik Kenti, bilim insanlarının, arkeologların ve tarihçilerin merakını her zaman üzerinde toplamıştır. Bu antik yerleşim, aynı zamanda sanatçıları kendine çekerek onları geçmişin gizemli dünyasına doğru bir yolculuğa çıkarmıştır. Sanatçıların yaratıcılığını ve estetik anlayışını beslemiş, sanatsal çalışmalarında ilham kaynağı olmuştur.

Çalışma kapsamında Troia temasıyla en az bir seri eser üreten Türk seramik sanatçılarının çalışmaları ele alınmıştır. Troia temalı seramik sanat eserlerinin tespit edilmesinde, dijital veri tabanları ve kütüphanelerden yapılan literatür taramasının yanı sıra saha araştırmasından da faydalanılmıştır. Eserlerin anlamlarının yorumlanması ve tarihsel bağlamının anlaşılmasında sanatçı görüşlerine başvurulmuştur.

Troia Antik Kenti ile aynı coğrafyayı paylaşmış sanatçıların, bu kenti temsil eden konuları daha sık işledikleri tespit edilmiştir. Üretilen eserlerde en çok Troia'nın zengin mitolojisinden esinlendiği gözlenmiştir. Özellikle de Troia mitolojinin en simgesel öğelerinden biri olan 'at'ın kullanımının sıklıkla tercih edildiği dikkati çekmiştir.

Anahtar Kelimeler: Seramik, Sanat, Heykel, Troia.

Abstract

As a powerful witness of time, representing a rich heritage extending from past to present and bearing the traces of many civilizations, the Ancient City of Troy has always attracted the curiosity of scientists, archaeologists and historians. This ancient settlement also attracted artists and took them on a journey into the mysterious world of the past. It nourished the creativity and aesthetic understanding of artists and became a source of inspiration in their artistic works.

Within the scope of the study, the works of Turkish ceramic artists who produced at least one series of works with the theme of Troy were discussed. In identifying Troy-themed ceramic artworks, field research was used as well as literature review from digital databases and libraries. Artist opinions were consulted in interpreting the meanings of the works and understanding their historical context.

It has been determined that artists who shared the same geography with the Ancient City of Troy used subjects representing this city more frequently. It has been observed that the works produced were mostly inspired by the rich mythology of Troy. In particular, it was noted that the use of the horse, one of the most symbolic elements of Troy mythology, was frequently preferred.

Keywords: Seramik, Sanat, Heykel, Troy.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 17.04.2024- Kabul tarihi: 04.04.2024

*Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü, mujdeyucel@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-0327-0765>, Çanakkale/TÜRKİYE.

1. Giriş

Türkiye'nin Çanakkale ilinde yer alan, mitolojiye, edebiyata ve tarihe konu olmuş efsanevi Troia Antik Kenti, uzun yıllar boyunca sadece bir efsane olarak kabul edilmiştir. 19. yüzyılın sonlarında yapılan arkeolojik kazılarla, Troia'nın birçok farklı döneme tanıklık ettiği, birbirini izleyen şehir yerleşimleriyle, çok katmanlı bir tarih ve kültüre sahip olduğu ortaya çıkmıştır. Bu eski şehir, Bronz Çağı'ndan Roma İmparatorluğu dönemine kadar uzanan geniş bir zaman diliminde, değişik medeniyetlere ev sahipliği yapmış, her biri de şehrin zengin mirasına katkıda bulunmuştur.

Troia Antik Kenti, Homeros'un İlyada'sında anlatılan Truva Savaşı ile dünya çapında ün kazanmıştır. 1998 yılında UNESCO Dünya Miras Listesi'ne girmiştir. Mitolojik hikâyeleri, arkeolojik kalıntıları ve tarihsel önemi ile Troia hem bilim insanları hem de sanatçılar için tükenmeyen bir ilham kaynağı olmuştur.

Birçok sanatçı, Troia'nın büyüleyici atmosferinden ilham alarak kendi sanat eserlerini yaratmışlardır. Tarihi, kültürü ve mitolojik hikâyeleriyle Troia Antik Kenti'nin çağdaş seramik sanatındaki rolünü keşfetmeyi amaçlayan bu çalışmada, Troia temasıyla en az bir seri eser üreten Türk seramik sanatçıları Erdiç Bakla, İrfan Aydın, Onur Öztürk, M. Fatih Karagül, Sıdika Sibel Sevim, Tuba Batu, Nizam Orçun Önal, Mehmet Coşar'ın eserlerine yer verilmiştir.

2. Troia Antik Dönem

Troia, Türkiye'nin kuzeybatısında, Çanakkale Boğazı'nın güney ucunda yer alan ve Çanakkale şehir merkezine 30 kilometre mesafede bulunan bir antik kenttir. Bu tarihi kent, batıda Lemnos (Limni) ve güneyde Lesbos (Midilli) adaları ile çevrilidir (Wöhlcke, 2004:17).

'Troia' kelimesi pek çok dilde farklı biçimlerde ifade edilmektedir. Fransızca 'Troie', İngilizce 'Troy', Flamenkçe 'Troje', İtalyanca 'Troia', Almanca 'Troja', Türkçede ise 'Troya', 'Truva', 'Torova', 'Turova', 'Turoya', 'Toruya', 'Toruva' olmak üzere yedi farklı şekilde yazılmakta ve söylenmektedir (Korfmann, 2012:44).

Troia kentinin tarihin ve mitolojinin eşsiz bir kesişim noktası olarak konumlanması ve tarih boyunca ilgi odağı olmasının en önemli sebebi, insanlık tarihinin en büyük şairlerinden biri

olarak kabul edilen Homeros tarafından yazılan İlyada ve Odysseia destanlarıdır. Bu destanlar, sadece büyük bir edebi başarı olarak kalmamış, aynı zamanda Batı ve Doğu Akdeniz kültürlerinin araştırılması ve anlaşılmasında önemli bir rol oynamıştır. Homeros'un şiirleri, savaşın ve insan doğasının karmaşık temalarını işleyerek, Troia'nın sadece arkeolojik değil, aynı zamanda mitolojik ve kültürel bir öneme sahip olmasını sağlamıştır.

İlyada destanında, Akhalar ve Troialılar arasında yaklaşık on yıl süren büyük savaş konu edilmektedir. Destan, Akhilleus'un öfkesi ile başlamakta, Hektor'un cenaze töreni ile sona ermektedir. Odysseia ise, Troia'nın kuşatıcılarından olan Odysseus'un Troia'nın fethinden sonra gemiyle Akdeniz'i geçerek eve dönüşünü ve onuncu senede vatanı İthaka adasına, karısı Penelope ve oğlu Telemakhos'a kavuşmasını anlatmaktadır (Latacz, 2002:32).

Destanlar, Troia Savaşı'nın nedenini, Sparta Kraliçesi Helena'nın, Troia Prensi Paris tarafından sevgi tanrıçası Aphrodite'in yardımıyla baştan çıkarılıp kaçırılmasına bağlamaktadır. Helena'nın kocası Kral Menelaos, Helena'yı geri almak için Troia'ya gittiğinde, Troialılar onu vermeyi reddetmiştir. İthaka Kralı Odysseus'un önerisi ve Helena'nın babası Tyndareos'un isteğiyle, Helena'nın evlilik kararına saygı gösterip onu koruyacaklarına dair yemin eden tüm Akha beyleri, Helena'nın kaçırılmasının ardından 1200 gemilik büyük bir donanma ile Troia'ya savaş açmıştır. Yaklaşık on yıl süren bu savaş, Odysseus'un önerisiyle yapılan tahta at aldatmacası sonucunda Akhaların zaferiyle sonuçlanmıştır. Troia yakılıp yıkılmış ve Helena geri getirilmiştir (Umar, 1983:22-24).

Ancak İlyada'da, Troia'nın ele geçirilmesinde kilit rol oynayan meşhur Troia atından hiç bahsedilmemiş; Odysseia'da ise bu ata yalnızca küçük bir gönderme yapılmıştır. Bu durum, tahta at ve şehirle ilgili pek çok diğer olayın, sonraki yıllarda yazılan hikayelerle konuya eklendiğini düşündürmektedir (Kelder, 2012:16).

Troia'nın Homeros sayesinde kazandığı bu mitolojik statü, arkeolojik çalışmalar ve kültürel araştırmalar için de sürekli bir ilham kaynağı oluşturmuştur.

Arkeolojik kazılarına başladığı bölgenin Homeros'un İlyada'sında anlatılan Troia Antik Kenti olduğunu ilk defa dile getiren Calvert, 1863-1865 yılları arasında höyükte küçük çaplı kazılar

gerçekleştirmiştir. Ancak Troia'daki geniş çaplı ilk kazılar Heinrich Schliemann tarafından başlatılmıştır (Körpe, 2015:1).

Heinrich Schliemann, Troya'da yaptığı kazılar sırasında ve sonrasında sebep olduğu tahribata rağmen, elde ettiği bulguları dökümanlaştırarak bu bilgilerin gün yüzüne çıkarılmasına büyük katkı sağlamıştır.

Schliemann'ın vefatından sonra, iş arkadaşı mimar Wilhelm Dörpfeld 1893-1894 yıllarında Troia'daki kazıları devralmış ve Troia'nın katmanlaşma sisteminin temellerini oluşturmuştur. Carl Blegen ise 1932-1938 yılları arasında Troya'da detaylı kazılar yapmış ve bulgularını sekiz ciltte yayımlamıştır. Elli yıl sonra, 1988'de Manfred Osman Korfmann kazılara başlamış ve 2005'teki ölümüne kadar önemli keşifler yapmıştır. 2012 yılına kadar Alman Tübingen Üniversitesi'nin desteklediği kazılar, 2013'ten itibaren Prof. Dr. Rüstem Aslan liderliğinde bir Türk ekibi tarafından sürdürülmektedir (Aslan, 2018:161-162).

3. Troia Döneminden İlham Alan Seramik Sanatçıları ve Eserleri

Lise eğitimini baba memleketi Çanakkale'de, üniversite eğitimini Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda tamamlayan Erdiñç Bakla, uzun yıllar akademisyen olarak görev yapmış bir seramik sanatçısı ve heykeltıraştır. Kendi coğrafyasının kültürel izlerini modern ve estetik bir anlayışla harmanlayarak figüratif heykeller oluşturmuş, bu eserleriyle tanınmıştır.

Sanatçının Anadolu'nun zengin kültürü ve arkeolojik geçmişiyle iç içe olan seramik heykelleri sanat ile kültürel mirasın etkileyici bir kesişimini sergilemektedir. Bakla, çağdaşlarına ve gelecek nesillere, tanıdık ve özümsemiş kültürel değerlerle 'soylu' bir sanatsal çözümleme yapmanın önemini vurgulamakta ve özellikle yirminci yüzyıl boyunca pek çok farklı medeniyete ev sahipliği yapmış Türkiye topraklarının zengin kültüründen beslenmelerinin burada yaşayan sanatçılar için tükenmez bir ilham kaynağı olabileceğini belirtmektedir (Önal ve Asmaz, 2022: 128-129). Kendi sanat anlayışını da bu doğrultuda şekillendirmiş olan Bakla'nın aralarında 'Hitit Rüzgârı', 'Troia Rüzgârı', 'Çatalhöyük Rüzgârı', 'Göbeklitepe Rüzgârı', 'Anadolu Tanrıları', 'Anadolu İdolları' isimli sergilerinin bulunduğu 55'ten fazla kişisel sergisi bulunmaktadır.

Genel olarak çamurun doğal yapısını ön plana çıkartan, sırsız eserler üreten sanatçı 'Troia Rüzgârı' isimli serisinde bronz, mermer, polyester döküm gibi farklı malzemeleri bir arada

kullanmıştır. Sergide Troia kahramanlarından Homeros'un, Hektor'un, Aşil'in, Helena'nın, Paris'in, Troia tanrı ve tanrıçalarının birçoğunun portreleri, Troia kenti ve Troia atı yorumları yer almaktadır.



Görsel 1. a Erdiñ Bakla, *Hektorun Ölümü*.
<https://www.youtube.com/watch?v=wozgyCPeO7A>



Görsel 1. b Erdiñ Bakla, *Cengâver*, Sertçini, 28x14x36 cm, 1994. (Özsezgin, 2000).

Erdiñ Bakla, 'Troia Rüzgârı' serisine ait 'Troia Savaşı' adlı eserini Çanakkale Belediyesi'ne hediye etmiştir. Troia kentini kuşatan surların ve Truva atının tasvir edildiği mermer eser, 2009 yılından itibaren Çanakkale kordon boyunda Truva Atı'nın yanında sergilenmektedir.

Seramik sanatçısı ve emekli öğretim üyesi İrfan Aydın'ın da Troia dönemine ait mitolojik hikâyeleri, porselen malzeme kullanarak çağdaş bakış açısıyla yorumladığı sergileri bulunmaktadır. Apollon Smintheus Kutsal Alanın arkeolojik çalışmalarında buluntuların reproduksiyonlarının oluşturulmasında uzun yıllar görev alan sanatçı, 2015 yılında açtığı 'Apollon ile Faresi' adlı sergisindeki eserlerinin oluşum süreci hakkında şunları söylemektedir:

Uzun yıllar kendi alanımda çalışmalarına katıldığım Apollon Smintheus tapınağı bu hikâyeyi günümüze kadar taşımış en önemli klasik dönem yapıdır ve benim çalışmalarımın da kaynağıdır. Soyut bir hikâyenin somut sonuçlarını bu yapıda görüyorum, dokunuyorum ve yaşıyorum. Sanki Homeros'la Apollon'la, Akhilleus'la, Hektor'la, Zeus'la el sıkışıyorum. Tapınağın mimarı Hermagones bana altın oranı öğretiyor, Skopas'ın heykeline dokunuyorum, olayları kafamda biçimlere dönüştürüyorum. Bazen Homeros'a katılıp, bazen katılmayıp sanatçı ayrıcalığımla kullanarak kendi hikâyemi yazıyorum. Anadoluğum ağır bastığında Apollon'un tarafını tutuyorum, Hektor'u Akhilleus karşısında koruyorum. Gerçeklerle efsanelerin birbiri içine geçtiği zamanlarda Homeros'un rolünü üstleniyorum ve kendi hikâyemi yazmaya başlıyorum (Aydın, 2015:2).

Sanatçı, Apollon Sminthion kutsal alanının tasvirlerinde (Görsel 1) tapınağın özellikle sütunlarını ve alınlıklarını ön plana çıkarmaktadır. Eserlerde, Truva Savaşı'na dair olayların tapınak içerisindeki figüratif friz anlatımlarının aksine, porselen malzeme kullanılarak simgesel bir şekilde işlendiği görülmektedir. Tapınağın tasvirinde sıklıkla kullanılan üst üste dizilmiş birimlerin tercih edilmesinin arkasındaki temel nedenin, feodal düzenin vurgulanması olduğu belirtilmektedir (Kırca, 2016:192).



Görsel 2. a İrfan Aydın, *Apollon Sminthion*, 2012.
Balyemez, A. (2018). "Sanatı Besleyen Bir Disiplin:
Arkeolojiden İlham Alan Seramikler"



Görsel 2. b İrfan Aydın, *Akhalar'ın Yolculuğu*, 2012.
<https://www.facebook.com/Dartgaleri/posts/3567584466634932/>

Aydın, 2017 yılında Bodrum'da açtığı, 17 eserden oluşan "Rüzgâr Altında Odysseus" adlı bir sonraki sergisinde de yine Troia temasını işlemiş ve sergi hakkında basın mensuplarına şu açıklamada bulunmuştur:

İlki Apollon ve Faresi olarak İstanbul'da başlamıştı, yine bir Homer efsanesini gerçekleştirmiştim. Bu sergide de artık savaş bitiyor, Aka ordusu Truva'yı alıyor ve Odysseus'un geri dönüş yolculuğu başlıyor. Böylece 7 yıllık çilesi başlamış oluyor. Bu sergide de o çilenin başlangıcını sergilemeye çalıştım. (<https://kenttv.net/ruzgar-altinda-odysseus>)

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümünden mezun olan Onur Öztürk, öğrencilik yıllarında Anadolu medeniyetlerine ve özellikle Hitit eserlerine olan ilgisini derinleştirmiştir. Bu süreçte, Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde yaptığı araştırmalar, onun sanatsal perspektifinin şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Öztürk, akademik eğitiminin ardından, Çanakkale Seramik Kalebodur Çan Fabrikası'nın dekor atölyelerinde profesyonel kariyerine adım atmış, burada edindiği tecrübelerle seramik sanatında kendi üslubunu

geliştirmiştir. Uzun yıllar süren bu mesleki deneyiminin ardından, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Çan Meslek Yüksekokulu seramik bölümünde öğretim elemanı olarak akademik kariyerine başlamış ve buradan emekliliğe ayrılmıştır.



Görsel 3. a Onur Öztürk, *Troia Askerleri*, 2008, Sanatçı Arşivinden.



Görsel 3. b Onur Öztürk, *Troia Savaşçıları*, 2004, Sanatçı Arşivinden.

Sanat hayatı boyunca tarihi dönemlere olan ilgiyle tanınan ve 2009/2010 yıllarında iki dönem Parion Antik Kentte arkeolojik kazılarda görev alan sanatçı, özellikle Troia Dönemi'nden esinlenerek bir dizi seramik heykel ve işlevsel form üretmiştir. Bu eserler arasında, miğfer ve mızraklarla yorumlanan Troia askerlerinin, Troia Atı'nın, binlerce yıl boyunca yangın, deprem ve savaş gibi felaketlerle defalarca yıkılan ve tekrar inşa edilen Troia kent katmanlarının simgesel bir dille anlatıldığı seramik heykeller ve Troia prensesi Helen'e ithafen tasarlanan kadın figürlü endüstriyel vazolar bulunmaktadır.

Öztürk, yaşadığı coğrafyanın zengin kültürel mirasından ilham aldığı eserlerini Çan'daki özel atölyesi İdil Seramik'te üretmeye devam etmektedir.

Geçmişte üretilen sanat eserlerine baktığımızda, temel konuların arasında mitoloji ve dinin yer aldığı kaçınılmaz bir gerçektir. Antik Troia kenti de mitolojisi ile dünya edebiyatı için çok önemli bir yer almakta, batı edebiyatının başlangıcının Troia'yı ele alan İlyada efsanesi ile başladığı bilinmektedir. Hal böyle iken, İlyada ve Troia'yı konu alan sanat eserlerinin sayısının da bir hayli fazla olduğu görülebilmektedir. Devam eden arkeolojik kazılar ve gerçekleşen yeni keşifler ışığında, Troia ile ilgili bilgiler her geçen yıl zenginleşerek artmaktadır. Böylelikle, elde edilen verilerin yeni sanat eserlerine dönüştürülmesi de kaçınılmazdır (Karagül, 2018:119).



Görsel 4. a M. Fatih Karagül, *Imbros'un Acısı*.
(Karagül, 2014)



Görsel 4. b M. Fatih Karagül, *Sunak*, Pekışmış Çini ve Porselen Astar, 57x38x25 cm.
<https://www.fovart.com/product-page/sunak>

Seramik sanatçısı ve Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü öğretim üyesi M. Fatih Karagül yaşadığı bölgenin yerel değerlerini esin kaynağı olarak kullandığı eserleriyle, kültürel temsil noktasında önemli bir görev üstlenmektedir. Sanatçı, 2013 yılında, 'Antikite' ve 'Antikite II', 2014 yılında 'Hellespont', 2018 yılında 'Troia' ve 2020 yılında 'Troas Denemeleri' isimlerini verdiği kişisel seramik sergilerinde Homeros'un İlyada destanında ele aldığı Troia'yı kendine özgü yorumuyla izleyiciye sunmaktadır. Karagül sergilerinde Hektor'un hançerini, Priamos'un hazinelerini, Akhilleus'un kurbanlarını, yıkımı, direnişi, Troia'nın katmanlarını, kaplarını, tapınaklarını, atını, istilacı gemilerini, mimarisini yapısal bir yaklaşımla plastik sanatlara dönüştürmüştür. Form, hacim ve malzemenin ön planda olduğu heykelerde, doku ve renklerdeki doğallık göze çarpmaktadır.

Bazı eserlerinde seramiğin yanında ek malzeme olarak bronz da kullanmayı tercih eden Karagül, 'Troia' isimli sergisindeki eserlerini anlatırken şu ifadeleri kullanmıştır:

Bu sergi ayrıca 'yerel değerler kullanılarak tasarım ve heykel nasıl yapılır?' dersinin uygulamalı kısmıdır. Sergide yer alan heykelerde, mimarlar için değil ama sanat üreticileri için strüktür ve konstrüktivizm dersi de vardır. Güzele ulaşma sürecinde tasarımda asimetrik denge oluşumu, dengesizlik içindeki dengenin nasıl çözümlenebileceği gibi konular da çamur malzeme ile uygulanmıştır. Çağlar boyunca güzele ulaşabilmek için simetrik denge kullanılmış ve halen kullanılmakta olsa da kolaya kaçmak yerine, bu yöntem, sergideki çalışmalarda tamamen reddedilmiştir. Her zaman asimetrik dengeden yana bir tutum izlenmiş, mümkünse dengesizlik içindeki dengeye ulaşılmaya çalışılmıştır. Böylece monotonluktan uzaklaşılır. Sergideki eserlerde iki boyutluluk ya da iki boyuta sıkışmak zorunda kalmış heykeller yoktur. Önü, arkası, sağı, solu ve hatta

altı ve üstü olan; kimi zaman 6 ayrı noktadan 6 farklı ifadesi olan heykeller vardır. (Karagül, 2018:124).

Seramik sanatçısı ve akademisyen Sıdıka Sibel Sevim de Troia temasını kendine özgü bir yaklaşımla ele alarak, bu antik kentin hikayelerini porselen takılar üzerine yansıtmıştır. 2022 yılında Çanakkale Belediyesi Seramik Müzesi'nde düzenlenen "Troia'ya Saygılarımla" isimli kişisel sergisiyle başlayan bu yolculuk, 2023 yılının Ağustos ayında Çanakkale'nin Tevfikiye köyünde bulunan Troya Ören Yeri'nde "Troya'dan Takıntılar" isimli ikinci bir sergiyle devam etmiştir.

Sanatçı eserleri hakkındaki manifestoda şunları ifade etmektedir:

Sanat; bazen heykel olmuş, bazen resim, bazen de şiir... Güzel olan, olması gerektiği gibi gereken yerde olmasıdır. Akademisyen seramik sanatçısı olarak çeşitli formlar ve duvar elemanları üretmekteyim. Ancak 35 yıllık üretim sürecinden sonra son iki yılda; neolitik dönemden günümüze kadar gelen ve çok önemli uygarlıkların tanıklığını yapan, dünyanın oluşumundaki ateş-su-hava-toprak gibi elementlerin bileşimi ile oluşan seramik sanatının büyülü aura'sını bedenlerle buluşturmak istedim. Üretmiş olduğum seramik heykel ve formlarımı küçülterek insanların gerdanlarına kondurmak, onları; parmaklarında zamanın tanıklığına sunmak, zamanın tanıklığına sunarken seramiğin bin bir renginin insanları sarmasını ve tenle temas ederek özlere ve ruhlara işlemek istedim. Üretmiş olduğum takılarda; geçmişle geleceği aklında, duygusunda, bedeninde buluşturan ve bunu varlığına katan yüksek medeniyetlerden gelen kadınların yanı sıra; güzelliğine, zamansızlığına, kültürüne ve güçlü kimliğine inanan, yaşsız ancak geçmiş medeniyetlerin bilgeliğini taşıyacak kadar olgun kadınları da hedeflemekteyim (<https://www.canakkaleseramikmuzesi.org>).

Truva hazineleri, efsanelere konu olan ve içerisinde dünya sanat tarihine önemli izler bırakmış takılar barındıran büyüleyici bir koleksiyondur. Sıdıka Sibel Sevim, bu kadim medeniyetin hikâyeleri ve hazinelerinden derinden etkilenmiştir. Bu etkileşim, Sevim'in Truva'nın zengin tarihinden aldığı ilhamla, estetik ve tarihi derinliklere sahip özgün takılar yaratmasına ve sanatçının bu alandaki ustalığını sergilemesine olanak tanımıştır.



Görsel 5. a S. Sibel Sevim, *Paris ve Helen Aşkı, Troia'dan Takıntılar Serisi*, 2023. Sanatçı Arşivinden



Görsel 5. b S. Sibel Sevim, *Troia'ya Saygılarımla Serisi*, 2022. <https://www.canakkaleseramikmuzesi.org/troiaya-saygilarimla/#galeri1-6>

Sıdika Sibel Sevim, bir sanat eserinin özgün olması, estetik kaygılar gütmesi, çağrı soluyup sorgulaması, mesajı olması ve aynı zamanda belgesel niteliği taşıması gerektiğine inanmakta, bu vizyon doğrultusunda, sanatçının tarihi, teknolojiyi, malzemeyi ve felsefeyi kapsamlı bir şekilde bilmek ve bunların üzerine kendi söylemini eklemek zorunda olduğunu vurgulamaktadır. Sevim'in Troia temalı porselen takıları, bu prensiplere dayanarak yaratıldığı için, onun sanatsal ifade biçiminin güzel bir örneğini teşkil etmektedir. Bu takılar, Truva'nın efsanevi hikayelerini ve tarihi zenginliklerini modern sanatın diliyle yeniden yorumlayarak, geçmiş ile geleceği bir araya getirmekte, sanatın çok katmanlı işlevini gözler önüne sermektedir.

Troia temalı çalışmalara imza atan sanatçılardan diğer bir tanesi de Çanakkaleli sanatçı ve akademisyen Tuba Batu'dur. 2018 Troia Yılı'na kadar Homeros'un İlyada ve Odysseus eserlerini okumamış olan Batu, Avrupa'dan gelen arkadaşlarının ve tanıdıklarının bu eserler sayesinde Çanakkale'yi tanıyor olmasından ilham alarak okumaya başlamıştır. Okuma sürecinde, savaşın getirdiği yıkım, kadınların savaş sırasındaki durumları ve Odysseus'un savaştan sonra evine dönüş yolculuğu boyunca yaşadıkları, hayata dair derin anlamlar içeren semboller ve kişileştirmelerle dolu hikayeler sanatçıyı derinden etkilenmiştir. Bu etkileşim, onu Troia temalı iki ayrı sergi konsepti geliştirmeye yönlendirmiştir.

Batu, 2018 yılında Troia temalı sergilerinden ilki olan 'Odysseus'un Gemileri: Troia'dan İlhake'ye Yolculuk' adıyla açtığı sergisinde gemi formları ve öykülerde geçen bazı kadınları yorumlamıştır. Sanatçı bu sergisi için "Bu benim hayatımda ölüme yakın bir deneyimin ardından

yolumu bulma çabamı, yolculuğumu ve Odysseus gibi evime dönüşümü temsil eden bir sergi oldu; O Çanakkale'den evine giderken ben Çanakkale'ye evime dönüyordum” (Röportaj) ifadelerini kullanmaktadır.

Batu'nun 'Karşılaşmalar: Troia'dan Ithake'ye Yolculuk-2' adlı ikinci Troia temalı sergisinde gemiler arka planda kalmış, Odysseus'ta geçen karakterler figüratif bir anlatımla ele alınmıştır.

Bu sergide her bir karakter ve temsil ettiği duygular benim dönüşümümde karşılaştığım olayların vücut bulmuş haliydi. Bir sene sonra bir sergi daha çıktı, 2019 Ağustos ayında Bozcaada Sanat Galerisi'nde açılan sergimin adı 'Yolculuk' oldu. Artık Odysseus'un (ya da benim) yolculuğu sona ermiş, yorgun bir savaşçının (ya da benim) sakin hayatına geçişi tamamlanmıştı. Öykü burada bitmiş, geriye yol ve yolculuk kavramları kalmıştı. (Röportaj).



Görsel 6. a Tuba Batu, *Sirena Aglaopheme*, 35x40x20cm, Sanatçı Arşivinden.



Görsel 6. b Tuba Batu, *INO*, Troia'dan Ithake'ye Yolculuk-2: Karşılaşmalar Sergisinden, 35x24x7 cm, Akçini, 2018, Sanatçı Arşivinden.

Troia'nın efsanevi hikayelerini kendi hayatıyla özdeşleştirerek çağdaş bir perspektifle yorumlayan sanatçının eserlerinde tornada çekilmiş tabaklara sığdırılmış, kürelere oturtulmuş, (Batu'nun o güne kadar pek de tercih etmediği mavi, turuncu, kırmızı, yeşil) parlak renkli kırık seramik parçaların kolaj gibi bir araya getirilerek inşa edildiği gemilerin yanlarında duran figürler yer almaktadır.

Bu sergilerde akçini çamuru kullanmıştım, özellikle de menemen çamuru. Ama son zamanlarda sertçini çamuru ve porselen kullanmaya başladım. Benim için malzeme sadece bir araç, duygularımı anlatmaya çalışırken de ehliyetimin en yetkin olduğu araçla yola çıkıyorum, o da seramik. Seramik ile uzun yıllara

dayanan bir ilişkimiz var, evlilik gibi. Yıllar sonra karşılıklı olarak birbirimizi anladığımızı, tanıdığımızı ve zaman zaman da tolere ettiğimizi düşünüyorum. Ama hala sürprizlerle ilişkimizi canlı tutmayı da başarıyoruz (Röportaj).

Tuba Batu 2022 yılında, Çanakkale Belediyesi tarafından düzenlenen 59. Troia Festivali'nde, Sparta Kralı Menelaos'un kızı Iphigenia'nın hikayesinden esinlenilerek oluşturulan, ulusal ve uluslararası sanatçıların bir araya geldiği grup sergisinde de Troia temalı eserleriyle yer almıştır. Bunun yanı sıra, "Dişi Anti-Kahramanlar ve Sanatta Ele Alınışı: Kirke ve Kalipso Örneği" ve "Sanat Eserlerinde Kadına Şiddetin Gösterimi: Iphigenia ve Polyksena Örnekleri" isimli bildirileri bulunan sanatçı, Çanakkale'de yaşamaya devam ettikçe Troia'nın büyüleyici öyküsünün etkisinde kalmaya ve onları eserlerine yansıtmaya devam edecek gibi görünmektedir.

Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü öğretim üyesi Nizam Orçun Önal'ın 2023 yılında açtığı "G1-F3" adlı sergisi, hayatın seçim ve hamlelerini, satrançtaki at figürü üzerinden ele alarak derin bir sorgulama sunmaktadır. Sergideki eserler, "her hamle bir karar, her karar bir sonuçtur" mottosunu fiziksel formlara dönüştürerek izleyicileri kendi adımlarını, aldıkları kararları ve yaşamda yaptıkları hamleleri üzerine düşünmeye davet etmektedir.

Sergi, hayatın zorluklarına karşı direnen, çözüm arayan, olasılıkları değerlendiren, güzelliklerini paylaşan, zaferi kucaklayan bir hikâyeyi canlandırıyor. Aynı zamanda hayatın beklenmedik getirileri ve rastlantısallığı karşısında ileriye dönük yapılan planlamaların aslında şansa dayalı sonuçları olduğu fikrini de işliyor. Hayatta her şeyin kontrolümüzde olmadığını, bazen tesadüflerin bizi başka yollara sürüklediğini gösteriyor. İzleyicilere kendi hayatlarında konumlandıkları figürleri belirlemede yeni bir bakış açısı veriyor. Sanatçı aynı zamanda izleyicileri hayatlarında yaptıkları hamleleri sorgulamaya çağırıyor: Acaba doğru hamleyi mi yapıyoruz? Yoksa daha iyi bir hamle var mı? Bu hamlemin sonucu ne olacak? Ve en önemli soru: Hayat şimdi hangi hamleyi oynayacak?

Sergi, hayatta her hamlenin bir risk olduğunu, ama aynı zamanda bir fırsat da barındırabileceğini hatırlatıyor. Bakmak, görmek, hissetmek, düşünmek, düşlemek ve tavır almak... (<https://yapidergisi.com>)

Nizam Orçun Önal içinde yaşadığı topluma dair kültürel ve coğrafi bağlamı, eserlerin üzerinde bir bezeme unsuru gibi görünür kılmaktadır. Anadolu'nun zengin tarih ve kültürü, sergideki formların derinliklerine nüfuz etmekte ve Troia'nın efsanevi mirasını da çağrıştıran

imgelere dönüşmektedir. Bu imgelerle kurulan etkileşim, formların üzerinde dolaşan mistik bir atmosfer yaratarak, izleyicinin tanıdık sembollerle bağ kurmasına olanak vermektedir.



Görsel 7. a N. Orçun Önal, *Knights No:7*, Sertçini Çamuru, Kobalt Oksit, 1240°C, 37x14x8cm, 2023, Sanatçı Arşivinden.



Görsel 7. b N. Orçun Önal, *Knights No:10*, Kırmızı Çamur, 1130°C, 36x9x6cm, 2023, Sanatçı Arşivinden.

Bu bağlamda, Önal'ın at figürünü merkezine alan satranç temalı eserleri, Troia'nın aldatmacalı tahta atıyla ilginç bir paralellik kurmaktadır. Sanatçı, hayatın karmaşıklığı ve seçimlerin sonuçları üzerine düşündürürken, aynı zamanda Troia mitinin aldatma ve strateji unsurlarını çağdaş bir sanat dilinde yorumlamaktadır. Böylece, at metaforu ve Troia'nın tahta atı arasındaki ilişki, sanatın ve tarihin iç içe geçtiği, katmanlı bir anlatıya dönüşmektedir. Önal'ın eserleri, geçmişle bugün arasında köprüler kurarak, izleyicilere hem estetik bir deneyim sunmakta hem de tarihi ve kültürel bir perspektif kazandırmaktadır.

Troia teması ile tasarımlar yapan bir diğer sanatçı da lise ve üniversite eğitimlerini Çanakkale'de tamamlayan, halen Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü'nde öğretim elemanı olarak görev yapan Mehmet Coşar'dır. Coşar, yıllardır yaşadığı şehrin zengin kültürel ve arkeolojik mirasına büyük bir ilgi duymakta, bu alandaki araştırmalarını sanatsal çalışmalarına entegre etmektedir.

Öğrencilik yıllarında Assos Arkeolojik kazılarında çalışan sanatçı, 43. ve 44. Uluslararası Çanakkale Troia Festivali kapsamında düzenlenen 'Çanakkale Özgün Seramik Ürün Tasarımı ve Uygulama Yarışmaları'nda, Troia seramiklerinden esinlenerek tasarladığı ürünlerle, 2006 yılında ikincilik, 2007 yılında üçüncülük ödülüne layık görülmüştür.



Görsel 8. a Mehmet Coşar, Horse (At), 21x24x17 cm, Kırmızı Çamur, Perdah Uygulama, Çanakkale, Sanatçı Arşivinden.



Görsel 8. b Mehmet Coşar, Zamanda Troia Serisi, Porselen, 45x45x1,1 cm, 2018. (Coşar, 2021).

"Troia Dönemi Seramikleri Üslup Özelliklerinin Çağdaş Karo Tasarımlarında Uygulanması" başlıklı Sanatta Yeterlik teziyle, Homeros'un İlyada Destanıyla tarihe geçen Troia Antik Kentine ait seramiklerin çıkış noktası olarak kullanıldığı, dekor ve kombin karolardan oluşan 28 serilik yer ve duvar karosu tasarlamış ve tasarımlarını ve Çanakkale Seramik fabrikasında hayata geçirmiştir.

Aynı çalışma içerisinde gerçekleştirilen "Zamanda Troia" adlı on bir farklı dekora sahip karodan oluşan seride ise Troia antik kentine ait fotoğraflar ve antik döneme ait izler esin kaynağı olmuştur. Her biri kendi içerisinde, bölge karakteristiğine ait farklı görseller ve değerler barındıran karolar sanatsal bir yaklaşımla tekil olarak üretilmiştir (Coşar, 2021:143).

4. Sonuç

Bu çalışmada, Troia Antik Kenti'nin zengin tarihinin ve mitolojik anlatılarının, günümüz Türk seramik sanatçılarının yaratıcı süreçlerine nasıl ilham kaynağı olduğu incelenmiştir. Troia'nın efsanevi hikâyeleri, bu sanatçıların yapıtlarında yeniden hayat bulmuş ve geçmişle geleceği birleştiren sanat eserleri aracılığıyla ifade edilmiştir.

Sanatçılar, Troia'nın mitlerini ve tarihi öğelerini hem bireysel yaratıcılıklarını sergilemek hem de toplumsal hafızayı canlı tutmak amacıyla kullanmışlardır. Çoğunlukla, eserlerini Troia seramikleri yerine, mitolojisinden esinlenerek yaratmışlardır. Bu bağlamda, özellikle tahta at sıklıkla tercih edilen figürlerden olmuştur. Sanatçılardan bazılarının bu çalışmaları yapmadan önce arkeolojik kazılarda görev aldıkları tespit edilmiştir.

Troia Antik Kenti'nin seramik sanatındaki yansımaları, sanatçıların hem kendi iç dünyalarını keşfetmelerine olanak tanımış hem de kültürel mirası yeni nesillere aktarmalarına aracı olmuştur. Çalışma kapsamında akademisyenlerin bu misyonu üstlenmede daha fazla sorumluluk duydukları görülmüştür.

Sanatçılar, içinde yaşadıkları toplumun ve coğrafyanın birer parçası olarak, çevreleriyle sürekli bir etkileşim içindedirler. Bu bağlamda, Troia temalı eserler yaratan sanatçıların, antik kentin bulunduğu Çanakkale ile zaman zaman ya da sürekli gerçekleşen etkileşimleri, bu durumun güzel bir örneğini oluşturmaktadır.

Bu topraklar üzerinde var olan çeşitli medeniyetlerin getirdiği çok katmanlı kültürel miras, sanatçıların kendi dil ve anlatımlarını geliştirmeleri için benzersiz fırsatlar sunmaktadır. Sanatçıların, tanık oldukları ve içselleştirdikleri bu zenginlikleri kendi üretim dillerine yansıtmaları, kültür ve estetik arasındaki ilişkiyi sürekli olarak yeniden şekillendirmelerini, hem geçmişten gelen değerlere sahip çıkmalarını hem de gelecek kuşaklara bırakılacak yeni değerler yaratmalarını sağlamaktadır. Bu bağlamda, üretildiği coğrafyanın kültürel zenginliğinden beslenen sanat eserleri, sadece bugünün değil, yarının da mirası olarak değerlendirilmelidir. Bu yönüyle sanatçılar, kültürel süreklilik ve yenilik arasında köprü kurarak, bu tarihî kesişim noktasının evrensel bir ses olarak yankılanmasına katkıda bulunacaklardır.

Kaynakça

- Aslan, R. (2018). Troy City of Mythology and Archaeology. İstanbul: İÇDAŞ A.Ş. yayınları.
- Aydın, İ. (2015). Apollon ve Faresi, Kişisel Sergi Kataloğu, Dar't Sanat Galerisi.
- Balyemez, A. (2018). "Sanatı Besleyen Bir Disiplin: Arkeolojiden İlham Alan Seramikler", Ulakbilge, Cilt 6, Sayı 26, s. 903-919.
- Coşar, M. (2021). Troia Dönemi Seramikleri Üslup Özelliklerinin Çağdaş Karo Tasarımlarında Uygulanması, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik ve Cam Tasarımı Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Uygulama Raporu.
- Karagül, M. F., (2014). "Hellespont", Sergi Kataloğu, Arte İstanbul Sanat Galerisi, İstanbul: Paragraf Basım, s.29.
- Karagül, M. F. (2019). "Yerel Değerlerin Sanatta Esin Kaynağı Olarak Kullanımına Bir Örnek: Troia Sergisi", Journal of Awareness, 3(5), 119-126.
- Kelder, J. (2012). "Troia Döngüsünün Kökenleri", Troia Kent, Homeros ve Türkiye, W Books Yayıncılık.
- Kırca, A. D. (2016). "Sözlü Edebiyattan Porselen Eserlere: Apollon ve Faresi (From Narrative Literature to Porcelain Artwork: Apollon and His Mouse)". Art-Sanat Dergisi, 6: 185-207.
- Korfmann, M. (2012). "Troia mı? Truva mı?", Troia Rüzgârı M. Korfmann'dan Seçme Makaleler, İstanbul: Egemen Matbaacılık.
- Korkmaz, T. (2018). "Çağdaş Seramik Eserlerde Gemi Formu", Ulakbilge, Cilt 6, Sayı 30, s. 1523-1536.
- Latacz, J. (2002). "Homeros, İlyada ve Troia'nın Hikayesi: Avrupa'nın Kök Arayışı", Troia Efsane ile Gerçek Arası Bir Kente Yolculuk, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Önal, N. O. & Asmaz, A. C. (2022). "Kültürel Mirasın Çağdaş Sanat Yorumları: Erdiñç Bakla'nın Seramik Heykelleri", International Social Sciences Studies Journal, Vol: 8, 93: 128-131.
- Tosun, A. (1990). Troia Efsanelerle Örülmüş Antik Şehir, İstanbul: Aytur Ltd. Şti.
- Umar, B. (1983). Troas, Kültür Kitapları Serisi: 7, İstanbul: Ak Yayınları.
- Wöhlcke, M (2004). Troia Savaşı, İzmir: İlyayayınevi.

İnternet Kaynakları

Gündem (2022), "Troia'nın Kahramanları Tuallere Yansıdı", <https://www.canakkalewebhaber.com/gundem/troianin-kahramanlari-tuallere-yansidi>, Erişim tarihi: 10.03.2024.

Kent tv (2017), "Rüzgar Altında Odysseus", <https://kenttv.net/ruzgar-altinda-odysseus>, Erişim tarihi: 8.03.2024.

Seramik Müzesi (2022), "Troia'ya Saygılarımla", <https://www.canakkaleseramikmuzesi.org/troiaya-saygilarimla-sureli-sergi-25/>, Erişim tarihi: 25.02.2024.

Yapı Dergisi (2023), "G1-F3: Sıradaki Hamleniz Ne Olacak?" <https://yapidergisi.com/g1-f3-siradaki-hamleniz-ne-olacak/>, Erişim tarihi: 21.03.2024.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. a Erdiñ Bakla, Hektorun Ölümü, <https://www.youtube.com/watch?v=wozgyCPeO7A>, Erişim tarihi: 13.02.2024.

Görsel 1. b Özsezgin, K., (2000). Erdiñ Bakla, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, s.304.

Görsel 2. a İrfan Aydın, Apollon Sminthion, 2012, Balyemez, A. (2018). "Sanatı Besleyen Bir Disiplin: Arkeolojiden İlham Alan Seramikler".

Görsel 2. b İrfan Aydın, Akhalar'ın Yolculuğu, 2012, <https://www.facebook.com/Dartgaleri/posts/3567584466634932/>.

Görsel 3. a Onur Öztürk, Troia Askerleri, 2008, Sanatçı Arşivinden.

Görsel 3. b Onur Öztürk, Troia Savaşçıları, 2004, Sanatçı Arşivinden.

Görsel 4. a M. Fatih Karagül, İmbros'un Acısı, (Karagül, 2014).

Görsel 4. b M. Fatih Karagül, Sunak, Pekışmiş Çini ve Porselen Astar, 57x38x25 cm, <https://www.fovart.com/product-page/sunak>.

Görsel 5. a S. Sibel Sevim, Paris ve Helen Aşkı, Troia'dan Takıntılar Serisi, 2023. Sanatçı Arşivinden.

Görsel 5. b S. Sibel Sevim, Troiaya Saygılarımla Serisi, 2022. <https://www.canakkaleseramikmuzesi.org/troiaya-saygilarimla/#galeri1-6>

Görsel 6. a Tuba Batu, Sirena Aglaopheme, 35x40x20cm, Sanatçının Arşivinden.

Görsel 6. b Tuba Batu, INO, Troia'dan Ithake'ye Yolculuk-2: Karşılaşmalar Sergisinden, 35x24x7 cm, Akçini Çamuru, 2018, Sanatçı Arşivinden.

Görsel 7. a N. Orçun Önal, Knights No:7, Sertçini Çamuru, Kobalt Oksit Astar, 1240°C, 37x14x8cm, 2023, Sanatçı Arşivinden.

Görsel 7. b Orçun Önal, Knights No :10, Kırmızı Çamur, 1130°C, 36x9x6cm, 2023, Sanatçı Arşivinden.

Görsel 8. a Mehmet Coşar, Horse, 21x24x17 cm, Kırmızı Çamur, Perdah Uygulama, Çanakkale, Sanatçı Arşivinden.

Görsel 8. b Mehmet Coşar, Zamanda Troia Serisi, Porselen,45x45x1,1 cm, 2018. (Coşar, 2021).

EL CEZERİ'NİN MİNYATÜRLERİNDEN 20. YÜZYILA KADAR SİBERNETİK SANATIN İNCELENMESİ*

ANALYSING CYBERNETIC ART FROM THE MINIATURES OF EL CEZERI UNTIL THE 20TH CENTURY

Selda Bülbül **, Gülşen Öztürk ***

Öz

El Cezeri, minyatürlerinde, yaşadığı dönem olan 13. yüzyıl sanat anlayışını, robot ve otomatları merkeze alan bir yaklaşımla sunar. 20. yüzyılda gelişen sanat anlayışında da makineler, robotlar ve yeni teknolojilerle beslenen bir ortamın varlığı ve bu alanda eserler üretildiği görülmektedir. Bu çalışmada, 1960'lı yıllarda özellikle enstalasyon, heykel ve sahne sanatlarında başlayan sibernetik sanat anlayışının 800 yıl önce yaşamış olan ve bu biliminin öncüsü olarak kabul edilen El-Cezeri'nin robotik minyatürleri üzerindeki erken etkisi incelenmektedir. Sibernetik sanatın geçirmiş olduğu süreç ve El Cezeri'nin sanat anlayışı tarihsel yöntemle incelenmiş, literatür taraması sonucu elde edilen veriler ile iki farklı çağa ait olan eserler karşılaştırmalı yöntemle betimlenmiştir. Robotik konulu minyatürlerdeki sibernetik sanat özelliklerinin ortaya konulması, aynı zamanda bilim insanı olmasının yanı sıra, sanatçı kimliğinin ön plana çıkarılması amaçlanmıştır. Çalışma, "Kitab-ül Hiye'l" adlı eserden, ses, ışık, renk, hareket ve etkileşim özelliği içeren minyatürlerle birlikte 20. yüzyılda sibernetik sistemlerle yapılan sanat eserleri ile sınırlandırılmıştır. El Cezeri'nin, kinetik sanatlarla başlayan, robotik ve sibernetik sanatlarla devam eden süreçlerin erken dönem eskizlerini minyatürleriyle yansıtan bir sanatçı olduğu görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: El Cezeri, Robotik Sanat, Minyatür, Sibernetik Sanat, Enstalasyon.

Abstract

In his miniatures, Al-Jazari presents the 13th century understanding of art, the period in which he lived, with an approach centred on robots and automata. In the 20th century, it is seen that there is an environment fed by machines, robots and new technologies in the developing understanding of art and works are produced in this field. In this study, the early influence of the understanding of cybernetic art, which started in the 1960s, especially in installation, sculpture and performing arts, on the robotic miniatures of Al-Jazari, who lived 800 years ago and is considered as the pioneer of this science, is examined. The process of cybernetic art and Al-Jazari's understanding of art have been examined with the historical method, and the works belonging to two different eras have been described comparatively with the data obtained from the literature review. It is aimed to reveal the cybernetic art features in miniatures on robotics and to highlight his identity as an artist as well as a scientist. The study is limited to the works of art made with cybernetic systems in the 20th century together with miniatures containing sound, light, colour, movement and interaction features from the work named 'Kitab-ül Hiye'l'. It is seen that Al-Jazari is an artist who reflects the early sketches of the processes that started with kinetic arts and continued with robotic and cybernetic arts with his miniatures.

Keywords: Al Jazari, Robotics Art, Miniature, Cybernetic Art, Installation

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 22.04.2024- Kabul tarihi: 04.04.2024

* Bu makale; Dr. Öğr. Üyesi Gülşen ÖZTÜRK danışmanlığında Selda BÜLBÜL tarafından hazırlanan "El Cezeri'nin Robotik Minyatürlerinin, 20.yy. Sibernetik ve Robotik Sanatlar Bağlamında İncelenmesi" (2024) isimli Yüksek Lisans Tezinden üretilmiştir.

**Yüksek Lisans Öğrencisi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Ana Sanat Dalı, seldabulbul7@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-2571-3739>, Isparta/TÜRKİYE.

***Dr. Öğr. Üyesi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Ana Sanat Dalı, gulsenozturk@sdu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-9798-404X>, Isparta/TÜRKİYE.

1. Giriş

Minyatürler yapıldıkları dönemin toplumsal ve tarihsel olaylarını belgelemenin dışında, bilimsel gelişmelerini yansıtan aynı zamanda dönemin estetik değerlerine ilişkin fikir sahibi olunmasını sağlayan sanat eserleridir. Orta Çağ döneminde kitapların her bölümünün başı tezyinat ile süslenir ve bu süsleme de “minium” adı verilen maden kırmızısı bir boya ile yapılırdı. Minyatür kelimesi, bu nedenle kitapları süslemek için kullanılan resimleri ifade eden genel bir anlama kavuşmuştur (Behzad, 1953:29; Binark, 1978:271).

Arkeolojik kazılar, minyatür sanatının köklü bir geçmişe sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Türk minyatür sanatı ilk olarak Uygur döneminde görülmektedir (Mahir, 2018:31; Tonguç, 2019:201). Bu sanatın etkileri Anadolu'ya taşınan Selçuklularla birlikte Anadolu'da gelişerek devam etmiştir (Tonguç, 2019:201). Selçuklu döneminin, otomatları ve mekanik unsurları konu edinen el yazması eseri, sadece El Cezeri tarafından yazılan ve resimlenen “Kitab-ül Hiyele” (Kitab el-cami'beyn el-'ilm ve el-'amel en-nafi'fisinaâ'ti'l-hiyel) adlı eserdir (Mahir, 2018:34). Türk beyliklerinin yerleştiği coğrafyalardan biri olan Güney Doğu Anadolu merkezlerinde, minyatürlerin birçoğu Artuklu hükümdarlarının desteğiyle yapılmıştır (Deveci, 2015:101). El Cezeri, 13. yüzyılda Mezopotamya topraklarında eski adıyla Cizre'de hayat sürmüştür. Kitabından edinilen bilgilere göre miladi 1181 yılından itibaren 25 yıl Artuklu sultanlarına hizmet etmiştir (Unat, 2006:1). Robot ustası, fizikçi, dahi ve sibernetiğin öncüsü olarak tanınan El Cezeri, 1153 yılında Cizre'de doğmuş, 1233 yılında yine Cizre'de vefat etmiştir. Bilinen en eski robotik araştırmaların, Tarentumlu Archytas'dan sonra kendisine ait olduğu ve günümüz robot teknolojisine ilham veren kişi olduğu düşünülmektedir. Sibernetik bilimine ait ilk tasarımlar El Cezeri'ye ait olsa da bu ilime ait oluşturduğu sistemle ve bu terimi ilk kullanan kişi olmasıyla batıda, Norbert Wiener'ın ismi literatürde sistemi kuran kişi olarak geçmektedir (Korkutata ve Toprak, 2013:39-46). El Cezeri, sarayda mühendis olarak çalıştığı dönemde bugünün teknolojisine ilham veren robotik ve sibernetik buluşlarını el yazması eserinde kendisi çizmiş, notlar almıştır. Fakat bu ilk eser kayıptır.

Kitab-ül Hiyele, Yusuf b. Osman al-Haşkafi (Hasankeyf'li) tarafından esere birebir bağlı kaldığı söylenerek kopya edilmiş ve tüm tasvirleri El Cezeri'nin kendisinin yaptığı da ifade edilmiştir (Çağman ve Tanındı, 1979:10). Bilinen en eski nüsha olan bu eser, Topkapı Sarayı Müzesinde bulunmaktadır. Yaklaşık 15 adet nüsha içerisinde en başarılı ve aslına en yakın

minyatürlerin olduğu nüsha olduğu Türk ve yabancı araştırmacılar tarafından beyan edilmektedir (Nemlioğlu, 2008:54-55).

Mühendislik için birçok temel bilimi idrak etmiş olmak ve bu alanlardaki ihtiyaçları görüp, mühendisliğe özgü araçları kullanmak gereklidir. Zekâ, yaratıcılıkla harmanlandığında ortaya yeni tasarımlar ve buluşların çıktığı görülmektedir (Külcü, 2005:28). Bahsedilen özelliklerin bir arada olduğu isim olan El Cezeri, zekâ ve yaratıcılığa, sanatsal bir incelik ve zevk katarak bu günkü eserlerini üretmiştir. Geleceği çok önceden sezebilmiş ve özgün bir bakış açısıyla minyatürlerini tasvir etmiştir. Teknik bilimler konusunda yaptığı çalışmalar, bugün birçok teknoloji ve mühendislik alanları için yol göstericidir. Fakat bu durum sanatsal yönünün bilinmesini gölgelemektedir. Minyatürlerindeki sanatsal üslup ve kültürel sentez, çağdaşlarından onu ayırmaktadır. Robotların soğuk mekanik işleyişini sanatla yumuşatmaktadır. Makine estetiği ve resimleme tekniği dışında minyatürlerinde kullandığı hayal gücü ile oluşturduğu mizahi kurgu dikkate değerdir. El Cezeri başarılı bir mühendis ve bilim insanı olmanın dışında iyi bir sanat anlayışını da sahiptir. Tasvirlerinde estetik bir değer yargısı taşımaktadır. Kullandığı figür ve eşyalarda her kültürden bir sembol kullanması, sanatsal çeşitliliğini ve entelektüel birikimini yansıtmaktadır.

Minyatür sanatında pek rastlanmayan perspektif anlayışının El Cezeri'nin minyatürlerinde görülmesi ilk olma özelliği taşımaktadır (Çakır, 2018:18). Minyatürlerinde mekanik araçlarını tasvir ederken, perspektifi kullandığı ve kendi düzleminden bakarak yaptığı çark, daire ve elips formlarından da günümüz teknik resim anlayışına sahip olduğu görülmektedir (Çalışkan, 2019:29).

Otomatik makinelerini süslemiş, makine sistemini kurmakla yetinmeyerek tasvir ederken özenli bir tutum sergilemiştir. Robotların hareketlerini sanatsal bir heyecanla ve itinayla resimlemiştir. Robot kuşlar, adamlar, testiler su havuzları gibi örnekler, farklı renklerle ve desenlerle bezenmiştir (Akman, 1984:46). Makine ve figürlerin kıyafetlerinde kontrast renkleri seçtiği görülmektedir. Makinelerini heykelciklerle süslemiş, insan görünümlü robotlarını karikatürize etmiş ve toplumun her kesiminden kimlikler kullanmıştır.

Döneminin insan toplulukları içinden sınıf farkı gözetmeksizin hizmetçiler, dansçılar ve hükümdarlar, minyatürlerinde bir arada bulunmaktadır (Riefstahl, 1929:214). Minyatürleri, mekaniğin işleyişini bilimsel özellikte anlatmanın dışında, bir hikâye örüntüsü içinde illüstratif bir tarzda tasvir edilmiştir.

Tasarımlarında deneyim ve etkileşim oluşturmasıyla çağdaşlarından ayrılmaktadır. Tekne otomatında olduğu gibi beklenmedik birden ortaya çıkan mekanik bir hareketle, izleyiciyi hem şaşırtıp hem eğlendirmektedir (Nadarajan, 2007:174,175). Mekanik tasvirleri, 20. yüzyılın izleyiciyi davet eden etkileşimli ve şaşırtıcı sanat anlayışına bu açıdan çok benzemektedir (Görsel 1).



Görsel 1. El Cezeri, Tekne Otomatı (Kayık Kap), 1206, Minyatür, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi III. Ahmed Koleksiyonu 3472 No'lu Nüsha.

Norbert Wiener'in savaş teknolojilerinde kullanılmak için keşfettiği sibernetik sistemler, bilimin birçok alanında hızla kullanılmaya başlanmıştır. Sanatın yenilikçi özelliği bu gelişmelerin dışında kalmayarak, 1950'lerde başlayıp 60'lı yıllarda hız kazanan sibernetik anlayışlarla oluşturulmuş sanat ürünlerinin meydana getirilmesine neden olmuştur. El Cezeri, bütün bu gelişmelerin hayalinin bile olmadığı 13. yüzyıl Mezopotamya coğrafyasında ses, ışık ve renk birlikteliği ile yaptığı su saatleri, hükümdar ve konuklarının eğlenceli sohbetleri için yaptığı interaktif ve özerk bir kontrol sistemi olan robotları, dans ve müzik birlikteliği ile yapılmış otomatları tasarlayarak bunları minyatürlerinde tasvir etmiştir.

Makinelerin çalışma mantığı kadar önemsenmesi gereken bir diğer özelliği, eserlerin sanatsal bir anlayışla tasvir edilmiş olmasıdır. Minyatürlerle anlatılan tasarımlar, 20. yüzyılın ortalarında görülen kinetik ve sibernetik teknolojilerle yapılmış heykellerin, ışık gösterilerinin, enstalasyonların ve performansların öncül birer tasarısı gibi görünmektedir. Konu kapsamında, El Cezeri'nin hayal gücü ve ileri görüşlülüğü ile sekiz asır önceden bugüne

yansıttığı minyatürleri üzerinde, sibernetik sistemlerle oluşturulmuş sanat anlayışının, erken etkileri incelenerek betimlenmeye çalışılmıştır. Sibernetik sistemlerle yapılan yapıtların önemli bir özelliği olan etkileşim, El Cezeri'nin tasarımlarında fark edilmektedir. İnce sanat anlayışı ve kültürel birikimi ile iyi bir mühendis olduğu kadar iyi bir sanatçı olduğu görülmektedir. Yaşadığı dönemin şartları gereği çark ve su gücü gibi daha ilkel sistemlere dayanan kurgusal tasarımlar, tıpkı 20. Yüzyılda karşılaşılan sibernetik eser ve performanslarda olduğu gibi izleyicilerini beklenmedik bir şekilde sürece dahil etmektedir. El Cezeri, makine ve robotlarına ait minyatürleri ile sibernetik sanatın öncül sanatçısı olma özelliği taşımaktadır.

Çalışma, "Kitab-ül Hiye'l" adlı eserden, ses, ışık, renk, hareket ve etkileşim özelliği içeren robotik konulu minyatürlerle birlikte 20. yüzyılda sibernetik sistemlerle yapılan sanat eserleri ile sınırlandırılmıştır. Tarihsel yöntem yoluyla iki farklı çağa ait veriler literatür taraması ile elde edilmiştir. 13. Yüzyılda El Cezeri'ye ait olan minyatürler ile 20. Yüzyılda sibernetik sistemlerle yapılmış sanat eserleri benzer özellikleri bakımından karşılaştırma yöntemi ile betimlenmiştir.

2. 20. Yüzyıldan Önce Otomatlar ve Robotlar

Sibernetik bilimi, geri dönüt sonucunda gerçekleştirilen öz denetim anlayışıyla hareket etmektedir. Sibernetik bilimi ve robot teknolojisinin bulunmasından çok önce ilk kez Antik Çağda karşılaşılan otomatlar, gelecek için yenilikçi teknolojilere fikir vermişlerdir. Otomatlarda öz denetim olmaksızın daha basit ve otonom bir hareket vardır.

"Otomat" terimi Yunanca "Automatos" kendi kendine harekete başlayarak uygulamaya geçebilen ve yine kendi kendine durabilen aygıtları ifade etmektedir. Otomatın varlığı insanlık tarihi kadar eski bir sürece dayanır (Unat, 2019:50).

Karel Čapek 1920 yılında "Rossum'un Evrensel Robotları" (R.U.R.) oyununu yazar ve sahneler. "Robot" kelimesi ilk kez bu oyunda kullanılır. Çekçe "Robota" hizmet eden, köle anlamı taşımaktadır. Tiyatro oyununda işçi olan ve hizmet eden makineler robot adı altında tanıtılmaktadır (Stephens ve Heffernan 2016:34).¹ Kendisine verilen vazifeyi önceden yapılan bir programlandırma ile ya da otonom bir biçimde yapan elektronik ve mekanik tüm araçlar

¹ Herath, D. ve Kroos, C. (2016). "Robots and art: Exploring an unlikely symbiosis",ed. Damith Herath ,Christian Kroos , Stelarc,E-Book,Singapore: Springer Singapore, <https://roboticart.org/robots-and-art/#> Erişim tarihi:12.12.2023.

robotları ifade etmektedir. Robot denilince akla gelen insan görünümlü cihazlar olsa da insan benzeri olanları daha nadirdir (Kuzu, 2020:85).

Otomatlar tarih sahnesine ilk çıkan mekanik buluşlar olarak estetik tasarımları ile de dikkat çekmektedir. Gösterişli bir süs havuzu, müzik aleti, ev dekorunu süsleyen bir vazodan olabileceği gibi işlevsel bir görevi yerine getirmesi için yapıldığı da bilinmektedir.

Mısır tarihine olan ilgisi ile bilinen ve sanat tarihi adına önemli araştırmalar yapan bilim adamı "Athanasius Kircher", kitabında Mısır Firavunu "Amenhotep'in" sabah güneşinin etkisiyle çalışan ve kulağa hoş gelen müzik dinletisi yapan yine güneşin batmasıyla hüzünlü sesler çıkaran bir müzik otomatına sahip olduğunu belirtmektedir. Arp şeklinde olan bu otomatın telleri güneş ışıklarıyla ve rüzgârla çalışmaktadır. Yine güneş ışığı ile ses çıkaran ve hareket eden kuş otomatı "Kircher'in" kitabı içinde de resmedilmiştir (Akman, 1984:24).

"Tarentumlu Arkhytas'ın" milattan önce 4. yüzyılda robot bir kuş tasarladığı bilinmektedir (Özer ve Akyüz, 2016:79). İskenderiye döneminde ise otomatlarını hava, boşluk ve denge mantığıyla çalıştıran "Heron ve Ctesibius" ile karşılaşmaktadır (Gökdoğan ve Demir, 2019:6,7).

Otomat tarihine 9. yüzyılda Abbasi halifesi Memun zamanında yaşayan Benu Musa kardeşlerin çalışmaları yenilik kazandırmaktadır. Kardeşlerin, sihirli kap tasarımları, yaşadıkları dönemin, çok üstünde bir mekanik anlayışa sahip olduklarını düşündürmektedir. (Hill, 2012:94).

13. yüzyıla gelindiğinde Artuk sarayının başmühendisi olan El Cezeri'nin, kendisinden önceki bilim adamlarından çok daha ileride bir sistemle ve yenilikçi metotlarla robot ve otomatlar tasarladığı görülmektedir. Olağanüstü makineler anlamına gelen "Kitab-ül Hiyel" adındaki el yazması eserinde; su saatleri, mum saatleri, tarım aletleri, eğlence robotları, hizmet eden robotlar, kan alma otomatları ve daha birçok alanda kullanılabilecek ve hayalleri aşabilecek otomatları minyatürlerle anlatmıştır.

Rönesans, hiç şüphesiz sanat ve bilim adına yapılan yeniliklerin çığır açtığı ve sanat mühendisliğinin zirveye çıktığı bir dönem olarak bilinmektedir. Leonardo Da Vinci 15. yüzyılın ressam, mimar, heykeltıraş ve mühendisi olarak önemli buluşlara imza atmış, otomat ve robotlar tasarlamıştır. Leonardo da Vinci'nin tasarımlarına ait eskizlerinde teknik çizimlerdeki ustalık ve detaycılık fark edilirken, El Cezeri, daha öyküsel, renkli ve mizahi

tasarımları ile bilinmektedir. Leonardo da Vinci de robot tasarlamış fakat bu robot sadece tasarımda kalmıştır (Çırak ve Yörük, 2016:181). Yapay zekâ konusunda araştırmalarının olduğu söylenmektedir (Kuşçu, 2015:47,48).

1415 yılında yaptığı “Kurgulu Şövalye/Humanoid” isimli heykel şövalyesinin mekanizması, NASA’nın uzay araştırmaları için yaptığı “Robonaut/Humanoid” gibi robotlar için örnek olarak kullanılmıştır (Görsel 2), (Tuğal, 2018:102). “Otomatik Aslan” bilinen ve sıra dışı önemli otomatlarından biridir. Fransa kralı 12. Louis için tasarlanan bu aslan, kralı bir ziyaretinde karşılayarak önünde durmuş, göğsünü göstererek pençelerini havaya doğru kaldırmış ve Fransa krallarına ait bir arma olan zambak sembolünü göstermiştir (Akman, 1984:67).

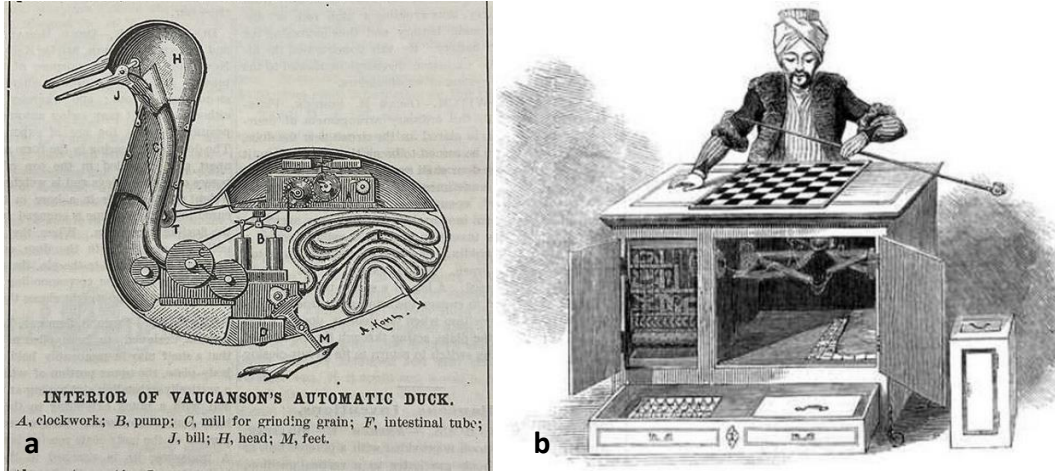


Görsel 2. Leonardo da Vinci, “Kurgulu Şövalye/Humanoid”, 1415, Genie Sergisi, Berlin.

16. yüzyılda yine bir mühendis ve sanatçı olan “Agostino Ramelli” otomatlarını resimlemiştir. Bunlardan biri sıkıştırılmış gaz ile çalışan mekanik bir vazo tasarımıdır. Otomatta saklanmış bir adam düdüklere üflemede, sıkışan gaz vazodaki kuşlar ve dalları hareketlendirerek ortamı kuş sesleriyle keyifli bir hale getirmektedir (Tez, 2011:168). Descartes’ın 17. yüzyılda yaptığı “Ma Fille Francine” adlı otomatın ilginç bir hikâyesi de bulunmaktadır. Bir deniz seyahati esnasında otomatın bir insan gibi canlı olduğunu gören kaptan “Şeytan icadı!” diyerek onu denize atmıştır (Satıcı, 1998:14; Akman, 1984:69).

“Jacgues de Vaucanson” 18. yüzyılda bir canlı gibi yaşayabilen, gagalayan ve sindirim yapabilen otomat ördeğini izleyenlere sundu (Görsel 3a). “Wolfran Von Kempelen” ise ilginç

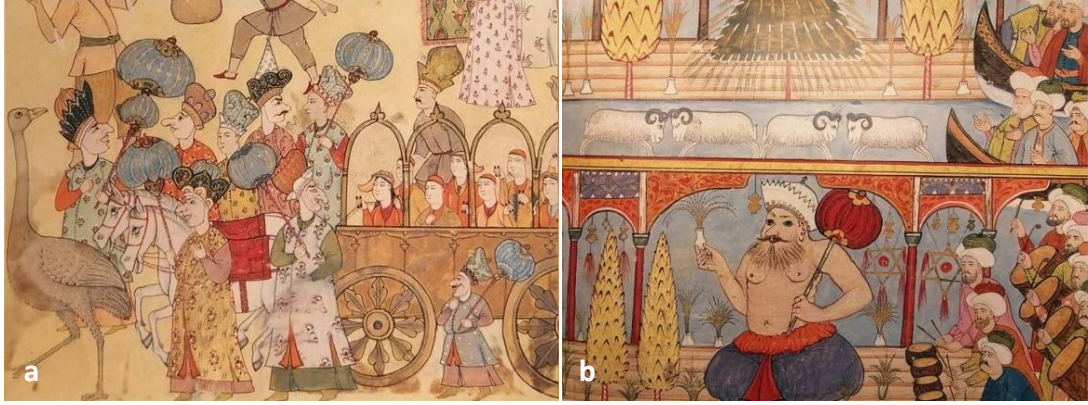
bir çalışma mekanizmasına sahip satranç makinesini yapmaktaydı. Bu makine geleneksel Türk kıyafetleri giymiş bir robotla satranç oynama imkânı sunuyordu. Makineyi izleyenler bir insan tarafından kontrol edilip edilmediğini düşünerek şüpheye düşmüşlerdir (Oh ve Jaeheung, 2014:9), (Görsel 3b).



Görsel 3a. Jacques de Vaucanson, Otomat Ördek, 18.yy., Kâğıt Üzerine Hayali Çizim, Linda Hall Kütüphanesi, -
3b. Wolfran Von Kempelen, Satranç Makinesi, 18.yy.

Batının otomat merakı ve hayranlığı Osmanlı devletini de etkilemiştir. III. Ahmet'in oğullarının sünnet şenliklerini anlatan "Surname-i Vehbi" isimli minyatürlerde sıklıkla otomatlara rastlanmaktadır.

1720 yılına ait bir minyatürde devekuşu otomatı araç önünde yürüyerek gösteri yapmaktadır. Aracın içinde dans eden kuklalar ve etrafında ise ilginç maskeli insanlar görülmektedir (Görsel 4a). Yine aynı şenliğe ait görüntülerde robot şeklinde koç figürleri dikkat çekmektedir (Görsel 4b), (And, 2020:121). Mimarbaşı İbrahim Efendi'nin tasarımı olan timsah şeklindeki denizaltı düzeneği, gerçekte uygulamaya konuldu mu bilinmemektedir. Timsah ya da balık olduğu tahmin edilen otomat, deniz altında yarım saat kadar turladıktan sonra bir saatliğine dalış yapar ve su yüzeyine geldiğinde içinden çıkan beş dansçı timsahın üzerinde dans eder. Bu otomata ait bir minyatür yoktur (Tez, 2011:221).



Görsel 4a. Araba İçinde Kuklalar Ve Otomat Devekuşu, 1720, Minyatür, Surname-i Vehbi, Topkapı Sarayı Müzesi 3593 No'lu Nüsha. - **4b.** Robot Koçlar ve Dev Kukla, 1720, Minyatür, Surname-i Vehbi, Topkapı Sarayı Müzesi 3593 No'lu Nüsha.

Sanatın tekniğe olan ilgisiyle antik çağlarda bile birbirinden ayrılmayan mühendislik sanat ilişkisi, estetik ve işlevsel özellikte olan otomatların ve robotik eserlerin oluşmasını sağlamıştır. Otomatlarla başlayan mekanik serüveninin, sanattaki yansıması 20. yüzyılda oluşan fütürizm, kinetik sanatlar, robotik sanat ve sibernetik sanatlarla süregelmiş, bugünün yenilikçi teknolojileriyle yapılan yapay zekâ sanatına doğru hareket etmiştir.

3. Sibernetik Sanat ve El Cezeri

“Sibernetik” kelimesinin anlamı kendiliğinden yönetim olarak ifade edilmektedir. Gemici ya da gemiyi yöneten anlamına gelen “Kübernetes” kökünden gelen ve Yunanca olan bu terimi ilk kullanan Platon’dur (Akman, 1984:103,104). Sibernetik, iletişim ve kontrol sistemini elektronik cihazlarda kullanımını ifade eder. İnsan sinir sistemine benzer şekilde araçlar, uyarılara yanıt verir, iletişim kurar ve geri dönüt ile sürece devam eder (Şangüder, 2018:437). Sibernetiğin kurucusu kabul edilen “Norbert Wiener”, sibernetik bilimini canlı ya da cansız varlıkların kontrol sistemini ve haberleşme yoluyla kurdukları iletişim olarak tarif etmektedir. Bilgi paylaşımı, denge ve kontrol mekanizması insan ve makinelerde ayarlanmaktadır (Çırak ve Yörük, 2016:179).

Yaşadığımız çağda bilim insanları, varlıkların oluşturduğu her hareket kabiliyetinin, canlı ya da cansız oluşu fark etmeksizin kendiliğinden gelişen organlar arası bir haberleşme aracılığıyla olduğunu savunmaktadır. Bu geri dönüt sistemi ile işleyen süreçten faydalanılarak, bilgisayar teknolojilerinde ve yapay zekâ alanlarında yeni tanımlarla karşılaşılmaktadır (Esentürk, 2021:5,6).

İnsanlar, makinelerin tıpkı canlı vücudunda yaşam sürmesine neden olan denge ve feed-back haberleşmesi ile kendini yönetebildiğini fark etmiş, bilgi alışverişi yaparak, insani özelliklerle kendi denge ve kontrol mekanizmasını kurabileceklerini keşfetmişlerdi. Bu teknolojiyle henüz tanışılmadığı dönemlerde ise daha çok otomatlar ve robot teknolojisi bilinmektedir.

Otomatlar, 20. yüzyıldan önce daha çok ticari amaçlarda ve robotik laboratuvarlarda deneysel çalışmalarda görülürken, 20. yüzyılda kinetik sanat, robotik sanat ve kinetik mizansen sanatı olarak mekaniği sanatsal malzemeye dönüştürmüşlerdir. 1950'li yıllardan sonraki 10 yıllık süre zarfında robotlar, sanayi dışında sanatçıların, yeni medya teknolojilerini kullanarak deney yaptıkları bir sanat malzemesi olmuşlardır. Eski çağlardan bu yana otomata duyulan ilgi, kinetik sanat ile 1960'lı yıllarda eş zamanlı olarak robotlar ve sibernetiği konu edinen sanat anlayışları olarak karşımıza çıkmaktadır (Oh ve Jaeheung, 2014:10).

Sanayi devriminin etkisiyle 20. yüzyılda makine ve hız tutkusunun sanatsal dışavurumu fütürizm, kinetik sanat ve sibernetik sanat olurken, günümüzde bu etki, yeni teknolojik imkanlar ile yapay zekanın da rol aldığı sanatsal anlayışlara doğru dönüşmektedir.

Sibernetik, robotik bilimiyle beraber ya da ayrı teknolojiler olarak hayatın içinde birçok alanda kullanılmaktadır. Özellikle robotların sibernetik teknolojilerden daha önce varlık göstermesi ile hizmet alanlarında başlayan serüvenleri, gösteri ve şovlara doğru ilerlemiş, 20. yüzyılda yeni bir sanat anlayışı olan robotik sanat, hayat bulmuştur. 1960'larda sibernetik bilimi sanatla buluşmuş ve özellikle müzik, heykel, resim, sinema, edebiyat, ışık sistemleri, sahne ve gösteri sanatları ile enstalasyon gibi alanlarda kullanılmaya başlanmıştır. Bulduğumuz çağın iletişim çağı olduğu düşünüldüğünde, sanatsal bir ürüne karşı izleyicinin estetik beğenisi, etkileşim açısından daha sınırlı kalmaktadır. Sibernetik sanatla birlikte bir eser, kendi kendini kontrol edebilen, izleyicisiyle etkileşim kurabilen, elektronik bir aygıtlı izleyiciyi eserin bir parçası yapabilen özelliklere kavuşmaktadır.

Sibernetik biliminin ortada olmadığı dönemlerde otomatlar, robotik olarak ifade edilmekte ve bu robotlar daha ilkel yöntemler olan yay ve dişli çarklar yoluyla yapılmaktaydı. Elektriğin bulunması ile elektrik devreleri ya da pil ile çalışan oyuncaklar, sonrasında özellikle ev işlerinde kullanılan ve insana benzemesine gerek duyulmayan makineler kullanılmıştır. Sibernetik ile birlikte insani özelliklere sahip, karar veren ve uygulayan, karar sonrası geri dönüt yapabilen makineler ile karşılaşmaktadır (Akman, 1983'ten akt. Tez, 2008:158).

El Cezeri, elektrik ve bilgisayar teknolojisinin hayal olduğu bir ortamda, sibernetik bilimi ile mühendisliği zirveye taşıyan dâhiyane buluşlarını günümüze ulaştırmaktadır. Hidromekanik sistemle denge kurabilen, çark sistemi ile hareket ederek etkileşime giren, su ve basınç gücü ile çalışan erken sibernetik araç ve robotlar, bilime sağladığı katkıların dışında sanatsal mecrada kendi kendini yöneten, dışarıdan gelen uyarılara tepki veren, yeni bir durum karşısında geri dönüt sağlayabilen sibernetik eserlerin ilk örneklerini sunmaktadır.

El Cezeri'nin minyatürlerinde erken dönem görülen sibernetik ve robotik teknolojisi, makinelerin işleyişini anlatmanın dışında adeta sibernetik bir sanatsal eserin, gösteri öncesi eskizlerini içermektedir. İzleyici ile etkileşime girecek robot ya da makinelerin tasvirleri, 20. yüzyılda hız kazanan sibernetik ve robotik sanatın amaçladığı gibi makinelerin işlevinin ötesinde, insanlarda bırakacağı izlenimi de önemsemektedir. El Cezeri, toplumun hayatı kolaylaştıracak mekanik ihtiyaçlarını sanatsal ve eğlenceli bir telaş içinde ifade etmektedir.

4. El Cezeri'nin Minyatürlerinden 20. Yüzyıla Kadar Sibernetik Sanatın İncelenmesi

Robotik teknolojilerin, henüz sibernetik bilimi ile tanışılmadan önce var olduğu bilinmektedir. Sibernetik teknolojilerle yapılmış olmasına rağmen bu yeni sisteme ait bir tanımın var olmaması, 20. yüzyıldan önceki bazı tasarımların otomat ve robotik olarak ifade edilmesine neden olmaktadır. El Cezeri'nin minyatürlerindeki robotlar ve makinelerin sibernetik çalışma mantığıyla yapılmış olması bu bilime ait daha eski verileri günümüze ulaştırmaktadır. 20. yüzyılın ortalarına dek robotlarla, sanat malzemesi olarak karşılaşmamaktadır.

1950'lerde robotik, eğlence sektörü ve bilimsel deneylerin malzemesi iken 1960'larda robotik sanat tanımına karşılık gelecek sanatsal eserler ortaya çıkmaktadır. Kinetik sanatla birlikte hareketli heykeller, makineleri sanatın içine dâhil ederek yeni tartışmalara neden olmuştur (Kac, 1997:61).

20. yüzyılın başlarında sahne gösterileri ve gezici şovlarla robotların tanıtılmaya başlandığı görülmektedir. Bu dönemde sanatsal bir amaçla ortaya çıkmadıkları düşünülse de henüz ismi konulmamış sibernetik özellikleri olan gösteri robotları, birer performans sanatçısı ya da tiyatro oyuncusu olarak sahnelerde yerini almaktadır. Bu süreç daha sonra enstalasyon ve performans sanatlarına doğru giden bir yol izlemektedir.

Bu yıllarda birçok ticari ve eğlence robotunun tanıtıldığı bilinmektedir. 1927 yılındaki “Bay Televox”, 1928 yılında “Eric”, 1930 yılında “Mekko” ve daha ortaya çıkan birkaç robot, sese duyarlı elektrik rölesi ya da ışığa yanıt veren fotoelektrik hücreleri ile kontrol edilebiliyor, tepkiler verebiliyor ve izleyiciyle etkileşime girebiliyordu.

1934 yılında İngiliz Profesör Harry May, “Alpha” adındaki robotunu tasarladı. Bu dönemde fuarlarda izleyiciyle etkileşime girerek mikrofona konuşan, gösteriler yapan ve tiyatro oyunlarında rol alan robotlardan biri olan Alpha hem görüntüsü hem de söyleşileri mizahi tarzda olan bir robottu. Fakat bu eğlenceli görüntüsünün arkasında, elinde tabanca tutan Alpha, gösterilerin birinde, verilen komuta yanlış tepki vererek tasarımcısı May'i elinden yaralamıştı. Robotun, cinsiyeti konusundaki tartışmalar sonucunda erkek olduğu kanısına varılmıştır. Bir turne esnasında sorular soran kadına verdiği mizahi cevaplar, adeta bir komedi oyununun sahnelendiği izlenimini düşündürmektedir (Görsel 5a), (Remmen, 2021:10).

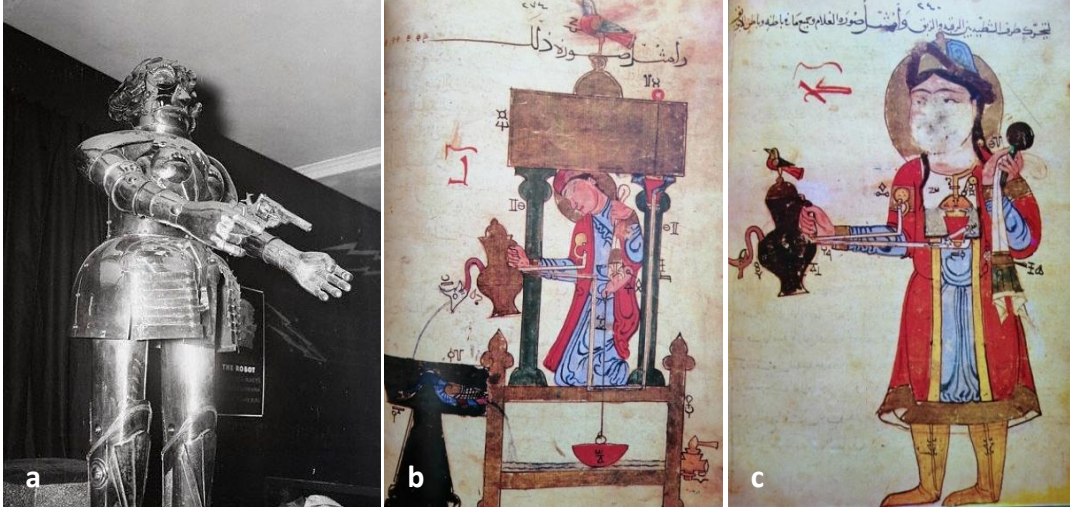
El Cezeri'nin 13. yüzyılda tasarladığı robotlardan “Abdest Alma Robotu” da, su ve basınç gücüyle tepki veren ve kendi kendine kontrol mekanizması oluşturup denge kurabilen erken sibernetik bir eserin, hizmet ettiği kişiyle kurduğu eğlenceli etkileşim görülmektedir.

Yine, içinde robot olan fakat kürsü şeklinde tasarlanmış “Abdest Alma Otomatı” bulunmaktadır. Abdest alma robotuyla aynı işlevi yapar, fakat dört sütundan oluşan ve kubbesi olan bir formun içine yerleştirilmiştir.

Bir adet havlu, tarak, ördek, kuş ve insan figürü ile iki tanktan oluşan abdest alma otomatının çalışma mantığı ilginçtir. Tanktaki temiz su insan şeklindeki robotun elinde tuttuğu testi doldurmaktadır. Testi dolduğunda basınç ile kubbenin üstündeki kuş figürü ötmeye başlar. Abdest alma işlemi bittiğinde ise kirlenen su ördeğin ağzından aşağıdaki tanklardan birine doğru akar. Buradaki su bu sefer, şamandıra sistemiyle robotun kolunu hizmet ettiği kişiye doğru uzatarak havlu ve tarak sunmasına imkân tanımaktadır (Görsel 5b), (Polatgil, 2020:425,426).

Artuklu hükümdarı, kendisine abdest alırken yardım edenlerin temizliğinden duyduğu şüphe ile El Cezeri'den böyle bir robot yapmasını istemiştir. Süreçten gerçek insan çıkarılsa da yine insan görünümünde bir robot ile doğallık devam ettirilmek istenmiştir (Çınar, 2022:221).

Abdest alma robotunun görüntüsü, 20. yüzyılın başlarında karşılaşılan eğlence robotlarına benzemektedir. Hizmet mantığıyla yapılan fakat sibernetik özellikler taşıyan bu robot, tıpkı Alpha ya da diğer ihtiyaç karşılayan ya da gösteri amacıyla yapılmış robotlar gibi marifetlerini gösteriyor ve eğlenceli görevini ustalıkla yapıyordu. Kol manevrası ile karşısındakini şaşırtıyor ve şovunu tamamlıyordu (Görsel 5c).



Görsel 5a. Harry May, "Alpha", 1932, Sacramento Fanny Ann's Saloon, - **5b.** El Cezeri, Abdest Alma Otomatı, 1206, Minyatür, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi III. Ahmed koleksiyonu 3472 No'lu Nüsha, - **5c.** El Cezeri, Abdest Alma Robotu (Abdest Almak İçin Su Döken Çocuk), 1206, Minyatür, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi III. Ahmed Koleksiyonu 3472 No'lu Nüsha.

1950 yılına gelindiğinde İngiliz bir nörolog olan W. Gray Walter'ın sibernetik teknolojiyle yapılmış kaplumbağaları, bilimsel bir amaçla yapılmış robotik bir projeydi. Fakat ışık ve foto-sel yoluyla gerçekleştirilen bu proje, 1960'larda başlayacak sibernetik ve robotik sanatının ilham veren ilk çalışması olmuştu. "Nicolas Schöffer" ve "Norman White", gibi sanatçılar ışık, ses ve hareket oyunları ile gerçekleştirdikleri enstalasyonlar ve anıtsal heykelleri ile Walter'ın bilim adına yapılan çalışmasına yeni bir soluk kazandırmaktadırlar.

Nicolas Schöffer, Sorbonno Üniversitesinde "Grand Prizma" isimli enstalasyonu izleyiciyle buluşturdu. On metre boyundaki cam prizmanın içindeki ışık, etrafa yansarak renkler oluşturuyor, gösteriye gelen konukların elbiselerindeki renk ve desenlere göre renklerini yeniliyordu. Renk ve ses arasında yaşanan bu bilgi alışverişi, prizmanın bağlı olduğu bilgisayardaki ses titreşimlerini harekete geçirmesiyle gerçekleşiyordu (Akman, 1984:192,193). Her defasında etrafa yayılan renkli ışıkların değişmesiyle uyumlu bir elektronik müzik bu gösteriye eşlik ediyordu (Görsel 6a), (Akman, 1976:9).

Ses, renk ve ışık yoluyla yapılan 1960'lı yılların sibernetik sanatını, El Cezeri'nin ince bir sanat zevki ile yapılmış su saatlerinde görmek mümkündür. Anıtsal heykel özelliği gösteren su saati tasarımları saray bahçesi, şehir merkezi ya da havuzlu çeşme üzerine yerleştirilmek için tasarlanmıştır. Bu saatlerden biri olan "Tavus Kuşlu Su Saati", ses ve renk gösterileri yapması açısından dikkat çekmektedir. Dişli ve su gücü ile çalışan ve geceleri kandille aydınlatılan tavus kuşlu su saati, çeşme üzerine yerleştirilmek üzere yapılmıştır. Çalışma amacından çok, seyircilerine sunduğu ses ve renk birlikteliğinden oluşan estetik görünümü ile bu tasarım, Nicolas Schöffer ve diğer renk gösterileri yapan 20. yüzyıl sanatçıları gibi erken bir sibernetik sanat olma özelliği göstermektedir.

Üç mihraptan oluşan su saatinin birinci bölümünde erkek, ortadaki mihrapta iki genç ve alttaki mihrapta dişi tavus kuşu figürü bulunmaktadır. Mihrapların üst kısmında yarım ay şeklinde çevrelenmiş on beş adet cam disk bulunur. Eşit saatlerin, her bir saati geçerken altta bulunan dişi tavus kuşu, gagasını sağ sütundan sola doğru çevirmeye devam eder ve tam dönüş sağladığında ilk diskin yarısı kırmızı renge dönüşür. Ortada bulunan genç tavus kuşları kavga eder vaziyette yüksek sesler çıkarır. Bu esnada erkek tavus kuşu dönencek şekilde kendini gösterme hareketini yapar. Son olarak dişi tavus kuşu gagasını tekrar sola çevirir (Ülgen, 2008:122; Tekeli vd., 2002:86).

Geceleri aynı işlem tekrar ederken yarım ay şeklindeki on beş diskten oluşan bölümün kandillerle ışıklandırılması, su saatinin görünümünü daha da güzelleştirmektedir (Nemlioğlu, 2008:47). Tavus kuşlarının çıkardığı ses, disklerdeki kırmızı renk ve gece kandillerle yapılan ışık gösterisi ile su saati, bu mekanik hareketi her yarım saatte bir yapmaktadır (Görsel 6b).



Görsel 6a. Nicolas Schöffer, Prizma, 1965, 472 x 553, - **6b.** El Cezeri, Tavus Kuşlu Su Saati, 1206, Minyatür, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi III. Ahmed Koleksiyonu 3472 No'lu Nüsha.

1960'larda sibernetik, sahne sanatlarında kendini göstermektedir. Işık ve ses sistemiyle yapılan dekor ve gösterilerle farklı bir sanat alanı olan sahne, teknolojinin yeni imkânlarına kavuşmaktadır. Yine mizahi ya da hicivsel bir role sahip, programlandırılmış robotlarla tiyatro sahnelerinde ya da multimedya performanslarında karşılaşılmaktadır. El Cezeri'nin mizahla kurgulanmış makineleri ya da kuklacılık sanatını andıran eğlence ortamlarının robotları da mekanik birer komedi sanatçısına dönüşmektedir.

Berlin'de 1963 senesinde bir opera sahnesinde Alman sibernetikçileri ilginç bir uygulama ortaya koymuşlardır. Sahneler değişirken her zamanki gibi perde kapanmaz, bu sırada yeni sanatçılar çıkarak dekor değişmeye devam eder. Dekor ve sahne değişikliği, ayrı renklere göre uyum sağlayacak şekilde ayarlanmış, tül bir perde üzerine verilen farklı renk ve ayarlardaki ışık hüzmeleri ile sağlanmaktadır (Akman, 1976:4). Sahne tasarımı için yeni teknolojinin kullanılması, işlevsellik açısından yaratıcı olduğu kadar estetik bir görünüm de sağlamaktadır. Sahne dekor tasarımlarındaki sistemlerin yanı sıra robotların sahneye çıkıp seyirci ve diğer oyuncular ile etkileşimde bulunduğu tiyatro oyunları da karşılaşılmaktadır.

1966'da düzenlenen "Üç Silahşörler" piyesinde sahne boyunca yürüyerek repliklere cevap veren "Rosa" bunlardan biridir. Fransız kraliçesi rolüne uygun olarak vereceği cevaplar kendisine programlanmış olan Rosa, sibernetik bir beyin olarak diğer oyuncularla uyumlu bir iletişim kurabilmiştir (Akman, 1976:6). İngiliz sanatçı "Bruce Lacey" tarafından yapılan ve 1968 tarihli "Sibernetik Serendipity" adlı sergide yerini alan Rosa, telsizle çalıştırılıyordu.² 180 cm. boyundaki Rosa'nın açılımı, "Radyo ile işletim sistemine sahip benzetilmiş aktris" anlamına gelen baş harflerden oluşmaktadır. Oyuncu robot, elektronik makinelerin insanlar gibi koşullanabileceği ve öğrenebileceği konusunda yeni fikirler oluşmasına da neden olmuştur (Görsel 7a), (Akman, 1984:198,199).

800 yıl kadar önce insan görünümüne robotlarına, yapacakları hizmeti ya da gösteriyi programlayan El Cezeri'nin eğlenceli robotlarının sunduğu gösteriler, tiyatro ya da kuklacılığa özgü etkileri anımsatmaktadır. Antik zamanlarda karşılaşılan kuklacılık sanatı, otomat kuklalara dönüşmüştür. Bugün ise artan Android teknolojisi sonucu mühendisler, otomatların herhangi bir araca bağlı olmaksızın bağımsız olabileceğini düşünerek kukla estetiğini bağımsız

² "1965 – ROSA BOSOM – BRUCE LACEY (BRITISH)" <http://meb.ai/T6SqRT> Erişim tarihi:21.12.2022.

otomatları için örnek almaktadırlar (Jochum, Borggreen ve Murphey, 2016:3). Android teknolojisini minyatürlere yansıtarak bir otomattan bağımsız robotlarda tasarlayan El-Cezeri, robotlarını ve otomatlarını mizansen bir kurgu ile tiyatral bir oyuna ya da etkileşimli bir enstalasyona dönüştürmüştür.

Kitab-ül hiyeldeki El Cezeri'ye ait minyatürlere biri olan "Nedim Robotu" bir eğlence robotudur. Gösteri yapan bu robot bir araya gelinerek beraberce oynanan bir oyunun kahramanıdır. Ortamdakiler sırayla kadehlerinde kalan içecek fazlalığını bu robotun kadehine boşaltmaktadırlar. Nedim bu içeceği içmekte ve mutluluğunu belli edecek şekilde başını sallamaktadır. Bu işlem her tekrarlandığında sol kolu tuttuğu çiçeği ile beraber aşağıya hareket etmektedir. Evin sahibi veya sarayın sultanı olan kişi, salonun ortasındaki robotun sol kolunun iyice aşağıya indiğini gördüğünde ortamdaki konuklardan birine robotu kucağına almasını söylemektedir. Robota son içecek fazlası boşaltıldığında ise robot içeceği içmekte fakat belli bir kısmını altında bulunan delikten konuğun kucağına boşaltmaktadır. El-Cezeri'nin mizahi gösteri sanatı bu robotta bir kez daha görülmektedir (Görsel 7b), (Çalışkan, 2019:83).



Görsel 7a. Bruce Lacey, Rosa Bosom, 1966, - **7b.** El Cezeri, Nedim (Soytarı) Robotu, 1206, Minyatür, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi III. Ahmed Koleksiyonu 3472 No'lu Nüsha.

Eski zamanlarda içilen içeceğin kadehin dibinde az miktarda bırakılması krallara özgü bir davranıştır. Bu içecek artıkları, soytarı adı verilen görevli tarafından içilirdi. Soytarının kadehi sakinin boşalttığı artıklarla sürekli dolar ve soytarı (nedim) bu artıkları içerdi (Tekeli vd., 2002:139). Sakinin ve konukların müdahalesi olmadan robotun çalışması mümkün değildir. Sarayda kral ve konuklarını eğlendirmek için yapılan insan görünümündeki robot ve

makinelere beraber izleyenler de gösterinin içerisinde. Güdümlü ve insan özellikleri kazandırılmış siberetik olan bu robotları, çağın insanı henüz anlamlandıramamış olabilir. Fakat 20. yüzyılda yapılan makine öğrenmesine yönelik bilimsel ve sanatsal çalışmaların eşsiz ve en eski örnekleri arasında yerini almaktadır.

20. yüzyıldaki sanatçılar, canlı organizmaların fizyolojisini makinelere aktarmaya çalışmışlardır. Edward Ihnatowicz, 1970 yılında yaptığı "Senster" isimli siberetik heykelinde, canlı organizması gibi sese son derece duyarlı bir siberetik heykel tasarladı. Heykel, izlemeye gelenlerin hareket ve seslerine göre oluşan değişikliklerine tepki gösteriyor, düşük seslere yanıt verebilmek için ileri geri hareket ediyor, ani hareketler yapıyor, birden yükselen seslerle ya da patlamalarla izleyenleri şaşırtıyor ve herkesin onunla saatlerce etkileşim kurmasına neden oluyordu. İnsan ve robot arasındaki ilişkinin keyifli bir gösterisini sunuyordu (Stephens ve Heffernan, 2016:37).³ Utangaç bir robot olan Senster, bilgisayar kontrolü ile çalışan ve istakoz pençesi şeklinde eklemli bir yapıya sahipti. Robot, başındaki harekete duyarlı dedektörler ile izleyenlerden gelen hareket ve seslere birkaç saniyede cevap veriyordu. Başını hassas bir şekilde izleyenlere doğru uzattığında tedirgin olanlara karşı korkarak uzaklaştığı görüldü. Çevredeki tepkilere göre hassas olabilen bu robot, bir canlı gibi duygusal ve zeki davranışlar sergilemektedir (Görsel 8a), (Kac, 1997:62).

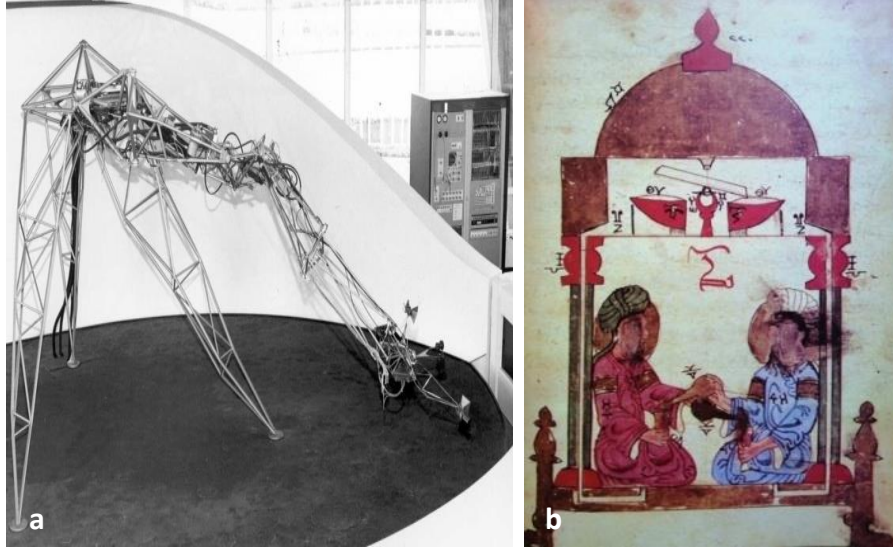
Etkileşimli enstalasyonlara benzer özelliklerle tasvir edilen El Cezeri'nin minyatürlerinden biri olan "Birbirlerine Şarap İkram Eden İki Şeyh" isimindeki robotlardan oluşan otomat, eğlence amacıyla yapılmıştır. Görünüşleri, mekanik bir kukla sanatını andırmaktadır.

Bir köşk içerisinde karşılıklı oturan şeyh görünümünde iki adam, ellerinin birinde kadeh ve diğerinde sürahi tutmaktadırlar. Parmakları şişeleri kavrar şekilde görülmektedir. Şişelerin ağız kısmı birbirlerinin kadehine doğrudur. Dört sütun çevrili ve tepesinde kubbesi olan platform, sohbet ortamında yere ortalanarak konulur. Her bir saatin sekizde biri geçtiği zaman adamlardan biri diğer adamın kadehine içecek boşaltır. Adam bunu içer ve memnuniyetini belirtir tarzda başını sallayarak tepki verir. Bir kez daha saatin sekizde biri

³ Herath, D. ve Kroos, C. (2016). "Robots and art: Exploring an unlikely symbiosis", ed. Damith Herath, Christian Kroos, Stelarc, E-Book, Singapore: Springer Singapore, <https://roboticart.org/robots-and-art/#> Erişim tarihi:12.12.2023.

geçtiğinde aynı işlemi bu sefer diğer adam tekrarlar. Bu kez diğer adam içeceğini içip başını sallar ve sohbet ortamı dağılana kadar bu gösteri devam eder (Tekeli vd., 2002:149).

Bu tasvirde, içecek deposu kubbenin içindedir. Burada iki kefe bulunmaktadır. Zaman farkıyla kefelere şişelere ulaşan ve buradan da robotların kadehlerine dökülmesini sağlayan düzeneğin yaptığı devir daim anlatılmaktadır (Görsel 8b), (Çalışkan, 2019:93).



Görsel 8a. Edward Ihnatowicz "Senster" 1970, - **8b.** El Cezeri, Birbirlerine Şarap İkram Eden İki Şeyh, 1206, Minyatür, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi III. Ahmed Koleksiyonu 3472 No'lu Nüsha.

İnsan biçimindeki robotların, bir canlı organizmasına benzer verdiği tepkiler ve çevresiyle kurduğu etkileşim, yapıldıkları dönem göz önünde tutulduğunda daha da ilginç bir hal almaktadır. Daha basit mekanik yollarla yapılmasına karşın makine içine canlı biyolojisi yerleştirme fikri, hayal gücünün çok ileride olduğunu gösteren sanatsal bir işarettir.

Londra modern sanatlar enstitüsünde 1968 yılında uzaktan kontrol edilebilen robotlarla beraber animasyon, film, beste, şiir gibi sanat dallarında ses ve ışık birlikteliği ile yapılan sibernetik eserlerin sergisi gerçekleştirildi. "Sibernetik Serendipity" sanat ve bilimin bir arada olduğu, döneminin en iddialı sergisidir. Sergi üç bölüme ayrılmıştır. Resim yapan makineler ile sibernetik robotlar ikinci bölümde sergilenen çalışmalar arasındadır (Şangüder, 2018:437). İlk kez sanatsal bir form olan robotların gösterildiği sergi, otomatik makinelerin modern sanatçılar yoluyla sunulmasına imkân tanıdı. Yaşam şekillerinin yeni medya sistemleri ile oluşturduğu bir çevre gelişimine aracılık eden sergi, robotiğin daha çok araştırılması için bir fırsat doğurmuştur (Oh ve Jaeheung, 2014:11)

Nicolas Shöff'er'in en başarılı kinetik ve sibernetik heykellerinden biri olan "CYSP 1" "Sibernetik Serendipity"de seyircisiyle buluştu. Eser yapılırken bale sanatçılarının hareketleri araştırılmış ve sisteme aktarılmıştır. Erken bir sibernetik heykel özelliği göstermektedir (Tuğal, 2018:53). Sibernetiğin baş harflerinden oluşan heykel "Spatiodinamik" diğ'er bir deyişle tam olarak hareket özerkliği bulunan bir heykeldir. Üzerindeki metal 16 adet plaka tuhaf dönüşler yapar (Pagliarini ve Hautop, 2009:12).

Farklı renklere ve hareketlere göre verdiği tepkilerle değış'en heykel, mavi renkte heyecanlanıp hızla dönebilir, geriye ya da ileriye doğru yürüyebilir, plakalarını çevirebilir. Karanlık ortamlarda yine heyecanlanıp parlak bir ışıkta sakın kalabilmekte, kırmızı renkte ise yine sakinleşebilmektedir (Görsel 9a).⁴

CYSP 1, dansçı bir heykel ya da dans hareketlerini mekanik biçimde yeniden yorumlayan bir elektronik beyindir. El Cezeri'nin kendi kendine çalışan ve kendi kontrolünden sorumlu, değış'en ani durumlara göre tepki gösterebilen otomatlarından biri de "İçki Partilerinin Hakemi" ya da diğ'er ismi ile "Bir Partide Kimin İçki İçeceğine Karar Veren Araç"tır. Tasvirde içinde dans hareketleri ve müziğin de bulunduğu araç, diğ'er sohbetlerde bulunan eğlence makinelerinden farklı olarak daha abidevi bir görünümündedir.

Araç, beş kattan oluşmakta ve hisar şeklinde görölmektedir. En alt katta elinde şiş'e tutan cariye oturur vaziyettedir. Bir üst katta dört adet cariye müzik aletlerini tutmaktadır. Bir üstteki ayvanda bir dansör ve bunun üzerindeki katta iki kanadı bulunan bir kapı bulunmaktadır. En tepede kubbe üzerinde bir at ve sürücüsü görölmektedir. Sohbet ortamının orta yerine konulan otomatta, bir müzik sesiyle en üstteki at ve sürücüsü dönmeye başlar, dansör dans edermişçesine sağına ve soluna doğru dönüşler yapar, başı, tuttuğı sopa ve elleri, vücudu ile eşzamanlı hareket eder. Bazen iki, bazen de tek ayağı ile bir top üzerinde durur. Flütçü flüte üfledikten kısa süre sonra cariyeler düzenli bir ritim eşliğinde müzik aletlerini çalar. Atlı süvari elinde tuttuğı mızrağı konuklardan birine çevirir ve durur. Cariyelerin ve dansörün hareketsiz olduğı kısa bir sessizlik oluşur. Bu sırada en alt katta bulunan cariye, elindeki şişeyi içecek dolana kadar kadehe eğer. Orada bulunan saki kadehi alır ve atlı süvarinin hedef gösterdiği konuğa ikram eder. Bu işlem yaklaşık 20 dakikalık aralarla 20 kez tekrar eder. Bu sırada 4. Kattaki kapı içinden çıkan adam sağ eliyle içeceğin

⁴ "CYSP 1., Nicolas Schöff'er, 1956", <https://unmondemoderne.wordpress.com/2021/01/12/cysp-1-nicolas-schoffer-1956/> Erişim tarihi:02.04.2024.

kalmadığını işaret ederken sol eli ile biraz daha demek istercesine “iki kadeh daha” işareti yapar (Unat, 2002:872; Tekeli vd., 2002:117,118).

Eğer bu eğlencenin devam etmesini hükümdar ve misafirler isterse içecek tekrar doldurulur. Böylelikle makine ve robotlar gösterilerini kaldığı yerden sürdürür (Görsel 9b).



Görsel 9a. Nicolas Shöffer, Cysp 1, 1956, - **9b.** El Cezeri, Bir Partide Kimin İçki İçeceğine Karar Veren Araç, 1206, Minyatür, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi III. Ahmed Koleksiyonu 3472 No'lu Nüsha.

Sohbet meclisinde görev alan hizmetkârın, otomatı üç farklı bölme olarak getirerek çember olan topluluğun ortasına bırakmak ve sonunda biten içeceği yeniden doldurmak dışında müdahalesi bulunmamaktadır. Tamamen kontrolü kendinde olan ve dans hareketleri yapan robotlardan oluşan otomat, konukları gösterinin bir parçası yapmaktadır. Konuklar, rastgele seçilmenin verdiği şaşkınlıkla bu gösteriye dâhil olmaktadır.

Sanatçılar 20. yüzyılda insan ve robot ilişkilerinden oluşan eserlerini politik, sosyal bir araç, şov, ticaret, bilimsel bir deney, gibi amaçlarının dışında insan eliyle yapılabilecek hizmetler ve sanatlar için aracı olarak kullanmışlardır. Resim yapan robotlar ya da hatıra fotoğraflarını düzenleyen sibernetik sistemler gibi birçok sanatsal üretim, farklı hizmetler sunarak seyircilerini sürecin içine çekmektedir. “Jean Tinguely”, hiç şüphesiz kinetik sanat ve otonom sistemlerde akla gelecek önemli sanatçılardan biridir. Yaptığı enstalasyonlarında kendi kendine çalışan ve insan müdahalesini oldukça aza indirgeyen “Meta-matic” serileri sanata farklı bir görüş kazandırmaktadır. “Eseri üreten sanatçı mı yoksa makine mi?” sorularını akıllara getiren heykellerde, eserleri görmeye gelenleri bekleyen bir hizmette sunulmaktadır.

Resim yapabilen bu makinelerden en büyüğü “Meta-matic no. 17” 1959 yılında Paris Bienali’nde “Musee d'art Moderne”in bahçesinde sergilendi. Tekerleklerin hareketini sağlamak için benzinle çalışan motosiklet motorundan çıkan egzoz fanı, büyük balonları patlayana kadar hava salarak doldurmaktadır. Birçok sanatçı tarafından provakatif bir hareket olarak algılansa da sanatçı amacının bu olmadığını söylemektedir. Jetonla çalışan makine, gelenlere hatıra olarak kalacak 40.000’i geçen resimler yaptı (Stephens ve Heffernan, 2016:36).⁵ Fazlasıyla kâğıt yüklemek dışında farklı bir güdüm gerektirmeyen, her defasında yeni ve farklı resimler üretip dans ederek sesler çıkaran eserin yenilikçi ve deneysel teknolojik hareketi, sergilenmekle yetinilmemiş, sanatsal bir hizmet de sunmuştur (Görsel 10a).

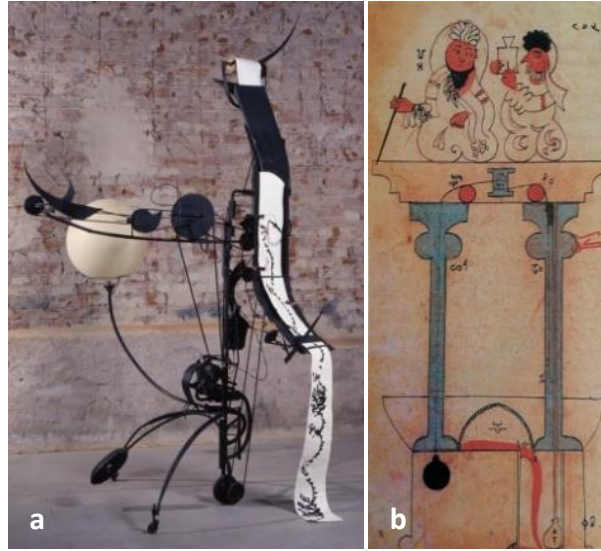
“Meta-matic no:8” yine aynı amaçla sergilenen ve her defasında farklı resimler üreten bir diğer benzer eserdir. Sanatçının kontrol ve iradesinden uzak olsa da mekanik otonom araçların çalışmasını sağlayan sistemler, sanatçının tamamen müdahalesi olmaksızın çalışmamaktadır (İlhan, 2021:1206).

Bilim adına yapılan deneyler, hayatı kolaylaştıracak makinelerin ve robot teknolojisinin sürekli gelişmesine imkân tanımaktadır. Mühendislerin ya da sanatçıların tasarımları, yaratıcı zekânın ürünü olarak canlı hayatını öncelikli tutan bir anlayış içerir. El Cezeri, bilim adına verdiği uğraşlar için hassas bir çaba göstermektedir. “İki kâtipli Kan Alma Otomatında” hasta psikolojisini düşündüğü, bunu nasıl daha kolay hale getirebileceği konusunda kafa yorduğu anlaşılmaktadır. Bu, bilim adamı çabasının dışında sanatçı duyarlılığı olarak da ifade edilebilir. Bu otomat, hayatı kolaylaştıracak bir makine olmanın ötesinde kan alma durumunu daha eğlenceli ya da daha az kaygılı geçirmeye neden olmaktadır. Bir kaide üzerine oturtulan tekne ve sütunlardan oluşan otomat, işçilikle ve özenle tasvir edilmiştir.

Kaide üzerinde bir tekne, tekne içinde kap ve teknenin altında dört sütun bulunan otomatın sütunlarının üzerinde iki kâtip bulunmaktadır. Kâtibin biri 1 ila 120 numaralarla işaretlenmiş bir daire içinde oturur durumdadır. Diğer kâtip yan tarafta bir elinde bir levha ve diğer elinde bu levhadaki ilk numarayı işaret eden bir kalem tutmaktadır. Hastadan alınan kan tekneye boşalmaktadır. Her bir dirhem kan alımında ilk kâtip kalemini birinci numaraya getirir bu sırada numara üzerine dirhem yazılır. Bu yazılı işaretin karşısına gelecek şekilde ikinci

⁵ Herath, D. ve Kroos, C. (2016). “Robots and art: Exploring an unlikely symbiosis”, ed. Damith Herath, Christian Kroos, Stelarc, E-Book, Singapore: Springer Singapore, <https://roboticart.org/robots-and-art/#> Erişim tarihi:12.12.2023.

kâtibin kolu tuttuğu levha ile yükselir. Birinci kâtibin kalemi on dirhem işaret verdiği diğer kâtibin kolu da yükselir. Kolu yükselen kâtibin tuttuğu kalem, levhada on dirhemi işaret edene kadar yükselmeye devam eder. Dilenirse 120 dirhem ya da daha az kan toplanır ve işlem bittiğinde tekne ve kap yıkanır (Görsel 10b), (Tekeli vd., 2002:172).



Görsel 10a. Jean Tinguely, Meta-matik No.17, 1959, - **10b.** El Cezeri, İki Kâtipli Kan Alma Otomatı 1206, Minyatür, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi III. Ahmed Koleksiyonu 3472 No'lu Nüsha.

El Cezeri, hastayı kanı alınırken bu görüntüden uzaklaştırmak, aynı zamanda kan miktarını gösterge ile hastaya göstererek makinenin doğru çalıştığının güvencesini vermek istediğini anlatmaktadır. İki kâtipten daire içinde olanı döndüğünde elindeki kalemi hasta görmemektedir. Kâtip hastaya sırtını döndüğünde ise hasta ölçüleri gösteren levhadan kan miktarını görüp alınan kan ölçüsünden emin olabilmektedir. Farklı bir kan alma otomatında da kalenin içine dâhil edilen ve her on dirhemde mekanik olarak açılıp kapanan kapılar ve aynı anda dönen yazılar ile ilgisi dağıtılan hastanın, kan alınma sürecini daha konforlu geçirilmesi sağlanmaktadır (Nadarajan, 2007:175).

5. Sonuç

İnsanlık tarihi boyunca her dönemin gelişimine ayak uyduran ve yenilikleri keşfeden sanatçılar, teknolojinin olanakları olmadan önce dahi bilimin sanattan ayrı olmadığını anlayarak toplumun ihtiyaçlarına kulak vermişlerdir. Daha eski dönemlerde bilim ve teknoloji adına yapılan eserler sanat adı altında ifade edilmese de insanların beğenisinin ve sanat ürünündeki görünüşün, eserin yapılış amacının önüne geçtiği görülmektedir. Antik çağ zamanlarında bir ihtiyaçtan doğan ve otomatlarla başlayan teknoloji hayranlığı, aletlerin göze

hoş gelecek detaylarından ve estetik değerlerinden vazgeçilmeyerek tasarlanmasına neden olmuştur. Robotların bir tiyatro oyununda gerçek anlamda sahneye çıkmasıyla sanata dâhil olan serüveni, ticari tanıtım fuarlarında, bilimsel deneylerde, şov ve gösterilerde başrolde olmalarını sağlamıştır. Sanayinin toplum üzerindeki ilgisini fark eden sanatçılar, kinetik sanata aynı zamanda sürekli hareket ve hizmet eden eserlerin gücüne inanmışlardır. Henüz ismi konulmamış sibernetik sanat olgusu ilk olarak bilimsel bir uğraşken kinetik sanatın devamı niteliğinde 1950'lerde sanatçıların mühendislerle beraber çalışmasıyla sıra dışı enstalasyonlara, sahne sanatlarına, performanslara, heykellere, müzik, resim gibi birçok sanat dallarına ilham olmuştur.

El Cezeri, hayal gücünün üstünde olan buluşlarını sanatın gücüyle birleştirmiş ve minyatürlerinde geleceğin sanatını anlatmıştır. Tarihi belgeler olan minyatürlerde teknolojiye ait ilk tasvirler, El Cezeri tarafından 13. yüzyılın başlarında "Kitab-ül Hiyel" adlı eserde toplanmıştır. Üstelik sadece makine sistemine yönelik çalışma prensibini anlatmanın dışında, bilgi haberleşmesi yoluyla kendi kendini kontrol edebilen sonrasında geri dönüt yapabilen, interaktif özellikteki robot ve makinelerini renkli bir kurgusal sahne oyununa dönüştürmüştür.

Canlı ve cansız varlıklarda bilgi alışverişi ile kendiliğinden çalışan sistem olan sibernetiğin, canlı organizmasına benzer bir mantıkla makine ve robotlara aktarılması, El Cezeri'nin robot ve makinelerinde görülmektedir. 1960'lı yıllarda gerçekleştirilen sanat eserlerinde sanatçıdan bağımsız hareket eden, izleyenin ya da çevrenin hareket ve seslerine göre tepki vererek uyum sağlayabilen makineleri, seyircilerini sadece etkilemekle kalmayarak sanatın içine de dâhil etmiştir. Etkileşim, sibernetik sanatın olmazsa olmazı olarak El Cezeri'nin eserlerinde görülmektedir. Bu makine ve robotlar, 20. yüzyılın ortalarında görülen robotik teknoloji ve sibernetik sistemle çalışan eserlerin adeta ilk eskizleri niteliğindedir.

Robotlar sadece insana benzeyen makineleri ifade etmedikleri gibi, bir makineden ayrı ve bağımsız hareket ederek insansı bir görünümde olabilmektedir. Android teknolojisi olan bu kavram El Cezeri'nin robotlarında, hükümdara hizmet eden bir işlevselliğe sahip olduğu gibi toplantı ve eğlence ortamlarının komedi unsuru olarak da karşımıza çıkmaktadır. 1920'lerde gezici şovlara katılarak izleyicilere şov yapan sibernetik özellikteki robotlarda olduğu gibi, suyun basınç gücü ve çark manevrası ile mekanik hareketlerini yapan ve tepkiler

veren daha ilkel Android robotlar, El Cezeri'nin benzersiz hayal gücünün ve ileri görüşlülüğünün ispatıdır.

Çağdaş sanatçıların 20. yüzyılda yaptığı enstalasyonlarında, heykellerinde beklenmedik hareketlerle şaşırtan, izleyeni davetsiz misafir yaparak eserin bir parçası haline getiren etkiler bulunmaktadır. Bu etkiler, El Cezeri'nin makinelerine ait minyatürlerinde görülmektedir. Habersiz seyirci, tıpkı nedim (soytarı) robotunda olduğu gibi sürprizlerle karşılaşabilmektedir.

Nicolas Schöffer'ın ses, renk, ışık yoluyla yapılan sibernetik anıt ve heykelleri, sibernetik uzmanları ile ortak çalışılan sahne tasarımı örnekleri ile El Cezeri'nin "Tavus kuşlu su saati" ve diğer abidevi su saatlerindeki ışık, ses birlikteliği ile sunulan ihtişamlı heykelleri 800 yıl sonra aynı etkiyi hissettirmektedir. Sibernetik sistemleri sanat içinde kullanan iki farklı çağın sanatçılarının, farklı amaçlarla yaptıkları eserler aynı etkiyi bırakmaktadır. Duygularını renklere ve çevresindeki hareketlere göre belli ederek tepkiler veren "Senster" ya da "CYS P 1" heykeli gibi, içtiği içeceği memnuniyetini başını sallayarak gösteren, "Kadehlerini doldurarak içen iki adam" otomatı, canlı benzeri tepkileri ile erken bir sibernetik sanat örneği olduğunu düşündürmektedir. Dans eden ve müzik yapan robotlarını makinelerinin içine yerleştiren ve mekaniğin soğuk havasını kurgusal bir mizansenle canlandıran El Cezeri, mekaniğe farklı bir açıdan yaklaşmaktadır.

Yine seyircisini beklemediği bir anda gösterisine çağıran "Senster" ile "İçki Partilerinin Hakemi" isimli çalışmada, rastgele seçtiği konuyu hedef göstererek içki ikram eden otomat, aynı dili farklı dönemlerden konuşmaktadır. İkisi de seyirciyi beklenmedik bir tepki ile şaşırtıp onları sanatsal süreçlerinin içerisine davet etmektedir.

Minyatürlerini resmederken renklere, tekniğe ve perspektif değerlerine özen göstermiştir. Dönemin yaşantısı hakkında fikir veren kültürel öğelere ve çeşitliliğe dikkat ederek her kesimden insan figürlerini tek bir minyatürde bir arada kullanmıştır. Tasarımlarını özenle renklendirmiş, heykeller ve hayvan figürleriyle bezeyerek ince bir sanat anlayışı olduğunu göstermiştir.

Hizmet sektörünün birçok alanına yarar sağlayacak buluşları ile mühendislik alanında çığır açan El Cezeri'nin iyi bir sanatçı olduğu gözden kaçmamalıdır. Robot ve makinelerinin,

yapılış amaçları farklı olsa dahi, sibernetik sistemlerle yapılan sanatlara özgü, insan etkileşimi ve sanatçı müdahalesinin az olduğu özerk bir çalışma prensibine sahip olduğu görülmektedir.

El Cezeri, coğrafi sınırları doğu ve batı olarak ayırmadan evrensel bir sanat anlayışına sahiptir. Sanatı bilimle birleştirerek geleceğin sanatını öngörmüş, sanat mühendisliği alanında bilim camiasını etkilediği gibi, 20. yüzyılın çağdaş sanatçılarında da ilham olmuştur. El Cezeri, sanatçı yönüyle kinetik sanatla başlayan, robotik ve sibernetik sistemlerle çalışan sanat anlayışlarıyla devam eden sürecin, en erken örneklerini minyatürleriyle tanıtmaktadır.

Robot teknolojisinin öncü keşiflerine sahip El Cezeri, aynı zamanda 20. Yüzyıl sibernetik sanat eserlerine de öncül fikirler oluşturacak özellikte minyatürler tasvir etmiştir. Bu durum onun çağının ötesinde bir bilim insanı olmasının yanında sanatçı kimliğini de ön plana çıkarmaktadır.

Modern ve gelenek kavramı zaman boyutunda ele alındığında, bugünün gerisinde kalan her şeyi geleneksellik kapsamında incelemek gerekir. Bu durumda, her sanat yapıtı döneminde moderndir. Ancak, kendi gerisinde kalan donmuş kalıpları sürdürmekteyse ve geleceğe yönelik bir kaygı taşımıyorsa, o yapıtı modern olarak nitelendirebilmek de mümkün değildir (Genç-Tezcan, 2015:147).

Çağdaş toplumların birçoğunda geleneksel sanatlardan yararlanarak, yeni yorumlar ve sonuçlara ulaşma çabası görülmektedir. Modern sanat öncülerinin, geleneksel sanat anlayışına yöneldikleri ve bu kaynaklardan yenilikçi ve yaratıcı bir biçimde faydalandıkları bilinen bir gerçekliktir. Eski simgelerin anlatım dili arasındaki koşutluğun ortak özelliği olan karmaşık öğeleri basite indirgeme, sadeleştirme, sembolize etme gibi değerler, Çağdaş Sanatçıları bu tarz yaklaşıma yönlendirmiştir. Çağdaş Türk sanatçıların eserlerinde geleneksel Türk sanat örneklerinden halı, kilim, hat sanatı, minyatür ve eski simgelerle kesişen plastik ve estetik değerler bulmak mümkündür (Tezcan-Genç, 2016:963).

Kaynakça

Akman, T. (1976). "Sanatsal Sibernetik", Tübitak Bilim ve Teknik, Sayı 9, s.4-9.

Akman, T. (1984). *Sibernetik Yaratıcılık*, 1. Basım, Ankara: Bilgi Yayınevi.

And, M. (2020). 40 Gün 40 Gece: Osmanlı Düğünleri, Şenlikleri, Geçit Alayları, 1. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Binark, İ. (1978). "Türkler'de Resim ve Minyatür Sanatı", Vakıflar Dergisi, Sayı 12, s.271-289.

Çağman, F. ve Tanındı, Z. (1979). Topkapı Sarayı İslam Minyatürleri, 1. Basım, İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları.

Çakır, E. (2018). El Cezeri'nin Hayatı Ve İki Şamandıralı Değişken Fıskiye Adlı Çalışması. Yüksek Lisans Tezi, Diyarbakır: Dicle Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İnşaat Mühendisliği Anabilim Dalı.

Çalışkan, M. A. (2019). Cezeri'nin Olağanüstü Makineleri: Herkes İçin Cezeri, 1. Basım, İstanbul: Babil Kitap.

Çınar, S. B. (2022). "Yapay Zekâ Çağında Sofistike Sistemler İçin Orta Çağdan Bir İlham: El-Cezeri ve Olağanüstü Makineleri" Batman Üniversitesi Uluslararası Bilişim Kongresi Bildiriler Kitabı, 17-19 Şubat 2022, Batman: Batman Üniversitesi Yayın Evi, s.216-226.

Çırak, B. ve Yörük, A. (2016). "Mekatronik Biliminin Öncüsü İsmail El-Cezeri", Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Siirt, Sayı 4, s.175-194.

Deveci, A. (2015). "Selçuklu Dönemi Resim Çalışmaları", Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Edirne: Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Sayı,9, s.93-111

Esentürk, G. (2021). Siborg Beden Bağlamında Stelarc, Orlan Ve Transpecies Society'in Sanat Pratikleri, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı.

Genç, M., & Tezcan, V. (2015). Gelenek ve Yenilik Kavramlarının Felsefi Tartışması Ekseninde Geleneksel Türk Sanatlarını Yeniden Düşünmek, Cilt 3, Sayı 6, s. 135-156.

Gökdoğan, M. D. ve Demir, R. (2019). "İslam ve Türk Uygarlığında Makine Tarihi", Dört Öge, Sayı 14, s.1-19.

Hill, D. R., (2012). Gökyüzü ve Bilim Tarihi: İslam Bilim ve Teknolojisi, çev. Atilla Bir, Mutafa Kaçar, 2. Basım, İstanbul: Boyut Yayıncılık.

İlhan, F. Ç. (2021). "Üretken Sanat Eserlerinde Otonom Sistemlerin Kullanımı", Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 64, s.1203-1210.

Jochum, E., Borggreen, G. ve Murphey, T. D. (2016). "Interact: Applying Theory and Methods from the Visual and Performing Arts to Robots", In Workshop on Culture Aware Robotics, 3-7 March, Bielefeld, Germany

Kac, E. (1997). "Foundation and Development of Robotic Art", Art Journal, Sayı 3, s.60-67.

Korkutata, Y. ve Toprak, Z. F. (2013). "El-Cezerî ile İlgili Yapılan Çalışmaların Değerlendirilmesi", Dicle Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Mühendislik Dergisi, Diyarbakır, Sayı 1, s.37-49.

Kuşçu, E. (2015). "Çeviride Yapay Zekâ Uygulamaları", Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi , Erzurum, Sayı 30, s.45-58.

Kuzu, A. (2020). El-Cezeri: Dünyanın İlk Mühendisi, 10. Basım, İstanbul : Parola Yayınları.

Külcü, R. (2005). "Orta Çağ Anadolu'sunun Büyük Mühendisi El-Cezeri", Akademia Mühendislik ve Fen Bilimleri Dergisi, Sayı 1, s.1-9.

Mahir, B. (2018). Osmanlı Minyatür Sanatı, 2. Basım, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Nadarajan, G. (2007). "Islamic Automation A Reading of al-Jazari's The Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Devices (1206)" ed. Oliver Grau, Cambridge: *Media Art Histories*, s. 163-178.

Nemlioğlu, C. (2008). "El- Cezeri'nin El- Cami 'Beyne'l-İlm Ve'l-Amel En Nafi Fi-Sinaa'ti'-Hiyel Adlı Kitabının Türkiye'deki Nüshalarından İkisinin Sanatsal Değeri", ed. İbrahim Özcoşar, I. Uluslararası Artuklu Sempozyumu Bildirileri, 25-27 Ekim, Mardin: Mardin Valiliği Kültür Yayınları, s. 35-58.

Oh, C. G. ve Park, J. (2014). "From Mechanical Metamorphosis To Empathic Interaction: a Historical Overview Of Robotic Creatures", Journal Of Human-Robot Interaction, Sayı 1, s.4-19.

Pagliarini, L. ve Hautop Lund, H. (2009). "The Development Of Robot Art", The Thirteenth International Symposium on Artificial Life and Robotics, January 31-February 2, Japan, s.401-405.

Polatgil, M. (2020). "El-Cezerî ve Çalışmalarının STEM Eğitiminde Kullanılması: Deneysel Bir Çalışma", Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Ağrı, Sayı 2, s.417-432.

Remmen, C. (2021). "A History Of Robot Camp: Performing Beyond The Uncanny Valley, From Early Twentieth-Century Automata To Contemporary Science Fiction Theatre", Studies in Theatre and Performance, Sayı 5, s.1-18.

Riefstahl, R. M. (1929). "The Date and Provenance of the Automata Miniatures", The Art Bulletin, sayı 2, s.206-214.

Satıcı, F. K. (1998). Plastik Sanatlar ve Sibernetik, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalı.

Şangüder, M. K. (2016). "Cyborg Formations in Art", IJournals: International Journal of Social Relevance & Concern , Sayı 8, s.8-18.

Şangüder, M. K. (2018). "Yeni Medya Sanatında İşbirlikli Yaklaşımlar", İdil Sanat ve Dil Dergisi, Sayı 44, s.435-445.

Tahir, H. (1953). "Minyatür'ün Tekniği", Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı 1, s.29-32.

Tekeli, S., Dosay, M. ve Unat, Y. (2002). El-Cezeri, El-Câmi Beyne'l-İlm ve'l-Amel en-Nâfi Fî Sinaâtî'l-Hiyel, ed. Sevim Tekeli, Melek Dosay, Yavuz Unat, 1. Basım, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Tez, Z. (2008). Otomatlar Mekanik Oyuncaklar Tarihi, 1. Basım, İstanbul: Doruk Yayımcılık.

Tez, Z. (2011). Alet ve Makinelerin Kültürel Tarihi,1. Basım, İstanbul: Doruk Yayımcılık.

Tezcan, V. Genç, M. (2017). Geleneksel Türk Sanatlarının Metafizigi, Xx. Uluslararası Orta Çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri, Cilt 2, s. 954-966.

Tonguç, A. (2019). "Geleneğin Yenilenmesi: Minyatür, Bakış Ve Farklı Görme Rejimleri Bağlamında "Fatih Portreleri" Çözümlemesi". Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi, Sayı 9, s.193-216.

Tuğal, A. S. (2018). Oluşum Süreci İçinde Dijital Sanat, 1. Basım, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Unat, Y. (2002). "El-Cezerî'nin Makine Yapımında Yararlı Bilgiler ve Uygulamalar Adlı Eseri s. 569-575. ", ed. Hasan Celâl Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Türkler, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, Cilt 7, s.868-878.

Unat, Y. (2006). "Artuklular Dönemi'nde Bir Türk Mühendis; Cezerî", Uluslararası Mardin Sempozyumu, 26-28 Mayıs, Mardin: Mardin Tarihi İhtisas Kütüphanesi Yayını, s. 221-238.

Unat, Y. (2019). "13. Yüzyılda Anadolu'da Yetişmiş Bir Türk Mühendis El-Cezerî ve Teknoloji Tarihindeki Yeri 1", Bilim ve Ütopya Dergisi, Sayı 297, s. 48-54.

Ülgen, S. (2008). "El-Cezeri ve Tasarladığı Su Saatleri", Fırat Üniversitesi Orta Doğu Araştırmaları Dergisi, Sayı 2, s. 115-127.

İnternet Kaynakları

Herath, D. ve Kroos, C. (2016). "Robots and art: Exploring an Unlikely Symbiosis", ed. Damith Herath, Christian Kroos, Stelarc,E-Book,Singapore: Springer Singapore, <https://roboticart.org/robots-and-art/#> Erişim tarihi:12.12.2023.

“CYSP1.,NicolasSchöffer,1956”,<https://unmondemoderne.wordpress.com/2021/01/12/cysp-1-nicolas-schoffer-1956/>, Erişim tarihi: 02.04.2024.

“1965 – Rosa Bosom – Bruce Lacey (British)”, <http://meb.ai/T6SqRT>, Erişim tarihi: 21.12.2022.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. El Cezeri,“Tekne Otomatı (Kayık Kap)”, 1206, Minyatür. Tekeli, S., Dosay, M. ve Unat, Y. (2002). Ankara, s. XLVII.

Görsel 2. Leonardo da Vinci, “Kurgulu Şövalye/Humanoid”, 1415, <https://www.matematiksel.org/modern-teknoloji-gelistirmeden-once-yapilmis-5-antik-robot/> Erişim tarihi: 19.12.2022.

Görsel 3a. Jacques de Vaucanson, “Otomat Ördek”, 18.yy., Kağıt Üzerine Hayali Çizim, Linda Hall Kütüphanesi. <https://www.lindahall.org/about/news/scientist-of-the-day/jacques-de-vaucanson/> Erişim tarihi: 04.04.2024.

Görsel3b. Wolfran Von Kempelen, “Satranç Makinesi”, 18.yy., <https://www.tesadernegi.org/dunyayi-etkileyen-satranc-makinesi-turk.html> Erişim tarihi: 20.12.2022.

Görsel 4a. “Araba İçinde Kuklalar Ve Otomat Devekuşu ”,1720, Minyatür. And, M. (2020). 40 Gün 40 Gece: Osmanlı Düğünleri, Şenlikleri, Geçit Alayları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.121.

Görsel 4b. “Otomat Koçlar ve Dev Kukla”, 1720, Minyatür. And, M. (2020). 40 Gün 40 Gece: Osmanlı Düğünleri, Şenlikleri, Geçit Alayları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.121.

Görsel 5a. Harry May, “Alpha”, 1932, <https://cyberneticzoo.com/robots/1932-alpha-the-robot-harry-may-english/> Erişim tarihi: 15.03.2024.

Görsel 5b. El Cezeri “Abdest Alma Otomatı” 1206, Minyatür. Tekeli, S., Dosay, M. ve Unat, Y. (2002). Ankara, s. LIV.

Görsel 5c. El Cezeri, “Abdest Alma Robotu (Abdest Almak İçin Su Döken Çocuk)” 1206, Minyatür. Tekeli, S., Dosay, M. ve Unat, Y. (2002). Ankara, s. LV.

Görsel 6a. Nicolas Schöffer, “Prizma”, 1965, <https://lafilledecorinthe.com/wordpress/mot-clef/nicolas-schoffer/> Erişim tarihi: 29.03.2024.

Görsel 6b. El Cezeri, “Tavus Kuşlu Su Saati” 1206, Minyatür. Tekeli, S., Dosay, M. ve Unat, Y. (2002). Ankara, s. LXXVI.

Görsel 7a. Bruce Lacey, “Rosa Bosom”, 1966, <http://meb.ai/T6SqRT> Erişim tarihi: 21.12.2022.

Görsel 7b. El Cezeri, "Nedim (Soytarı) Robotu" 1206, Minyatür. Tekeli, S., Dosay, M. ve Unat, Y. (2002). Ankara, s. XLVIII.

Görsel 8a. Edward Ihnatowicz, "Senster", 1970, <https://evoluon.dse.nl/senster-e.htm> Erişim tarihi: 01.04.2024.

Görsel 8b. El Cezeri "Birbirlerine Şarap İkram Eden iki şeyh" 1206, Minyatür. Tekeli, S., Dosay, M. ve Unat, Y. (2002). Ankara, s. LI.

Görsel 9a. Nicolas Shöffler, "CYSP 1", 1956, <https://cyberneticzoo.com/cyberneticanimals/1956-cysp-1-nicolas-schoffer-hungarianfrench/> Erişim tarihi: 01.04.2024.

Görsel 9b. El Cezeri, "Bir Partide Kimin İçki İçeceğine Karar Veren Araç" 1206, Minyatür, Tekeli, S., Dosay, M. ve Unat, Y. (2002). Ankara, s. SXLVI.

Görsel 10a. Jean Tinguely "Meta-matik no.17", 1959, <https://sis.modernamuseet.se/objects/> Erişim tarihi 01.04.2024.

Görsel 10b. El Cezeri, "İki Katipli Kan Alma Otomatı" 1206, Minyatür. Tekeli, S., Dosay, M. ve Unat, Y. (2002). Ankara, s. LVIII.

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE İMGE SEMBOL BAĞLAMINDA KÜLTÜREL KİMLİK ETKİLEŞİMLERİ

CULTURAL IDENTITY INTERACTIONS IN THE CONTEXT OF IMAGE AND SYMBOL IN CONTEMPORARY TURKISH PAINTING

Ahmet Hakan Yılmaz*, Betül Serbest Yılmaz**

Öz

1950 sonrası Çağdaş Türk resim sanatı, batı tarzı resme geçiş sürecini tamamlayarak siyasi, felsefi, kültürel, sosyal ve edebi değişimlerin birikimlerini görselleştiren eserler ile dikkat çekmektedir. Bu süreçte sanatçıların kültürel değerlerini, bakış açılarını, sosyal değişimlerin içerisinde görselleştirildiği yapıtlar üzerinden anlamlandırıldığı görülmektedir. Sanatçılar içerisinde yaşadıkları toplumun siyasi, ekonomik, kültürel değişimlere bağlı olarak yönünü çevirdiği çağdaş yaşamda, bireysel ve toplumsal olarak bütün dinamikleriyle oluşturmaya çalıştığı kimlikle öncü konumundadırlar. Bu nedenle Türk toplum yapısının kimliğini anlamada çağdaş Türk resim sanatında kimlik arayışlarının incelenmesi, kültür öğeleri ile açıklanmasını da önemli kılmaktadır. Türk resmine özgün nitelik kazandırmak ve gelenekten beslenerek milli bir sanat oluşturma çabalarına yön veren sanatçıların kimlik arayışları ve kültür öğelerinin incelenmesi, bu süreçte geleneksel etkileşimin ne olduğunu ve Türk resminde ulusal sanat arayışları ile geleneksel kaynaklar arasındaki ilişkilere yönelik bilgilerin ortaya konulması çalışmanın amacını oluşturmakta ve önemli görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Türk Resmi, Kültür, Sanat, Modern Sanat, Geleneksel Sanat.

Abstract

Contemporary Turkish painting after 1950 completes the transition to western style painting and draws attention with works that visualize the accumulation of political, philosophical, cultural, social and literary changes. In this process, it is seen that artists interpret their cultural values, perspectives, and social changes through works in which they are visualized. Artists are in a pioneering position with the identity they try to create individually and socially with all their dynamics in contemporary life, where the society they live in changes its direction depending on political, economic and cultural changes. For this reason, examining the search for identity in contemporary Turkish painting art and explaining it with cultural elements makes it important to understand the identity of the Turkish social structure. The aim of the study is to examine the identity searches and cultural elements of the artists who direct their efforts to give Turkish painting a unique quality and to create a national art by feeding on tradition, what the traditional interaction is in this process, and to reveal information about the relations between the search for national art and traditional sources in Turkish painting and is considered important.

Keywords: Contemporary Turkish Painting, Culture, Art, Modern Art, Traditional Art.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 06.04.2024- Kabul tarihi: 27.06.2024

* Dr. Öğr. Ü., Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, manasmeram@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3384-3480>, Karaman/TÜRKİYE.

** Dr. Öğr. Ü. Betül Serbest YILMAZ Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları bölümü, betul.serbest@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8861-9403>, Karaman/TÜRKİYE.

1. Giriş

Sanatçı içerisinde yaşadığı toplumdan ve toplumun kültürel belleğinden ayrı konumlanmamış, kurduğu sosyal çevrenin maddi ve manevi değerleriyle etkileşimde bulunmuş, bireysel yaşamına ait birikimleri ile kültürel öğelerini kimi zaman karşıt konumlandırırken kimi zamanda, katılarak toplumda öncü konumda yer almıştır.

Türk resmine özgün nitelik kazandıran sanatçıların da aynı ilişki içerisinde eserlerini ürettikleri bilinmektedir. Tanzimat'la başlayan batılılaşma sürecinde, özellikle Cumhuriyet sonrası Türk resim sanatında bu ilişki; milli bir sanat dili geliştirerek evrensel sanata yol alan bir dil oluşturmayı amaçlayan sanatçıların çalışmalarında görülmektedir. 1950 sonrası çağdaş Türk sanatı tüm bu birikimlerin aşılma teknik, malzeme ve plastik sanatın yeni enstrümanları ile biçimlendiği arayışlarla dikkat çekmektedir. Bu arayışların başında kuşkusuz kimlik arayışları ve kimliğin oluşmasında etkin olan kültür öğeleri gelmektedir.

Çalışma, çağdaş Türk sanatçıların kimlik arayışlarını dolaylı ya da dolaysız etkileyen kültür öğelerini ele alan ve bu öğeleri görselleştiren sanat eserleri üzerinden ortaya konmasını amaçlamaktadır. Çağdaş Türk sanatında bilinen yaygın örnekleri ile dikkat çeken sanatçıların eserleri analiz edildiğinde ortaya konan çabaların belli bir süreçten geçtiği, yeni yaklaşım ve anlayışlara yol açtığı görülmektedir. Konun ele alınışına temel olacak çağdaş yaklaşımlar geçirdiği evrelerle de ele alınarak aynı zamanda sanatçıların kimlikli yaklaşımı ile değerlendirilmelidir.

1950'li yıllara kadar olan süreç ile sonrasında yaşananla gelen sosyo-kültürel değişimlerin çağdaş Türk sanatında ne şekilde yer aldığı seçili sanatçıların eserleri üzerinden ele alınmıştır. Böylece Tanzimat'la başlayan değişim ve Cumhuriyetle gelişen çağdaşlaşma süreci çalışmaya temel teşkil ederken, açılan yeni başlıkla kültür öğeleri yine çağdaşlaşma sürecinde açıklanarak çalışmanın kapsamındaki yerini almıştır. 1950 sonrası çağdaş Türk resminde sanatçıların kimlik arayışları ve kültür öğelerinin incelenmesi bu kapsamda ele alınırken, analiz edilen sanat eserleri 1950 sonrası dönemin siyasi, edebi, felsefi görüşleri paralelinde farklı anlatım dilini benimseyen sanatçıları arasından seçilmiştir.

Başta Tanzimat ve Cumhuriyet Dönemleri olmak üzere batılılaşma süreci, modernleşme idealiyle şekillenirken, kültürel ve toplumsal bir değişime de yol açmış, çağdaş Türk sanatçısı konumlandığı bu yeni durumda eserleri ile ve gelenekten gelen kimlikli üslubu ile yapıda yer almıştır. Bu durumda geleneği ve kimliği oluşturan kültür öğelerinin belirlenmesi zorunlu görülmüştür.

Kaynakların belirttiği tanım ve kavramlarla kimlik ve kültür öğeleri açıklanarak sanat eserleri ve sanatçı üzerinden ele alınması bir başlık olarak değerlendirildiğinde çalışmada tüm bu belirteçlerin ortaya konması “çağdaş” kavramının kültür öğeleri ve evrildiği süreç içerisinde, özellikle 1950 yıllarına kadar olan gelişmeler önemli görülmektedir.

Aynı çağda yaşayan, aynı çağın anlayışı ve koşullarını kabul etmiş kişi ve toplumların tanımlanmasında kullanılan “çağdaş” tanımı öncü anlamı ile ulaşılması gereken bir hedef olarak bilinmektedir. Belirli bir zaman ve aralığa sığdırılmayan tanım kendini yenileyen göreceli bir kavrama oturmaktadır. Aynı şekilde bir ekonomik, siyasal ya da kültürel yapı ile de sınırlandırılmayacağı için önü açık, birçok yönü kapsayan bir kavram olarak görülmektedir. Bu nedenle çağdaş Türk sanatının temellendirilmesinde batılılaşma hareketlerini çağdaşlaşmanın başlangıcı olarak görmek bir yanılgı olarak görülmektedir. Güncel sanat pratiklerini güncel hayatın içerisinden ve bağlantılı kaynakların irdelenmesinden daha çok sanatçının kültürel kimlik yapısının sanata yansması ile açıklandığında çağdaş Türk sanatı daha iyi anlaşılacaktır (Tansuğ, 1997:23).

1950 Sonrası Türkiyede Çağdaş Sanat

18. yüzyılın ikinci yarısından sonra başlayan batılılaşma hareketlerinin etkisi ile resim sanatı da yeni yaklaşımlarla yönünü batı tarzı resim anlayışına çevirmiş, özellikle matbaanın kurulmasıyla birlikte önemini kaybetmeye başlayan minyatür yerini, bu yeni anlayışın eserlerine bırakmıştır (Demir, 2019:7). Başlangıçta saray duvarlarını süsleyen manzara resimleriyle başlayan avrupa tarzında resim anlayışı, yine aynı anlamda tuval resminin de başlangıcı sayılan sultan portreleriyle ivme kazanmıştır. Askeri ve sivil okullarda özellikle 1795’de Mühendishane-i Berri Hümayun okulunda ilk defa resim derslerinin verilmeye başlanmasıyla gelenekselden yeniliğe geçiş sağlanmış, 19. Yüzyılın hareketli sanat ortamını sağlayan temellerin atıldığı görülmüştür. Primitiflerle başlayan, gayrimüslimlerin oluşturduğu levanten gruplar tarafından

açılan sergilerle devam eden bu hareketli dönem özel derslerin verildiği atölyelerin yanında devlet tarafından açılan okullarla devam etmiştir. Osman Hamdi Bey (1842-1910), Süleyman Seyyid (1842-1913), Şeker Ahmet Paşa (1841-1907) gibi ressamların yetiştiği, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin (1883) açılması ve mektebin mezunlarından olan İbrahim Çallı (1882-1960), Hüseyin Avni Lifij (1886-1927), Hikmet Onat (1882- 1977), Namık İsmail (1890-1935), Nazmi Ziya Güran (1881-1937), Feyhaman Duran (1886-1970) gibi genç ressamların resim eğitimi almak üzere Avrupa'ya gönderilmesi Türk resim sanatında çağdaş anlamda bir başlangıç olarak görülür (Özsezgin, 1983:20).

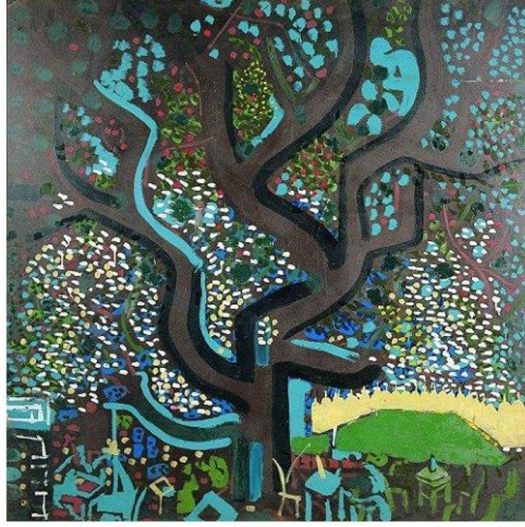
1914 yılında Birinci Dünya Savaşı ve gelişen olaylarla ülkeye geri dönen ressamlar yeni resim anlayışlarıyla önce Osmanlı modernleşmesinin mimarları, ardından Cumhuriyet devrimlerini betimleyicisi olarak Türk resim sanatını yaygınlaştırma çabalarında önemli bir yerde konumlanarak çağdaş Türk resim sanatının gelişiminde önemli rol oynamışlardır. Birinci Dünya savaşının yıkımlarıyla başlayan, Kurtuluş Savaşı'nın kazanılması ile kurulun Cumhuriyet, İmparatorluktan ulus-devlete evrilmenin ve devletin devamlılığının gerekliliği için ideolojik bir yapılanmayı, milliyetçilik ve çağdaşlaşma üzerinden tanımlamıştır. Ulus-devlet için öngörülen bu ideolojik yapı ayırım gözetmeden, bütünleşmiş bir homojen toplum oluşturmada cumhuriyet dönemi kültür politikalarında önemli iki kavram olarak dikkat çeker. Türk resim sanatında, ulusal savaş ve kahramanlık gibi temalar milli bir kimlik oluşturma da konu seçiminden teknik ve üslup arayışlarına kadar İdeolojinin bir parçası olarak görülür. Diğer parça olan çağdaşlaşma yeni modern yaşam sahnelerinin, eğlence anlayışlarının figüratif bir anlatım diliyle eserlerde yerini alır. İdeolojinin net biçimde görselleştirilmesi amacı resimde içeriğin plastik değerlerin önüne geçmesine neden olarak, estetik yaklaşımların geride kalması sonucunu doğurmuştur (Germaner, 1996:7).

1950'ler ABD ve Avrupa'da savaş sonrası şekillenen sanat ortamında egemen olan soyut sanat ve popüler kültüre bağlı gelişen iki eğilimle Türk sanatında özellikle resim ve heykel alanlarında modern adına önemli atılımların atıldığı yıllardır. Artık modern sözcüğünün yerini non-figüratif'e, ulusal sözcüğünün ise milli sözcüğüne bıraktığı bu yıllar, ideolojisini kendi kültür, gelenekler ve tarihsel kökenlere bağlı bir yaklaşımdan geleneksel motif ve konulara aktaran sanatçılarla dikkat çekmektedir (Diri, 2019:45).

Resim sanatında milli ve yerel söylemler barındıran konulara yönelmeye ve geleneksel sanat alanlarında araştırmalar yapılmaya başlanmasıyla oluşan kimlik arayışları, Nedim Günsür, Fikret Otyam ve Mehmet Pesen gibi sanatçılarla değer kazanırken, geleneksel sanatlara ait motiflerin batı sanatının teknik özellikleri kullanılarak gerçekleşmesi dikkatleri kültürel konulara ve kültür öğelerine çekmeye başlamıştır.

Kültürel öğelerin zenginleştirdiği daha çok yerelliği çağrıştıran kültür, medeniyet ve modernlik gibi kavramlarla evrenselliği çağrıştıran çağdaşlık kavramları arasında ortaya konmak istenen kimlik arayışı dönemin tartışmalarını da beraberinde getirmiştir. Kültür Almanların tanımına göre; bir folklor, bir halk hareketi olarak yerellik barındıran bir kavramdır. Fransız düşüncesinde ise, okumuş bilgili ve entelektüel olmak anlamında daha evrensel bir özelliğe bürünür (Akay, 2010:42). Kavram olarak yerellekle medeniyet arasında bir köprü olarak görülen kültür, değerli şeylerin bir durağan bir topluluğu değil, daha çok bir gereç olduğudur. Toplumun her bireyinin katkıda bulunduğu değişken ve gelişen bir ağ olarak bireysel olandan daha büyüktür ve ancak bir insanın imgesel eylemlerinde yaşayıp büyüyebilir (Baynes, 2004:15). Varoluşunu, gelişimini ve sürekliliğini kendi yaşama eğiliminden alan kültür onu yaşatanla ilişkilendirilerek sanatın içerisinde yer alır. Gerek sanatın özü itibari ile kültürün içerisinde yer alması gerekse kültür öğeleri ile sanatın değer katmanlarına etki etmesi bireyin çabaları ile mümkündür. Bireysel olarak icra edilen kişi ve herkes tarafından da görevlendirilmiş bir icra yetkisinde olmayan sanat bu yönü ile özümleyici konumla yaratıcı konumun birbirine karıştırılmamasını zorunlu kılar (Dubuffet, 2010:24).

Toplumlara göre farklı şekillerde gelişen bireysellik, belli zaman dilimlerini işaret etse de sanatta farklı bir şekilde seyretmiştir. Bireysel bir eylem olarak ortaya çıkan sanat içinde yaşadığı toplumun değerlerini birçok zaman barındırsa da, sanatçının kendini basmakalıp düşüncelerden, doğmalardan ayırması ile içinde bulunduğu kültürel yapının dışında bir kimlik arayışı ile ayrılmıştır denilebilir. Bunun yanında içinde bulunduğu kültürün tüm öğeleri ile beslenen sanatçıların kimi zaman geleneksel olanı dolayısı ile belli süreçlerden süzülerek gelmiş öğeleri aktarma ya da savunma yolu ile bir kimlik oluşturma çabaları içerisinde oldukları görülür. Bu anlayışta olan Bedri Rahmi Eyüboğlu da Avrupa tarzı resim tekniği ile geleneksel Türk motiflerini imge ve biçimsellik uyarlayarak çalışmıştır (Görsel1).



Görsel 1. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Kartal Baba Çınarı, 1946 Duralit Üzerine Yağlıboya, 116 x 116 cm.

Bedri Rahmi Eyüboğlu gerek konu olarak gerek motifle biçimsellik ve yerellik anlamında Anadolu kültürünün bütün öğelerini kapsayan özgün kimliğini seçtiği halk sanatı örnekleri ile aktarmış, çağdaş teknikler kullanarak sonraki kuşaklara ilham kaynağı olmuştur.

Bedri rahmi öğrencilerinin oluşturduğu “10’ lar Grubu” Nedim Günsür, Leyla Sarptürk Gamsız, Hulusi Sarptürk, Mustafa Esirkuş, Saynur Kıyıcı Güzelson, Adnan Varınca, Mehmet Pesen, Orhan Peker, Turan Erol ve Fikret Elpe gibi sanatçılarla yine gelenekseli işaret eden bir kimlik arayışındadır. Türk sanatının çağdaş yaklaşımın “yerel ve ulusal” , “soyut ve evrensel” eğilimde seyretmeye başladığı yeni dönemin dikkat çeken sanatçılarından bir de Sabri Berkel’dir (Tansuğ, 2003:265).

Çağdaş Türk sanatında Berkel’in ortaya koyduğu kimlik, yerellik ile Batı modernizmi ekseninde değerlendirilmektedir. Batı tarzı resim anlayışında soyutlama eğilimi ile dikkat çeken sanatçı, yerel kültürün ritüel konularından yola çıkan çalışmalarında kaligrafik öğelerle dikkat çekerken, biçim, renk, motif ve tekrar eden formlar ile evrensel boyuta ulaşmıştır (Görsel 2).



Görsel 2. Sabri Berkel, "Zeybek", 1955, Duralit Üzeri Yağlı Boya, 67.5x46 cm.

Çağdaş Türk resim sanatının soyut sanat eğilimli çalışmaları ile bilinen Abidin Elderoğlu (1901-1974), renk, biçim ve açık-koyu gibi resim sanatının plastik öğelerini kullanarak oluşturduğu biçimsel kompozisyonlarında kaligrafik anlatımlı kompozisyonlar yapmıştır (Görsel 3). İslam etkisinde gelişen Türk sanatlarında hat sanatının görsel kültür öğelerini yeniden yorumladığı çalışmalarında ortaya konan kimlik yerelden evrensele uzanan yolculuğunun önemli örnekleri olarak görülür.



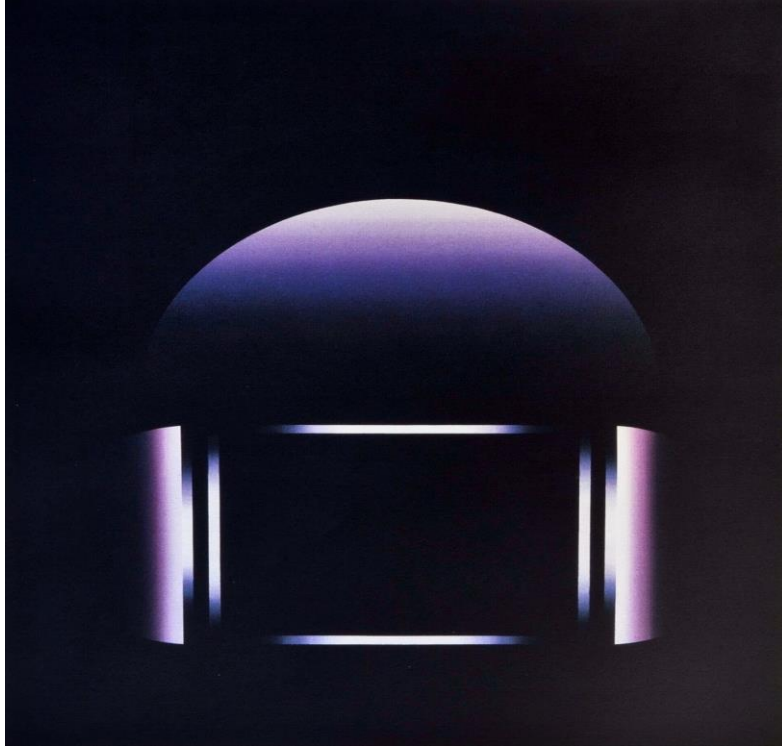
Görsel 3. Abidin Elderoğlu, “Kaligrafik Kompozisyon”, 1970, Seramik Baskı 30x39 cm.

Soyut sanat akımlarının etkilediği “Müstakiller”, “Yeniler Grubu” ve “D” Grubu sanatçıları, eserlerinde gelenek ile ilişkisini koparmamış, kültür öğelerinden örnekler verdikleri özgün yapıtlarla çağdaş Türk sanatına yön vermişlerdir. Geleneksel sanatlar bu kültür öğeleri ile bezenmiş eşsiz örnekleri ile bu dönemin kimlik arayışlarında esin kaynağı olmuştur. Bu bağlamda eserleri ile dikkati çeken bir diğer sanatçı da Devrim Erbil’dir (1937). Türk minyatür sanatının yalın anlatım biçiminden yola çıkarak oluşturduğu eserlerde kent görünümleri, iki boyutlu bir anlatımla dikkat çekmektedir (Görsel 4), (Tansuğ, 2003:268).



Görsel 4. Devrim Erbil, "İstanbul", 2006, Tuval Üzeri Yağlı Boya 110 x 100 cm.

Geleneksel öğeleri çağdaş Türk sanatında bireysel üslubuyla aktaran Adnan Çoker (1927), mimari öğeler içeren çalışmalar üzerinden geometrik formlarıyla öne çıkar (Görsel 5).



Görsel 5. Adnan Çoker, "Yarım Küreler", 2014, Pigment Baskı, 107.5x78.5 cm.

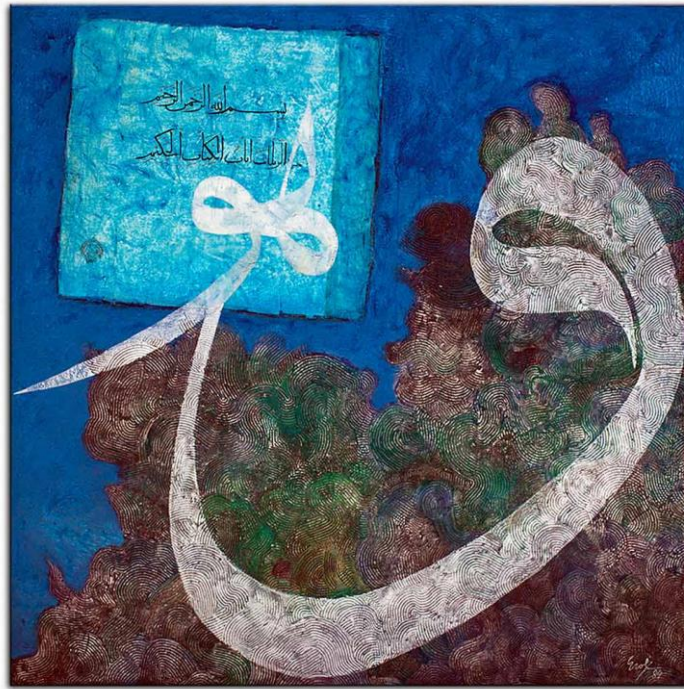
Geleneksel mimarinin özellikle Selçuklu ve Osmanlı mimarisinin anıtsal yönünü ele alan çalışmalarında mekan, zaman ve gizem ilişkisini soyut bir anlatımla ele alırken alışlagelmiş kalıpların dışında soyut geometrik formlarla yeni bir kimlik inşasına kapı açmaktadır.

1950'lerden özellikle 1970'li yıllara gelindiğinde, politik ve düşünce alanında hareketlenmelerin olduğu eleştirel yaklaşımların arttığı bir dönemdir. Bu dönem Geleneğin çağdaş düşüncelerle şekillenmiş yeni bir üretim süreci olarak ele alındığı, bir kimlik sorunsalı olarak yorumlanmaya başlandığı dönemdir. Gelenekten Çağdaşa, evrilen çağdaş Türk Sanatında içsellik, bireysel yaklaşım, yaşam ve belleğe ait sorgulamalar, modern resmin sorunları sanatçıların ele aldığı konulardır (Duben, 2008:13).

Kültür öğelerinde inanç temelli yaklaşımlar çağdaş sanatta oldukça yer almıştır. Kendi kültürel kimliğini çağdaş sanat içerisinde Türk-İslam medeniyetine özgü geleneksel formlarla aktaran sanatçılara bir örnekte Erol Akyavaş (1932-1999). İslam sanatlarını özellikle hat sanatından derlediği örnekleri çağdaş sanata uyarlayarak, varoluşun anlamını arar (Görsel 6).

Mimari, matematik, felsefe, tasavvuf ve din bilimleri gibi birçok farklı alanları kapsayan derinlikli araştırmalarla İslam ve doğu sanatlarının mistik ve felsefi yönünü eserlerine taşır. Eserlerine verdiği isimlerle dikkat çeken sanatçı doğu ve batı kültürü arasındaki ikilemlerini geleneğe bağlı eserlerle aşma yoluna gitmiştir.

Hat sanatının zengin kaligrafik öğelerini sembolize ettiği çalışmalarında yarattığı anlam zenginliği ile izleyicileri mistik bir yolculuğa çıkarır. Erol Akyavaşın eserlerinde açık bir şekilde ortaya çıkan kimlik arayışı düşünsel bağlamda derin araştırmaların ve değerlendirmelerin sonuç bulmuş halidir. Geleneksel sanatlar üzerinden aktarılan arayışın görsel yansımaları sanatçının içsel yolculuğunun kimliğe dönüştüğü çağdaş bir yaklaşım olarak değerlendirilmektedir (Yavuz, 2010:1).



Görsel 6. Erol Akyavaş, "Vav" 1984, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 115x115 cm.

Sonuç

Sanatçılar, belli bir coğrafyada, belli çevrede içerisinde yaşadığı toplumun değerlerinden beslenirken kültürel değerlerini, sosyal değişimlerin içerisinde görselleştirildiği yapıtlar üzerinden aktarırlar. Toplumun siyasi, ekonomik ve kültürel değişimlere bağlı olarak yönünü çevirdiği çağdaş yaşamı, oluşturmaya çalıştığı kimlikle anlamlandırır. Çağdaş Türk resim

sanatında kimlik arayışlarının incelenmesi ve kültür öğeleri ile açıklanması da önemli görülmüş, Doğu ve Batı arasında yol almaya çalışan çağdaşlaşma serüveninde Türk sanatçıların eğilimleri araştırmaya konu olmuştur. Türk resmine özgün nitelik kazandıran ve gelenekten beslenerek milli bir sanat oluşturma çabalarına yön veren sanatçıların kimlik arayışları ve kültür öğeleri eserler üzerinden incelenerek ortaya konmuştur. Tanzimat ve Cumhuriyet Dönemleri ile başlayan batılılaşma süreci, modernleşme idealiyle şekillenirken, kültürel ve toplumsal bir değişimle gelenekten gelen kimlikli bir üslup ortaya çıkmış, Bedri Rahmi Eyüboğlu konu ve motifle gerek biçimsellik gerek yerellik anlamında Anadolu kültürünün bütün öğelerini kapsayan özgün kimliğini seçtiği halk sanatı örnekleri ile aktarmıştır. Abidin kompozisyonlarında kaligrafik anlatımlı örnekleri ile İslam etkisinde gelişen Türk sanatlarında hat sanatının görsel kültür öğelerini yorumlayarak gelenekten evrensel uzanan bir kimlik ortaya koymuştur. Kent görünümleri ve iki boyutlu anlatımı ile Devrim Erbil, Gelenegin inanç dünyasına açılan boyutu ile Adnan Çoker ve Açık bir şekilde hat sanatının öğelerini ortaya koyan Erol Akyavaş yeni çağdaş bir şekilde kimlik aktarımında bulunan sanatçılar olarak dikkat çekmektedirler.

Kaynakça

Akay, A. (2010). *Sanatın Gramları*, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Baynes, K. (2004). *Toplumda Sanat*, Sanat.139, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayınları.

Berk, N. ve Özsezgin, K. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Demir Alçıçek, S. (2019). *Türk Resim Sanatında (1900-1950) Toplumsal Olguları Görselleştiren Yapıtların Analizi*, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul: MSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Duben, İ. ve Yıldız, E. (2008). *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Germaner, S (1996). *18. Yüzyıl Avrupa Resmi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Diri, T. (2019). *Geleneksel Sanatların Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları*, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul: MSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tansuğ, S. (1997). *Gelenek Işığında Çağdaş Sanat*, İstanbul: İz Yayıncılık.

Tansuğ, S. (2003). *Çağdaş Türk Sanatı, İstanbul: Remzi Kitapevi.*

Gelenekten Çağdaşa, Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek (2010). İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş.

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Eyüboğlu, "Kartal Baba Çınarı, 1946 Duralit üzerine yağlıboya, 116 x 116 cm. <http://www.siirparki.com/bedrires.html> Erişim tarihi: 08.01.2024.

Görsel 2. Berkel, "Zeybek", 1955, Duralit üzeri yağlı boya, 67.5x46cm. <http://lebrizimages.net/img/glrs/0369/web/muz0623/html/files/assets/seo/page42.html> Erişim tarihi: 08.01.2024.

Görsel 3. Elderoğlu, "Kaligrafik Kompozisyon", 1970, Seramik Baskı 30x39cm. <https://www.artiummodern.com/urun/2918331/abidin-elderoglu-1901-1974-isimsiz-eczacibasi-koleksiyonu-ndan-seramik-uzer> Erişim tarihi: 08.01.2024.

Görsel 4. Erbil, "İstanbul", 2006, Tuval üzeri yağlı boya 110 x 100cm. <https://artam.com/muzayede/333-online-muzayede/devrim-erbil-1937-istanbul-2> Erişim tarihi: 08.01.2024.

Görsel 5. Çoker, "Yarım Küreler", 2014, Pigment Baskı, 107.5x78.5cm. <https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/adnan-coker-hayati-ve-eserleri-1927/> Erişim tarihi: 08.01.2024.

Görsel 6. Akyavaş, "VaV"1984,tuval üzerine yağlı boya, 115x115 cm. <https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/erol-akyavas-hayati-ve-eserleri/> Erişim tarihi: 08.01.2024.

ATHENA İLE ARAKHNE SÖYLENİNİN AY SEMBOLÜ VE KADER İNANCIYLA DOLAYLI BAĞLANTISININ ÇAĞDAŞ SANATÇILARIN ÇALIŞMALARINA YANSIMASI

THE REFLECTION OF THE INDIRECT CONNECTION OF THE MYTH OF ATHENA AND ARACHNE WITH THE MOON SYMBOL AND THE BELIEF IN FATE ON THE WORKS OF CONTEMPORARY ARTISTS

Oğulcan Öz¹

Öz

Somut gerçeklik ile metafizik arasında bağ kurulması neticesinde ortaya çıkan semboller, tarih boyunca çeşitli toplulukların hayal gücü, yaşayış biçimleri ve hayata bakış açılarına paralel olarak değişiklik göstermiş; evren, tabiat, yaşam, toplum, kültür ve mitler de bu anlayış çerçevesinde sembollerde yer almıştır. Bu makale kapsamında, tarihin ilk devirlerinden itibaren insanların özel önem atfettiği gök cisimlerinden biri olan “ay” ele alınarak bazı toplumlar ile ilişkisi irdelenmiş, aya atfedilen doğum, ölüm ve yeniden yaşam ile ilişkisi üzerinde durulmuş, bereket, verimlilik gibi unsurlarla ay arasında irtibat kuran görüşlere kısaca değinilmiştir. Çalışmanın ilerleyen kısımlarında ayın bazı eski toplumlar ile beraber özellikle Antik Yunanların hayatındaki yerine ve böylece kendi inançlarına ne şekilde yansıdığına bakılmış, devamında ay ve kader arasında varsayılan ilişkinin Yunan mitolojisindeki yeri, kader tanrıçaları özelinde ele alınmıştır. Metnin son pasajında ise çeşitli etkenlerle etkileşime girerek görünmez bir ağ oluşturan ve tüm canlıları ağ gibi birbirine bağlayarak kaderin efendisi konumunda görülen ayın, Athena ve Arakhne söyleni ile kurduğu ilişkinin çağdaş sanatçıların çalışmalarına nasıl yansıdığı üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Athena, Arakhne, Ay, Kader, Çağdaş Sanat.

Abstract

Symbols, which emerged as a result of establishing a link between concrete reality and metaphysics, have changed throughout history in parallel with the imagination, ways of living and perspectives on life of various communities; the universe, nature, life, society, culture and myths have also been included in symbols within the framework of this understanding. In the context of this article, “the moon”, one of the celestial bodies to which people have attached special importance since the earliest periods of history, is discussed how various societies conceived it, the association with birth, death and rebirth attributed to the moon is emphasized, and the views that are in contact with the moon such as fertility and productivity have been briefly mentioned. In the later parts of the study, the place of the moon in the lives of some ancient societies, especially the Ancient Greeks, and thus how it was reflected in their beliefs, and then the place of the assumed relationship between the moon and fate in Greek mythology is discussed with a special focus on the goddesses of fate. In the last passage of the text, it is emphasized how the relationship of the moon, which forms an invisible network by interacting with various factors and is seen as the master of fate by connecting all living things like a network, with the myth of Athena and Arachne, is reflected in the works of contemporary artists.

Keywords: Athena, Arachne, Moon, Destiny, Contemporary Art.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 01.04.2024 – Kabul tarihi: 28.06.2024

¹ Öğr. Gör, Hitit Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, ogulcanoz@hitit.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-8371-4495>, Çorum/TÜRKİYE.

1. Giriş

Tarihin ilk dönemlerinden itibaren insanlığın merakını celbeden ay, pek çok toplumda güneş gibi doğum, ölüm ve yeniden diriliş ile ilişkilendirilmiştir. Özellikle, gece gökyüzündeki aydınlık varlığı sayesinde umut ve aydınlanmanın simgesi olmuş, rüyaları yönettiği düşünülmüş, dalgınlıkla ilişkilendirilmiş, öte yandan karanlık yüzü ise büyülü güçlerle bağlantılı görülmüştür. Ayın görünüşünün evrelerine göre değişmesi, ilk dönem toplumlarında dönüşüm bağlamında insan yaşamı ile ay arasında bağlantı kurulmasına yol açmış, yeni aydan dolunaya kadar her bir evresi ile tutulmalarına özel önem atfedilmiştir. Örneğin ayın büyümesi gelişmekle ilişkiliyken, küçülen ay ise yaşamın bitişini temsil etmektedir. Ek olarak, kendisine atfedilen dışı nitelikleri de onu çeşitli mitolojilerdeki ana tanrıça geleneğine bağlamaktadır (Wilkinson, 2011:18).

Bu bağlamda ay, Okyanusya ve bazı Afrika kabilelerinde dölleyici bir tanrı olarak görülmektedir. Bilhassa, kadınların üreme işlevlerini ayın düzenlediği inancı, ona dışı özellikler atfedilmesine neden olmuş ve ay, tarihsel sürecin neredeyse tüm dönemlerinde değişik toplumlarda sürekli kullanılan bir imgeye dönüşmüştür. Ay ile ilgili ilkel inançların temelinde yatan ise ayın ve oluşum sürecindeki kadın yumurtasının periyodik değişimlerinin benzerlik taşıdığı düşüncesidir (Ateş, 2001:135). Son zamanlarda yapılan araştırmalar, bu inanın bilimsel bir dayanağı olmadığını gösterse de kadınların aybaşı dönemlerinin ayın fazlarına denk gelmesi, insanlar arasında aybaşı görme ile ay arasında bir bağlantı kurulmasına neden olmuştur. Bu sebepten dolayı mitolojilerde kadın doğurganlığını temsil eden tanrıça betimlemelerinin üzerinde ay simgesi kullanılmıştır. Diğer taraftan ay, bitki örtüsünün büyümesinin nedeni ve tüm can verici suların menşei olarak görülmesinden dolayı da doğurganlığın ve verimliliğin kaynağı olarak kabul edilmiştir (Thomson, 2007:200-203).

Bu araştırma kapsamında ilk olarak tarihi süreç içerisinde Sümer, Mısır ve Yunan uygarlıklarının inançlarında ay tanrı ve tanrıçaları ile ay sembolünün üzerinde durularak birbirleriyle bağlantısı üzerinden kısa bir okuma yapılması amaçlanmıştır. Ay ve kader arasında var olduğuna inanılan ilişki ve bu ilişkinin örümcek ve örümcek ağı gibi sembollerle bağlantısı irdelenmiş, ay ve kader kavramlarının birbirleri ile kesiştikleri bu noktalar, Yunan mitolojisindeki ay tanrıçaları bağlamında özetlenmiştir. Çalışmanın son kısmında ise ay ve kader arasındaki varsayılan ilişki, Antik Yunan mitolojisinde geçen Athena ve Arakhne mücadelesinin çağdaş sanat

içerisinde yer alan Bruce Conner, Damien Hirst, Diane Victor ve Tomás Saraceno'nun yapıtlarına yansımaları üzerinde durulmuştur. Böylelikle, semboller ve bazı inanç türlerinde önemli bir yer tutan ay ve kader kavramlarının birlikteliği, bu birlikteliğin dolaylı olarak okunduğu Athena ve Arakhne arasındaki mücadelenin çağdaş sanat özelinde sanatçıların yapıtlarındaki yeri ve sanatçıların içinde yaşadığı dönem ile dönemin şartlarını da yorumlayarak çalışmalarına referans alması bu makalenin konusunu oluşturmaktadır.

2. Antik Dönem İnançlarının Bazılarında Ay'ın Yeri

Ayın kutsal kabul edilmesi, Antik Sümer ve Hitit uygarlıklarına kadar uzanan köklü bir geçmişe sahiptir (Benk, 1986:1079). Örneğin, Sümer mitolojisinde Nanna olarak bilinen ay ve kader tanrısının Asur ve Babil mitolojisindeki karşılığı olan Sin, Enlil'in dört çocuğundan ilkidir ve ay tanrısı olarak Enlil'in yukarı ve aşağı yarıda yer alan çocukları arasından yukarı kısımda bulunur ve Sümercedeki sıfatı A.şim.babbar da bunu desteklemektedir. Bu Sin'in diğer tüm erkek kardeşlerinden üstün olduğunun göstergesidir (Bottéro J. ve Kramer S. N., 2017:122). Sin'in sembolü bir kayık olarak yorumlanabilecek orak biçimli aydır ve tanrının kendisi "cennetin parlayan kayığı" olarak tabir edilmiştir. Dönem toplumlarınca kadim ve bilge bir tanrı, kaderin efendisi, göğün ve yerin hâkimi olarak kendisine saygı gösterilen Sin, boynuzları orak biçimindeki aydan oluşan bir boğa olarak da düşünülmüştür (Lurker, 2015:227). Öte yandan, Sümerli tanrıça İnanna veya diğer adıyla İştâr da tam anlamıyla bir ay tanrıçasıdır (Ateş, 2001:135).

Antik Mısır medeniyetinde ise ayın gündelik yaşamda önemli bir yeri olduğu tartışılmazdır. Örneğin bu toplumda çocuk sahibi olmak isteyen kadınların doğurganlık mabedine giderek ibadetlerini dolunay gecesinde yaptıkları bilinmektedir. Bu medeniyetin Ay tanrısı Tot veya Mısır dilindeki adıyla Coti, çoğu kez bir tür "gece güneşi" olarak güneş tanrısı Ra'nın konumuna yükseltilmiştir. Genellikle başının üzerinde ayın evrelerini gösteren ay diski ve hilal sembolleriyle tasvir edilir (Wilkinson, 2016:215-217). Ayrıca Mısır tanrıçası Bastet de Artemis ile ilişkilendirilerek bazı kaynaklarda ay tanrıçası olarak görülmüştür. Örneğin Herodot, Bastet'e Artemis adını vermiştir ve beş yüzyıl sonra Ovidius'un "Dönüşümler"inde de Artemis'in bir kediye dönüşebileceği belirtilmiş ve ikisi arasında bağlantı kurulmuştur (Hart, 2005:47).

Yunan mitolojisinde ay ile ilişkili tanrıçalar ise Artemis, Selene ve Hekate'dir. Güneş tanrısı Apollo'nun ikiz kız kardeşi olan Artemis, ay tanrıçaları Selene ve Hekate ile birleşerek ayın farklı evrelerinin sembolü haline gelirler. Bakire ay tanrıçası Artemis yeni ayın, olgun Selene dolunayın ve gizemli Hekate ise ayın karanlık yüzünün temsilcileridir (Thomson, 2007:205-206). Artemis, bakirelik ve avcılıkla bağlantılı efsanelerde yer alıp ay ile ilişkilendirilmekte, Selene ay tanrıçası olarak görülmekte, Hekate'nin ise gecenin karanlık gücüne sahip olduğuna inanılmaktadır. Hesiodos'un Theogonia'sında toprak, deniz ve yıldızlı göğün üzerinde hüküm sahibi olan yüce bir tanrıça olarak bahsedilen Hekate'nin ismi, neredeyse hiçbir efsaneye karışmasa da Artemis ile bir görülerek ay tanrıçası olarak kabul edilmiş, sonrasında ise büyücülüğün ve cehennem güçlerinin tanrıçası konumuna gelmiştir (Cömert, 2019:32-33).

Süreç içerisinde kapsam olarak çok geniş ve kompleks bir sembol haline gelen ay, ilk çağlardan itibaren pek çok inanışta çoğunlukla kadınlarla ilişkili olarak doğumun ve doğurganlığın simgesi olmuş, bunun neticesinde farklı toplumlarda aya yönelik değişiklik gösteren ritüeller oluşmaya başlamıştır. Ek olarak, çeşitli geleneklerdeki ay tanrıçaları, kaderin yöneticileri ve kader ağını ören kişiler olarak tasavvur edilmiştir. Birçok inanç türünde bir insan veya hayvanla ilişkilendirildiği görülen ayın, tüm canlılar ile yaşamsal unsurları birbirine bağlayarak görünmez ağlar oluşturduğuna inanılmış, özellikle ay ve kader arasında kurulan ilişkide örümcek ve örümcek ağları önemli bir simge olagelmıştır. Bu, Antik Yunan mitolojisindeki Athena ve Arakhne söyleni üzerinden incelendiğinde daha fazla netlik kazanmaktadır. Bu kısımda ay ve kader arasındaki bağlantı detaylandırılarak incelenecektir.

3. Ay ve Kader İlişkisi

Birçok farklı inanç sisteminde yer alan kader olgusu, en genel tanımıyla insanın önceden belirlenmiş ve değişemeyecek olan hayat akışını ifade eder. Bu kavramın çeşitli mitolojilerdeki yeri araştırıldığında ise ay sembolü ile karşılaşılmaktadır. Çünkü kader tanrıçasının eğirciliği, ay ile bağlantı kurmuş ve insanların yaşamlarını örmesiyle ilişkilendirilmiştir (Eliade, 2015:103).

Eliade'a göre, ay hareketlerinin etkisiyle karşılıklı temasa giren uyumlar, koşutluklar, özdeşleşmeler, paylaşımlar vb. sonsuz bir doku, ipliklerinin görünmez olduğu bir ağ oluşturur ve bu ağlar; insanları, hayvanları, bitkileri, yağmurları, bereketi, sağlığı, ölümleri, yenilenmeyi ve

yaşamı birbirine bağlar. Bu nedenden dolayı birçok inanç türünde bir tanrıyla kişileştirilen ya da bir hayvanla temsil edilen ay, evrensel dokuyu meydana getirmekte ya da insanların kaderini dokumaktadır. Dokumacılık mesleğinin mucidi olan Mısır tanrısı Neith ve öte yandan Arakhne'yi kendisiyle rekabet etme cüreti gösterdiği için örümceğe çevirerek dokumacılık sanatını ünlendiren Athena veya evrensel boyutlarda bir giysi dokuyan Persephone ve Harmonia, çeşitli mitolojilerdeki ay tanrıçalarına örnektir. Yine Eliade'a göre ay, yaşayan her şeyin efendisi ve bazı ölümlerin rehberi olduğu için kaderi örmüştür. Bu yüzden, ayın çeşitli mitolojilerde büyük bir örümcek olarak betimlenmesi rastlantı değildir ve pek çok toplumda bu imgeyle karşılaşılır. Burada bahsi geçen örmek tabiri, yalnızca kaderi önceden belirlemek ve farklı gerçeklikleri birleştirmek değil, yaratmak anlamına gelmektedir. Örümceğin ağını dokuduğu ipliği kendisinden üretmesi gibi ay da yaşayan tüm biçimlerin tükenmez kaynağı olduğu için dokunmuş olan her şey gibi, yaşamlar da belli bir bütün üzerinde dokunurlar ve bu da kaderi meydana getirir. Kaderi dokuyan Moiralar ise ay tanrıçalarıdır (Eliade, 2003:189-190).

Hesiodos, Thegonia'da Moiraları amansızca ölç alan tanrıçalar olarak ifade eder. Klotho, Lakheisis ve Atropos'tan oluşan bu tanrıçalar, tanrılar ve insanlara karşı işlenen suçları izlemekte ve bu suçları işleyen kişileri de hiç fark etmeksizin cezalandırmaktadır (Hesiodos, 2016, Thegonia 11). Diğer taraftan bir insan anne karnından doğar doğmaz, kader onun ömür ipliğini bükmeye başlar, üç Moira da her bir insanın ipliğini bükür dururlar ve günün birinde bu iplikleri kestiklerinde o kişinin hayatı sona erer. Bu kısım detaylandırıldığında Moiralardan Klotho her bir ölümlünün doğduğu günden öldüğü güne değin hayat ipliğini eğirmekte, Lakheisis yaşamın uzunluğunu belirlemekte, son olarak Atropos ise yaşam ipliğine son darbeyi indirerek kişinin hayatını sona erdirmektedir (Cömert, 2019:68).

İlk başta doğum tanrıçaları olan Moiralar, ilerleyen süreçte kaderle ilişkilendirilmiş, ancak ay ile bağlantıları hiçbir zaman kopmamış, örneğin Porphyrios, Moiraların ay güçlerine bağlı olduklarını belirtirken, Orpheusçu bir metinde ise Moiralar ayın bir parçası olarak tanımlanmışlardır. Diğer taraftan, Moiralardan bahsedildiğinde çoğunlukla ecel ve ölüm akla gelmektedir. Bundan dolayıdır ki Homeros destanlarında geçen ve kader diye çevrilen Moira, zorlu ve makûs anlamlarıyla ilişki kurar. Bu bağlamda bir örnek verilecek olduğunda, Moiraların gücü o kadar büyüktür ki, Zeus savaş alanında oğlu Sarpedon'un yaralandığını görünce onu

kaçırmak ister, fakat karısı Hera, Moiraları öne sürerek Zeus'u durdurur. Bu olay, Yunan mitolojisinde kader tanrıçalarının Zeus'un bile üstünde bir güce sahip olduğunun göstergesidir (Erhat, 1996:207).

4. Ay ve Kader İlişkisinin Çağdaş Sanata Yansımaları

Sanatta ay ve kader arasındaki ilişki incelendiğinde ise bu birlikteliğin çoğunlukla Antik Yunan mitolojisindeki Athena ve Arakhne arasındaki öyküyle bağdaştırıldığı görülmektedir. Efsane, ünü soyundan değil, sanatından gelen ve yün örme ile dokuma işinde çok maharetli bir kız olan Arakhne ile Athena arasında geçer. Arakhne işinde o denli ustadır ki, herkes onun Athena'nın öğrencisi olduğunu söyler, ancak Arakhne böyle bir ustası olduğunun düşünülmesini küçüklük addeder ve ona meydan okuduğunu, eğer yenilirse de boynunun kıldan ince olduğunu belirtir. Bunun üzerine Athena, yaşlı bir kadın kılığına girerek Arakhne'nin yanına gelir ve ölümlüler arasında ün kazanmasını, tanrıçaya meydan okumamasını ve af dilemesini öğütler. Arakhne yaşlı kadının öğüdünü dinlemez ve tanrıçanın neden kendisinin meydan okumasına yanıt vermediğinden yakını. Bunun üzerine yaşlı kadın kılığına bürünmüş olan Athena kendisini gösterir. Devamında hemen iki dokuma tezgâhı kurulur ve yarışma başlar. Eskiçağ öykülerinin işlendiği bu dokumalarda Arakhne'nin oymalarına hiddetlenen Athena, tanrısal suçların işlendiği bu oymaları yırtar ve Arakhne'ye elindeki mekik ile vurarak cezalandırır. Efsanenin sonunda bu yenilgiye dayanamayan Arakhne kendisini asar, ancak Athena ona acır. Fakat yaptıklarının cezasını kendisinin ve soyunun çekmesi için otun özünden yapılan bir ilacı Arakhne'nin üzerine serperek onu örümceğe dönüştürür. Yaşanan bu olayın ardından bütün Lydia etkilenir ve tüm Frigya illerinde bu hadiseden bahsedilir (Ovidius, 2017, 6. Kitap 136-140).

Bu hikâyede kader, Arakhne'nin dokuduğu ağlar ile ilişkilendirilmektedir. Sanat tarihi içerisinde çeşitli dönemlerde yaşayan Diego Velázquez², Antonio Tempesta³, Peter Paul Rubens⁴, Salvador Dali⁵, Paolo Veronese ve René-Antoine Houasse gibi isimlerce resimlenen bu efsane,

² Diego Velázquez, *İplikçiler*, 1655-1660, Tuval üzerine yağlı boya, 220 x 289 cm, Prado Müzesi, İspanya.

³ Antonia Tempesta, *Athena, Arakhne'yi Örümceğe Dönüştürüyor*, 1606, Gravür, 10,32 x 11,59 cm, Ovid'in Metamorfozları, pl. 54.

⁴ Peter Paul Rubens, *Pallas ve Arakhne*, 1636-1637, Tuval üzerine yağlı boya, 26,6 x 38,1 cm, Virginia Güzel Sanatlar Müzesi, ABD.

⁵ Salvador Dali, *Arakhne*, 1963, Kâğıt üzerine ahşap baskı, 33 x 26 x 0.1 cm, Edisyon 982/2900.

her sanatçının özgün anlatımı aracılığıyla günümüze ulaşmıştır. Genel olarak fresk, tuval üzerine yağlı boya ve baskı gibi geleneksel yöntemlerle oluşturulan bu çalışmalarda Arakhne'nin Athena tarafından cezalandırılışı Romalı şair Ovidius'un *Dönüşümler* adlı kitabından referans alınarak yorumlanmıştır. Sayıları çoğaltılabilecek bu çalışmalara araştırma kapsamında Paolo Veronese'in "Arakhne & Diyalektik" (Görsel 1) ve René-Antoine Houasse'nin "Minerva ve Arakhne" (Görsel 2) adlı eserlerinin görselleri örnek olarak verilmiştir. Bu eserlerde çağdaş sanattaki yorumlamaların aksine tasvire dayalı olarak hikâyenin bütünlüğüne odaklanılmış ve resimdeki bazı küçük detaylarla çalışmalara zenginlik katılmaya çalışılmıştır.



Görsel 1. Paolo Veronese, *Arakhne & Diyalektik*, 1520, Fresk, 250 x 180 cm, Palazzo Ducale, İtalya.



Görsel 2. René-Antoine Houasse, *Minerva ve Arakhne*, 1706, Tuval üzerine yağlı boya, 105 x 153 cm, Versailles, Fransa.

Çağdaş sanat içerisinde bu miti çalışmalarına aktaran sanatçılara Bruce Conner, Damien Hirst, Diane Victor ve Tomás Saraceno örnek verilebilir. Bu isimlerden Bruce Conner'a bakıldığında II. Dünya Savaşı sonrası dönemin önde gelen isimlerinden biri olduğu görülür. Çeşitli disiplinlerde çalışmalar üreten ve burjuva sanat ideallerini kabul etmeyip doğallık, kirlilik, aşağılanmışlık ve marjinalite dayalı işler üreten Conner'ın (http 1) Görsel 3'te yer verilen "Arakhne" adı çalışması incelendiğinde bir assemblaj örneği ile karşılaşılır.



Görsel 3. Bruce Conner, *Arakhne*, 1959, Karışık teknik: Naylon çoraplar, kolaj ve karton, Smithsonian American Art Museum, ABD.

Eser biçimsel açıdan incelendiğinde naylon örümcek ağları ile örtülmüş ve çoraplar kopma noktasına varıncaya dek gerilmiştir. Bu malzemelerle örülmüş üst yüzeyin altına ise daha fazla naylon sarılmış ve yumak haline getirilmiştir. Ovidius'ta geçen Athena ve Arakhne mitine göndermede bulunan bu assemblajda Conner, naylon istiflerinin arasına kanlı bir bandaj etkisi veren kırmızı boyalar sıçratarak Arakhne'yi hem anne hem de baştan çıkarıcı olarak poz verdiği kastrasyon ve ölüm tehdidini görselleştirmektedir. Fakat Arakhne ayrıca örümceğin bedenine hapsedilmiş bir kadındır ve bu da onu hem tuzağa düşüren hem de tuzağa düşürülen birisi haline getirmektedir. Böylece sanatçı naylon çoraplar gibi kadınsı kıyafetlerin, kadınları çelişkili bir

cazibe ve alçakgönüllülük beklentisi içine hapsettiği iddiasını, savaş sonrası tüketimciliği ve cinsiyete dayalı şiddeti besleyen nesneleştirici bir gücü örneklemektedir. Sanatçının eserinde gerilmiş, sarılmış ve yırtılmış şekilde naylon materyalini kullanması da bir zamanlar güzel bir duvar halısı olan, lakin dokuyucusunun kibri nedeniyle sadece karanlığı ve yıkımı doğuran sefil ve harap hale gelen Arakhne'nin ağına göndermede bulunur (http 2).



Görsel 4. Damien Hirst, *Dönüşüm*, 2016, Bronz heykel, 211,6 x 88,2 x 88,7 cm.

1980'lerde Londra'da ortaya çıkan Genç İngiliz Sanatçılar grubunun popüler isimlerinden biri olan Damien Hirst, formaldehit kullanarak hazırladığı ölü hayvan çalışmaları ile ün kazanmıştır. Sanatçının çizimleri, resimleri, heykelleri ve enstalasyonları aracılığıyla ölüm, ölümlülük, din ve arzu gibi kavramları sorguladığı görülmektedir (http 3). Hirst, aynı zamanda mitolojik olaylara dayanan yapıtlarda meydana getirmiştir. Özellikle sanatçının 2016 yılı Venedik Bienali'nde sergilediği "Dönüşüm" adlı çalışması, Athena'yı bir dokuma yarışmasına davet eden Arakhne'nin başkalaşım öyküsünü araştırmaktadır. Arakhne'nin bir örümceğe dönüşmesiyle sonlanan hikâye, Hirst'ün "Dönüşüm"ünde (Görsel 4) kısmen sinek olarak biçimlenmiş bir dişi olarak betimlenir. Klasik sanat formlarında görülen kadın bedenini, aşırı büyük bir sineğin kafası

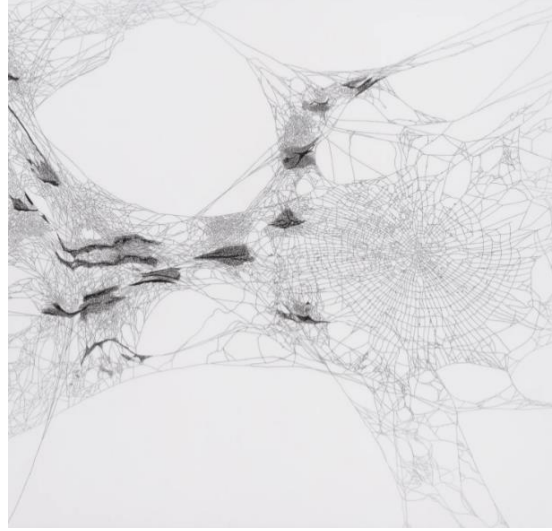
ve bacaklarıyla birleştiren Hirst, bu heykel çalışması aracılığıyla mitolojik bir efsanenin yorumlamasını bizlere sunar (<http> 4).



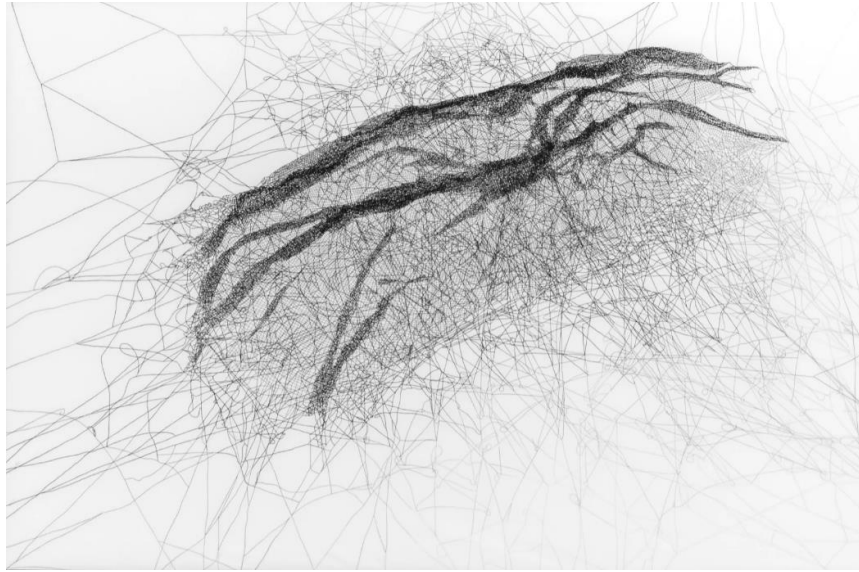
Görsel 5. Diane Victor, *Bir Ulusun Doğuşu: Arakhne ve Athena*, 2009, 37,4 x 47,4 cm, Kuru Kazı.

Sosyal adaletsizliği, savaşı ve yolsuzluğu irdeleyen çizimleri ve baskılarıyla tanınan, kömür ve mum dumanı kullanarak hazırladığı kayıp çocuk portreleri ile ünlene çağdaş Güney Afrikalı sanatçı Diane Victor, eser yapım sürecinde kullandığı materyallerin kimyasal reaksiyonları ile insan doğasının son derece kırılabilirliği arasında bağlantı kurmaktadır (<http> 5). Zaman, yolsuzluk, şiddet ve eşitsiz güç dağılımı gibi konuları ele alarak Güney Afrika'daki sosyal ve politik yaşama eleştiri getiren sanatçı, baskılarında klasik mitlerden bir dizi öyküyü ele alarak çağdaş Güney Afrika toplumunun durumu ve Apartheid sonrası dönemi etkileyen mücadeleler ve suistimaller üzerine dokunaklı, ama çarpıcı yorumlamalarda bulunan işler üretmektedir (<http> 6). Sanatçı "Bir Ulusun Doğuşu: Arakhne ve Athena" (Görsel 5) adlı çalışmasında kendi ulusunun içinde bulunduğu sıkıntıları mitolojiden aldığı Athena ve Arakhne mücadelesi ile yeniden yorumlamaktadır. Burada Arakhne ile Afrika'ya özgü bir tür olan babun örümceği gösterilirken, Athena ve yardımcıları ile de bölgede yaygın olan beyaz güvelere göndermede bulunmaktadır (<http> 7). Diğer taraftan bu çalışma, ferasetini başka uluslara emanet vermiş bir üçüncü dünya

ülkesinin emperyalizmin kölesi haline gelerek kendi kaderinden kaçamaması ile Antik Yunan mitolojisinde gücü Zeus'un bile üstünde olan kader tanrıçaları Moiraların kader iplikleri arasında bağlantı kurulmasına da izin vermektedir.



Görsel 6. Tomás Saraceno, *Arakhne'nin El Dokuması/Andrómeda'nın Örümcek Ağı Haritası*, 2021-2022, 222,5 x 232,5 cm, Tuval üzerine el dokuması siyah iplik.



Görsel 7. Tomás Saraceno, *Arakhne'nin El Dokuması/Cygnus A'nın Web Haritası*, 2021-2022, 109 x 164,5 cm, Tuval üzerine el dokuması siyah iplik.

Arjantinli sanatçı Tomás Saraceno'nun eserlerinde ise, çevreyi yaşama ve algılama biçimlerine farklı bir açıdan yaklaşarak, türler arası birlikte yaşamayı mümkün kılan çevresel adalet çağrısında bulunduğu söylenebilir. Saraceno'nun sanatsal iş birlikleri olan Aerocene ve Arachnophilia gibi topluluk projeleri ise karasal, atmosferik ve kozmik alemlerle yenilenmiş ilişkiler kurulmasını amaçlamaktadır. Arachnophilia, Saraceno'nun on yılı aşkın bir süredir insanlar, örümcekler ve örümcek ağları ile iş birliği sayesinde ortaya çıkardığı disiplinlerarası ve araştırma odaklı bir girişimi ifade eder. 2019'dan bu yana Arachnophilia, örümcekler ve insanlar arasındaki duygusal ilişkileri geliştirmek için yeni, spekülatif ve teknolojik yollar önermektedir (http 8). Saraceno'nun çalışmalarında görülen örümcek ve ağlar üzerinden oluşturulan yapıtlar, sanat tarihi içerisinde karşılaşılan Athena ve Arakhne söyleninin de sanatçı tarafından referans alınmasına yol açmıştır. Sanatçının "Arakhne'nin El Dokuması/Andrómeda'nın Örümcek Ağı Haritası" (Görsel 6) ile "Arakhne'nin El Dokuması/Cygnus A'nın Web Haritası" (Görsel 7) adlı çalışmaları Antik Yunan mitolojisine göndermede bulunan yapıtlarına örnek verilebilir.

5. Sonuç

Tüm çağlarda insanlığın tarihi ile iç içe geçmiş olan semboller, insanların etraflarında görüp gözlemledikleri nesnelere ile kurmuş oldukları bağlantı sonucunda varlığını kazanarak, farklı toplumlarda değişik biçimlerde algılanmış ve bu algılayış biçimleri, toplumların kültürel ve sanatsal anlatımları aracılığıyla günümüze kadar ulaşmıştır. Bugüne ulaşan sembollerden birisi de aydır ve ay sembolü pek çok toplumun inancında yer alan önemli bir simge olagelmıştır. Toplumlara göre benzerlikler ve farklılıklar taşıyan bu sembol, genel olarak kadın doğurganlığını simgelemiş ve bereketle bağlantılı görülmüştür. Eliade'nin bahsettiği gibi ay, dönemsel evrelerinden hareketle ölümün ve yeniden doğuşun habercisi olmakla beraber, bu fazların etkisiyle birbiri ile etkileşime giren uyumlar ve zıtlıklar gibi sonsuz bir doku oluşturarak ipliklerin görünmediği bir ağ meydana getirmiş ve bu ağlarda tüm canlılar ile ölümü birbirine bağlayarak kader kavramıyla ilişkilendirilmiştir (Eliade, 2003:189-190).

Çeşitli inanışlarda görülen ve kişinin önceden tayin edilmiş hayat akışını ifade eden kader kavramı, özellikle Antik Yunan mitolojisinde kader tanrıçaları Moiralar ile bağlantılı görülmüş, bu tanrıçaların görünmez iplikler vasıtasıyla insanların yaşam sürelerini belirlediklerine inanılmıştır.

Aynı zamanda bu iplikler örümcek ağlarıyla ilişkilendirilmiş, bu ilişkilendirme ise dolaylı olarak Athena ve Arakhne kıssası ile bağlantı kurmaktadır.

Sanat tarihi içerisinde ortaya konan çalışmalarda görülen Athena ve Arakhne efsanesi, geleneksel sanat tarihi içerisinde pek çok mitolojik temalı çalışmalarda kendisine yer bulmasının yanı sıra XX. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla üretilmiş sanat eserlerinde de gözlemlenmektedir. Özellikle çağdaş sanatın beraberinde getirdiği tema ve malzeme konusundaki serbestlik sanatçıların daha özgür bir şekilde çalışmasına, geleneksel sanatta sıklıkla referans alınan mitolojiden bu dönemde de yararlanılarak yeni ve çağdaş yorumlar oluşturmalarına olanak sağlamıştır. Bu kontekste, ay sembolü ve kader inancı ile endirekt olarak bağlanan Athena ve Arakhne kıssası çağdaş sanatın önemli figürlerinden Bruce Conner, Damien Hirst, Diane Victor ve Tomás Saraceno gibi isimlerin eserlerinde de yer bulmuştur. Bu çalışmalarda dikkat çeken ise ay ve kader arasındaki bağlantının Athena ve Arakhne söyleninin arka planında kalmasıdır. Bu ilişki özellikle mitolojik karakterlerin analizi ile ortaya çıkmaktadır. Ay ile Athena'nın kurduğu ilişki, ay tanrıçasının örümcek ağları arasında bir örümcek olarak gösterilmesi ve bu ağlar ile de kaderi ördüğünün varsayılması vb. gibi detaylar Athena ve Arakhne kıssasını daha anlamlı hale getirir.

Bu makale kapsamında da ilk olarak çeşitli inanışlarda aya atfedilen önem irdelenmiş, devamında ay ve kader kavramlarının birbirleri ile olan ilişkileri üzerinde durulmuştur. Devamında Athena ve Arakhne söyleninin bu kavramlarla kurduğu ilişki üzerinden çağdaş sanat içerisinde eser üreten bazı isimlerin yapıtlarına yansımaları üzerinde durularak alanla ilgili yapılan çalışmalara katkı sağlanması amaçlanmıştır.

Kaynakça

Ateş, M. (2001). *Mitolojiler ve Semboller, Ana Tanrıça ve Doğurganlık*, İstanbul: Milenyum Yayınları.

Benk, A. (Ed.). (1986). "Ay", *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*, İstanbul: Milliyet Gazetecilik A.Ş., Cilt 3, s.1079.

Bottéro J. ve Kramer S. N. (2017). *Mezopotamya Mitolojisi*, çev. Alp Tümertekin, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Cömert, B. (2019). *Mitoloji ve İkonografi*, Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.

- Eliade, M. (2003). *Dinler Tarihine Giriş*, çev. Lale Arslan, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eliade, M. (2015). *Doğuş ve Yeniden Doğuş, İnsan Kültürlerinde Erginlenmenin Dini Anlamları*, çev. Fuat Aydın, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ersoy, N. (2000). *Semboller ve Yorumları (Bölüm I-II)*, İstanbul: Dönence Yayınevi.
- Hart, G. (2005). *The Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*, London & New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Hesiodos. *Theogonia, İşler ve Günler*. çev. A. Erhat ve S. Eyüboğlu, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.
- Lurker, M. (2015). *A Dictionary of Gods and Goddesses, Devils and Demons*, London: Routledge Taylor & Francis Group.
- Ovidius. *Dönüşümler*, çev. İ. Z. Eyüboğlu, İstanbul: Payel Yayınevi, 2017.
- Thomson, G. (2007). *Eski Yunan Toplumuna Üstüne İncelemeler, Tarih Öncesi Ege*, çev. Celal Üster, İstanbul: Homer Kitabevi.
- Wilkinson, K. (2011). *Semboller ve İşaretler*, çev. Seda Toksoy, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Wilkinson, R. H. (2016). *Eski Mısır'ın Bütün Tanrı ve Tanrıçaları*, çev. A. F. Yıldırım, İstanbul: Alfa Yayınları.

İnternet Kaynakları

- http 1. "Bruce Conner", <https://whitney.org/collection/works/10291>, Erişim tarihi: 12.05.2024.
- http 2. "Bruce Conner's Nylon Stockings", <https://wp.nyu.edu/lapis/charlotte-kinberger-bruce-conner/>, Erişim tarihi: 12.05.2024.
- http 3. "Damien Hirst", <https://www.artsy.net/artist/damien-hirst>, Erişim tarihi: 14.05.2024.
- "Treasures From the Wreck of the Unbelievable (Damien Hirst)", <https://www.trebuchet-magazine.com/treasures-wreck-unbelievable-damien-hirst/>, Erişim tarihi: 03.03.2024.
- http 4. "Diane Victor", <https://www.artnet.com/artists/diane-victor/>, Erişim tarihi: 30.03.2024.
- http 5. "Diane Victor", <https://www.goodman-gallery.com/artists/diane-victor#about>, Erişim tarihi: 30.03.2024.
- http 6. "Arachne and Athena", <https://collections.vam.ac.uk/item/O1275994/arachne-and-athena-drypoint-victor-diane/>, Erişim tarihi: 30.03.2024.

http 7. "Tomás Saraceno", <https://acuteart.com/artist/tomas-saraceno/>, Erişim tarihi: 30.03.2024.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Paolo Veronese, *Arakhne & Diyalektik*, 1520, Fresk, 250 x 180 cm, Palazzo Ducale, İtalya. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Veronese,_Paolo_-_Arachne_or_Dialectics_-_1520.jpg, Erişim tarihi: 22.06.2024.

Görsel 2. René-Antoine Houasse, *Minerva ve Arakhne*, 1706, Tuval üzerine yağlı boya, 105 x 153 cm, Versailles, Fransa. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9c/Ren%C3%A9-Antoine_Houasse_-_Minerve_et_Arachne_%28Versailles%29.jpg, Erişim tarihi: 14.05.2024.

Görsel 3. Bruce Conner, *Arakhne*, 1959, Karışık teknik: Naylon çoraplar, kolaj ve karton, Smithsonian American Art Museum, ABD. <https://americanart.si.edu/artwork/arachne-74665>, Erişim tarihi: 04.03.2024.

Görsel 4. Damien Hirst, *Metamorfoz*, 2016, Bronz heykel, 211,6 x 88,2 x 88,7 cm. <https://www.artimage.org.uk/23933/damien-hirst/metamorphosis--2016>, Erişim tarihi: 30.03.2024.

Görsel 5. Diane Victor, *Bir Ulusun Doğuşu: Arakhne ve Athena*, 2009, Kuru Kazı, 37,4 x 47,4 cm. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1275994/arachne-and-athena-drypoint-victor-diane/?carousel-image=2014HA5043>, Erişim tarihi: 30.03.2024.

Görsel 6. Tomás Saraceno, *Arakhne'nin El Dokuması/Andrómeda'nın Örümcek Ağı Haritası*, 2021-2022, 222,5 x 232,5 cm, Tuval üzerine el dokuması siyah iplik. <https://www.tanyabonakdargallery.com/artists/28-tomas-saraceno/works/11133-tomas-saraceno-arachne-s-handwoven-spider-web-map-of-andromeda-with-a-2021-2022/>, Erişim tarihi: 30.03.2024.

Görsel 7. Tomás Saraceno, *Arakhne'nin El Dokuması/Cygnus A'nın Web Haritası*, 2021-2022, 109 x 164,5 cm, Tuval üzerine el dokuması siyah iplik. <https://www.tanyabonakdargallery.com/content/feature/1666/artworks-11104-tomas-saraceno-arachne-s-handwoven-spider-web-map-of-cygnus-a-with-2021-2022/>, Erişim tarihi: 30.03.2024.

SOSYOLOJİK BİR TEORİ OLARAK DRAMATURJİNİN MEHTER ÖZELİNDEKİ TEZAHÜRÜ

THE MANIFESTATION OF DRAMATURGY AS A SOCIOLOGICAL THEORY ON MEHTER

Merve Nur Kaptan*

Öz

Erving Goffman tarafından geliştirilen dramaturjik teorisi; bireyin merkezde olduğu ve toplumsal yapının benlik, aktör, seyirci gibi nosyonlar ekseninde ele alındığı bir teoridir. Bu teorinin temel faktörleri aktörler ve seyircilerdir. Bunlar dışında performans takımı, rutin, performans, vitrin, ön bölge, arka bölge ve yönetmen teorinin diğer faktörleri olarak karşımıza çıkar. Türk müzik kültürünün bir parçası olarak mehteri de farklı anlatım araçlarıyla/faktörleriyle, üyelerinin/aktörlerinin müziksel edimlerini birbirlerine veya seyircilere aktardıkları bir tiyatro gösterisi olarak ifade etmek mümkündür. Mamafih dramaturjik teorisinde yer alan kavramların mehter müziği icrasındaki birtakım kavramlarla örtüşmesi teorinin mehter müziğine uyarlanmasına olanak sağlamaktadır. Bu çerçevede çalışma Goffman'ın performans yaklaşımı ekseninde, mehter takımı üyelerinin mehter gösterilerinde gerçekleştirdikleri müzik edimlerinde benlik sunumlarını nasıl sergilediklerine odaklanmaktadır. Bu doğrultuda araştırmada dramaturjik teorisi, bazı kavram ve özellikleri ile mehter takımı özelinde ele alınmış; mehter takımı üyelerinin müzik edimleri esnasında benliklerini nasıl sundukları literatür taramasıyla elde edilmiş ve elde edilen verilerin betimsel analizi yapılarak bulgular ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Mehter, Sosyoloji, Erving Goffman, Dramaturji.

Abstract

Dramaturgical theory developed by Erving Goffman; It is a theory in which the individual is at the center and the social structure is handled on the axis of notions such as self, actor, audience. The main factors of this theory are actors and spectators. Apart from these, the performance team, routine, performance, showcase, front region, back region and director are other factors of the theory. As a part of Turkish music culture, it is possible to express mehter as a theater performance in which its members/actors convey their musical acts to each other or to the audience with different expression tools/factors. However, the fact that the concepts in the dramaturgical theory overlap with some concepts in the performance of mehter music allows the theory to be adapted to mehter music. In this context, the study focuses on how the members of the mehter team exhibit their self-presentations in the musical acts they perform during mehter performances in the axis of Goffman's performance approach. In this direction, in the research, dramaturgical theory, some concepts and features were discussed specifically for the mehter team; How the members of the Mehter team presented their selves during musical acts was obtained through a literature review and the findings were revealed by making a descriptive analysis of the data obtained.

Keywords: Music, Mehter, Sociology, Erving Goffman, Dramaturgy.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 02.04.2024- Kabul tarihi: 28.06.2024

* Öğr. Gör. Dr., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitimi Bölümü, mnkaptan@nku.edu.tr, <http://orcid.org/0000-0001-7887-5921>, Tekirdağ/TÜRKİYE.

1. Giriş

Sosyoloji birçok sosyal bilim dalı gibi genç bir bilimdir. 19. yüzyılda Batı ülkelerinde - Avrupa'da- ortaya çıkan sosyoloji kelimesini ilk defa kullanan kişi ise Auguste Comte'tur. Sosyolojinin bir bilim dalı olarak gelişmeye başlamadan önce birtakım düşünüş merhalelerinden geçtiğini belirtmek gerekir. Şenol (2017) da sosyolojinin hukuk öğretisi, toplum tarihi, Alman felsefe idealizmi gibi aşamalardan geçtiğini ifade eder. Mezkûr aşamalar içerisinde Avrupa'da Coğrafi Keşifler, Rönesans, Reform Hareketleri, Aydınlanma Çağı, Fransız İhtilali, Sanayi Devrimi vb. siyasi, ekonomik ve sosyal hareketlerin sonrasında toplumların hızla değiştiği, bu çerçevede sosyolojinin de 19. yüzyılda Batı'da iki önemli soruna karşılık bulabilmek amacıyla ortaya çıktığı ifade edilir. Bu sorunlardan birincisi Avrupa'nın Dünya egemenliği konusuyla, ikincisi ise Avrupa'nın kendi iç sorunları ve bu sorunlarının çözümüyle ilgilidir (Sezer, 2015:130).

Sosyoloji, bir kimlik mücadelesi içerisinde kuruluş aşamasında ve sonrasında tarih ve biyoloji gibi bilimlerin etkisi altında olayları makro boyutta; psikolojinin etkisi altında da mikro boyutta ele alan bir bilimdir. Makro sosyolojik araştırmalar ve buna bağlı olarak geliştirilen teoriler ekseriyetle Avrupa sosyolojisinin özelliklerini ortaya koyarken; mikro sosyolojik çalışmalar ise Amerikan sosyolojisinin karakteristik özelliklerini ortaya koymaktadır (Kurtkan Bilgiseven, 1982:88). Makro ve mikro düalizmi aslında "yapı-fail", "nesnelcilik-öznelcilik", "toplum-birey" ayırımına tekabül etmektedir. Bu çerçevede makro sosyal teoriler yapıya önem verirken; mikro sosyal teoriler ise faile önem vermektedir. Başka bir ifadeyle makro sosyal teoriler toplum ve toplumsal kurumları sosyal analizin merkezine alırken; mikro sosyal teorileri bireyi yani aktörü sosyal analizin merkezine yerleştirir.

Kaynaklarda sosyolojinin makro boyuttaki çalışmalardan mikro boyuttaki çalışmalara yönelimine dair bilgilere ulaşmak mümkündür (Çetin, 2013:1). Bu doğrultuda Günay (2006:519), toplumda kapitalistleşme, bürokratikleşmeye paralel, münhasıran küçük topluluklar ve kişilerde yalnızlaşma, yabancılaşma gibi olgularda artış gözlemlenmesinden dolayı klasik sosyoloji teorileri, fonksiyonalizm ve çatışma teorileri gibi makro sosyolojik teorilerden Sembolik Etkileşimcilik, Alış-Veriş Kuramı, Etnometodoloji gibi mikro boyuttaki teorilere geçişin zorunlu hale geldiğini ifade etmektedir.

Makroskobik boyuttan mikroskobik boyuta geçişin en önemli nedeni modernleşme ile meydana gelen toplumsal yapıdaki değişim ve dönüşümlerdir. Zaten modernleşmenin etkisi ile toplumdaki bu değişim ve dönüşümler sonucu yukarıda da bahsedildiği gibi yabancılaşma, yalnızlaşma, anomi ve sapma gibi olgular ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla yeni teorilerde bu mikro yapılanmalar üzerine inşa edilir. Bu anlayış ekseninde ortaya çıkan teorilerin başında sembolik etkileşimcilik gelmektedir (Kılıç, 2015: 29). Sembolik etkileşimcilik, bireyi merkeze alan, benlik ve toplum arasında bir bağ oluşmasını sağlayan (Kızılçelik, 1994:19; 2008:140) ve bireyler arası etkileşimin önemli olduğu bir teoridir. Pozitivist paradigma ve makro teorilerin toplumu yeterince analiz edemediği ve bireyi ihmal ettiği düşüncesi ile vuku bulan sembolik etkileşimcilik, sosyal yaşantının öznel durumlarını inceler. Bu çerçevede sembolik etkileşimcilik, bireylerin diğer bireylerle olan etkileşimlerinin neticesinde meydana gelen öznel anlamlardır (Özalp, 2017:614). Sembolik etkileşimciliğin en önemli temsilcileri ise George Herbert Mead, Herbert Blumer ve Erving Goffman'dır (Kızılçelik, 2008: 140). Özellikle G. Herbert Mead'ın görüşlerinin simgesel etkileşimci kuramın oluşumunda önemli katkıları bulunmaktadır (Günay, 2006:535). Bu çerçevede Mead'ın düşünce geleneğini sürdüren Blumer'dır. Blumer, sembolik etkileşimcilik kuramını üç önermeye dayandırmaktadır. Bu önermeye göre insanların birbirleriyle olan etkileşimi önem arz etmektedir (Wallace ve Wolf, 2012).

Blumer'ın çalışmaları öğrencisi Erving Goffman tarafından sürdürülmüş ve geliştirilmiştir. Bu noktada şunu belirtmek yerinde olacaktır. Goffman da hocası Blumer gibi Mead'den etkilenir ve Goffman benlik kavramına önem verir. Goffman'a göre benlik aktör ile seyirci etkileşiminin neticesinde ortaya çıkar (Kılıç, 2015:373). Dolayısıyla benliğin Blumer ve Mead'de ifade edildiği gibi bireyin özel bir mülkü olmadığı; aktör ve izleyici etkileşiminden müteşekkil bir ürün olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda Goffman'ın çalışmaları gündelik yaşamda benliğin sunumunda açıkça ortaya konulan "dramaturji" ve "etkileşim düzeni" konularına odaklanarak gerçekleşir (Kılıç, 2015:131).

Dramaturjik teorisi gündelik hayatın tiyatro sahnesine benzetildiği bir teori olarak karşımıza çıkar. Çalışmanın merkezinde yer alan mehterin icrası da bir tiyatro gösterisine benzetilebilir. Bu minvalde araştırmanın problem cümlesi "Sosyolojik bir teori olarak dramaturjinin mehter özelindeki tezahürü nedir?" şeklinde belirlenmiştir. Bu çerçevede

çalışmada öncelikle Erving Goffman ve dramaturjik teorisine; bilahare mehter kavramına ve mehterin tarihsel gelişimine; bu teorinin mehter takımına uyarlanmasına ve teorinin temel faktörleri ekseninde mehtere değinilecektir.

2. Erving Goffman ve Dramaturjik Teorisi

Erving Goffman tarafından geliştirilen dramaturjik yaklaşımı, temelde bireyi merkeze alır. Dramaturjik teoriye göre gündelik hayat bir kurmacadan ibarettir ve dünya, her aktörün rolünü sergilediği bir tiyatro sahnesi olarak kavramlaştırılır. Goffman'a göre tiyatro sahnesinde yer alan bireyler/aktörler benliklerini seyircilere sunarak kişiliklerini meydana getirirler. Bu anlamda bireyler seyircilerle olan etkileşim kaidelerini de belirlerler (Çetin, 2013:93).

Dramaturjik teoriyi anlamının en önemli yolu Goffman'ın benlik kavramının irdelenmesi ile olacaktır. Benlik, bireyin kendisiyle alakalı duyguları, düşünceleri ve değerlendirmeleri ihtiva eder (Kavut, 2018:2). Ayrıca benlik, sahnedeki aktörü ve seyircileri şekillendirici bir özelliği de haizdir (Yüceer, 2018:71). Bu açıdan benlik, rolü oynayan, izleyen, gerçekleştiren şeklinde de ifade edilebilir. Ertürk (2013: 99-100), benliğin beş ayrı bileşeni bulunduğunu ifade eder. Bu bileşenler; maddesel benlik, gerçekleştirilmiş benlik, düşünme ya da duygusal benlik, sosyal benlik ve ideal benlik ya da başka bir deyişle olması gereken benliktir. Dramaturjik teori, bireylerin gerçek benliklerinden ziyade idealleştirilmiş benliklerini açıklamaya çalışır.

Makro sosyal teorilerin başka bir deyişle nesnelci geleneği sürdüren teorilerin bireyi ihmal ettiği, yüz yüze etkileşimlerin yaşandığı toplumsal örgütlenme biçimlerini yeterince önemsemediği bilinmektedir. Bu çerçevede Goffman, diğer teorisyenlerin toplumsal çalışmalarının aksine yüz yüze etkileşim konularındaki çalışmaları benimser (2014:28). Goffman dünyayı bir tiyatroya benzetir; kadın ve erkek oyuncuların sahnedeki rollerinden yola çıkarak gündelik hayatın sahne içerisinde gerçekleşen bir sunum olduğu kanaatine ulaşır. Bu yaklaşımı dramaturjik model olarak adlandırır. Bu çerçevede dramaturji, oyun yazma ve sahneleme sanatı manası taşımaktadır (Akgün, 2018:314).

Goffman'ın dramaturjik teorisinde ana faktörler "aktör, performans takımı ya da takım, rutin, performans -izlenim yönetimi-, vitrin, ön bölge, arka bölge, yönetmen ve seyircidir" (Kızılcelik, 2008:142).

Dramaturjik teorisinin kavramlarından birisi olarak aktör, performansı sergileyen, diğer bir ifadeyle rolü oynayan kişidir. Aktör performansı mütemediyen yaparak bir rutin haline dönüştürür. Dolayısıyla Poloma (2010:202)'nin da ifade ettiği gibi "aktörler, bir rutini oynayan kişilerdir." Fakat burada sadece aktörün tek başına bir ehemmiyeti olmadığını belirtmek gerekir. Aktörler rutinleri takım halinde gerçekleştirirler. Aktörler rutin esnasında kendi idealleşmiş görüntüsünü ortaya koyarlar (Goffman, 2014:203-204).

Dramaturjik teori kapsamında takım, bireyler topluluğu olarak tanımlanabilir. Takım, bir nevi gruplama şeklidir; fakat bu gruplama bir ya da bir dizi etkileşime göre yapılmaktadır (Goffman, 2014:102). Dolayısıyla takımı oluşturanlar arasında bir uyumun ve birliğin olması; bireylerin tesanüt içerisinde birbirlerine güvenmeleri de gerekir. Bu birliktelik ve dayanışma ile ancak başarılı bir performans ortaya konulabilecektir. Böylece yerine getirilen başarılı performanslar sayesinde takım izleyicileri etkileyecek ve izleyiciler tarafından takdir edilecektir.

Dramaturjik teori kapsamında performans, belli bir katılımcının diğer katılımcı grubu etkilemesine dair faaliyetler şeklinde tanımlanabilir (Goffman, 2014:28). Goffman performansı tanımlarken performans esnasında izlenimlerin değişebileceğini ifade eder (Poloma, 2010: 203). Goffman, oyuncunun kendi rolünü inandırıcı bulabileceği gibi; oyuncunun sergilediği oyuna kendini kaptırmama olasılığının da olduğunu belirtir.

Aktörler performansı izleyicilere sunabilmek adına bir vitrine ihtiyaç duyarlar (Kılıç, 2015:132). Goffman'a göre kişinin performansının, gözlemcilerle durumu tanımlayabilmek için genel bir şekilde çalışan kısmına ise vitrin denilir. Başka bir deyişle vitrin, performans sırasında kişi tarafından kullanılan ifadelerdir (2014:33).

Goffman vitrinin standart öğeleri arasında dekor, tasarım ve arka plan unsurlarını içeren set terimini ele alır (2014:33). Seyircileri etkileyebilmek adına Goffman, set unsurlarından dekora ihtiyaç olduğunu belirtir. Dekor, fiziksel sahnenin en temel unsuru olarak görülür. Başka bir deyişle dekor olmadan aktörlerin performanslarını sergilemeleri zorlaşır (Ritzer, 2012:376).

Goffman'ın dramaturjik teorisi çerçevesinde performansın iki bölgesi vardır; bunlar ön bölge ve arka bölge, yani sahne arkasıdır. Ön bölge bireyin performansının seyircilere sunulduğu bölümdür (Poloma, 2010:203). Aktörler vitrindeki yerlerini aldıklarında gerçekleştirilen

performansın kusursuz olması, arka bölgedeki tasarlamanın bir yansıması mahiyetindedir. Bu çerçevede ön bölge katı bir disiplin içerisinde aktörün rolünü sunduğu bir yer iken; arka bölge ise aktörler için bu tutumdan sıyrılabileceği rahat bir bölgedir. Goffman'a göre takımların güvenli bir biçimde performanslarını sergileyebilmeleri için sadakat, disiplin ve tedbirlik unsurlarına ihtiyaç vardır (2014:214). Bunun yanı sıra ön bölge ile arka bölge için de geçerli olan pratiklerden biri nezakettir (Kılıç, 2015:134). Bu çerçevede seyirciler davetli olmadıkları sürece ön bölgeden nezaket çerçevesi gereğince uzak dururlar.

Goffman'a göre bir takım performansında denetimi sağlayan birinin olması gerekir (2014:99). Bu çerçevede yönlendirme ve denetleme işlemini yönetmen yerine getirmektedir. Ayrıca yönetmen yönettiği performansta bir rol de üstlenebilmektedir.

3. Mehter Kavramı

Mehter kelimesinin etimolojisine dair literatürde çeşitli görüşlere rastlamak mümkündür. Bu doğrultuda mehter, Farsça mihter kelimesinin Türkçeleşmiş hali olarak ifade edilir. Mihter kelimesindeki "mih" büyük, ulu, "ter" ise en büyük anlamına gelir. Yani "ter" hecesi bu ululuğu vurgulayan bir takı olarak karşımıza çıkar ve iki hece birleştiğinde daha ulu, daha büyük, ekber, âzam gibi anlamlar taşır (Sanal, 1964:3; Sanlıkol, 2011:21; Tezbaşar, 1975:7; Yahya Kaçar, 2012:3). Ergin ise mehter kavramının mahiter kelimesinin kısaltması, yeni ay-hilal olduğunu ve mehterin hilal şeklinde icra edilmesinden dolayı bu ismi aldığını belirtir (1977:41). Semantik olarak ise mehter büyük, ulu gibi anlamların yanı sıra, muzıkacı, muzıka neferi, musikici, müzisyen, nevbet çalgısı takımı, hapishane-i umumi binası, hizmetli, yüksek kıdemli hizmetçi, amir, kâhya, çadircı ve kavas gibi anlamlar ihtiva eder (Gazimihal, 1955:12; Tuğlacı, 1986; Tezbaşar, 1975:7-8; Sanlıkol, 2011:21-22; Eralp, 2014:1120). Bu çerçevede Sanlıkol (2011:22) mehter kelimesinin yüksek kıdemli hizmetçi ve müzisyenlik dışındaki diğer kullanımlarının unutulduğuna dikkat çeker.

Sonuç itibarıyla mehter kelimesi, bazı İslâm devletlerinde, Memlûklerde, Türkistan'da ve Osmanlılarda saray teşkilâtındaki kurumlarda görevli memurlara ve bu teşkilâta görevli olan memurların rütbelerine verilmiş bir isim ve farklı anlamlarla günümüze değin mevcudiyetini sürdüren bir kelime olarak karşımıza çıkar. Halihazırda ifade ettiği anlam ise çalıcı mehterler ve

mehterhanesi, yani askeri müzik icra eden topluluktur (Tezbaşar, 1975:10; Altınölçek, 2014:1114).

4. Mehterin Tarihsel Gelişimi

Geçmişten günümüze değin farklı ifadelerle karşımıza çıkan mehterin tarihini Orta Asya Türk devletlerine kadar götürmek mümkündür (Tuğlacı, 1986:3). Bu doğrultuda Hunlar döneminden itibaren farklı isimlerle anılan askeri müzik topluluğunun Osmanlı'nın kuruluşuna koşut kurumsal bir hüviyete büründüğü bilinmektedir. Bu dönemde doğrudan saraya bağlı olan mehter, devletin debdebesinin göstergesi, bağımsızlığın ve hakimiyetin sembolü olarak dikkat çekmektedir (Ögel, 1991:4). Bu anlamda mehter, sultanın hakimiyetinin müzik diline dönüşümü olarak da tanımlanmaktadır (Budak, 2000:72).

Osmanlı'nın kuruluşu, namaz vakitleri ve düğün, sünnet, şenlik gibi eğlence pratiklerine kadar toplumsal hayatın hemen hemen bütün alanlarında kendini gösteren mehter, taşıdığı anlamlarla birçok pratiği içinde barındıran simgeler cümbüşü olarak ifade edilir (Mutlu, 2015:3). Bu minvalde sahip olduğu özellikleri ile mehter, sadece saray çevresine değil, toplumun bütün katmanlarına hitap eden bir özellik taşır.

Osmanlı'nın kuruluşu ile ortaya çıkan kesişme ve sentez mehterin başlangıcı kabul edilir (Mutlu, 2015:3). Bu doğrultuda literatürde mehterin başlangıcı ile ilgili benzer aktarımlara rastlanmaktadır. Bu aktarımlarda mehterin Selçuklu Sultanı II. Gıyasettin Mesud'un Osman Gazi'ye beylik alameti olarak tuğ, âlem ve tablıhan (davul ve nakkare) göndermesi ile başladığı; Osman Gazi'nin bu icrayı -saygı ifadesi olarak- ayakta dinlediği yönünde bilgiler yer almaktadır (Sanal, 1964:5; Tezbaşar, 1975:21; Popescu-Judetz, 2007:59; Erendil, 1992:11).

Osman Gazi ile birlikte teamül haline gelen mehteri ayakta dinleme geleneği, II. Mehmed (Fatih Sultan Mehmed)'e kadar devam eder (Gazimihâl, 1955:13). Mutlu (2015:3)'ya göre padişahların nevbet icrasını ayakta dinlemeleri, mehterin hanedanlık sembolü olarak gücünü gösterdiğine işarettir. Dolayısıyla mehterin yaptığı icra, hükümdarın iktidarının "sonik işaretleyicisi" ya da bir ifadesidir. Bu anlamda mehterin icrası, sadece askeri amaçlı değil, aynı zamanda saltanatın bir nişanesi olarak da kabul edilmektedir (Popescu-Judetz, 2007: 61).

Fatih Sultan Mehmed zamanına gelindiğinde iki yüz on sene süren mehteri ayakta dinleme geleneğine lüzumsuz olduğu gerekçe gösterilerek son verilir. Bunun yanı sıra mehterin teşkilât olarak ilerleme kaydettiği dönem de bu dönemdir (Gazimihâl, 1955:13; Eralp, 2014: 1121). Ayrıca mezkûr dönemde sarayın yakınında Demirkapı mevkiinde bir nevbethane inşa edilmesi ve İstanbul'un farklı semtlerinde nevbet vurulması elde edilen bilgiler arasındadır (Erendil, 1992:11-12). Bu dönemde İstanbul'un muhtelif yerinde mehter icrasının yapıyor olması ise bu kuruma verilen önemi göstermektedir diyebiliriz.

İlgili literatür incelendiğinde mehter kavramının Osmanlılarda ne zamandan beri kullanıldığına dair kesin bir bilgiye ulaşılamamaktadır (Altınölçek, 2014:1116). Ancak "mehterhane, mehterhane-i hakani, mehterhane-i hümâyûn, mehteran-ı tabl-ı âlem..." gibi kavramlar Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman dönemlerinde karşımıza çıkmaktadır (Eralp, 2014:1121; Tezbaşar, 1975:10). Bu çerçevede Kaptan (2020:33), Yavuz Sultan Selim dönemiyle beraber mehterlerde gelişimin olduğunu ve daha önceleri sadece padişaha ait olan mehter takımlarının bu dönemle birlikte şehzadelere, vezirlere, beylerbeyine ve sancakbeylerine de verilmeye başladığını ifade eder.

Kanuni Sultan Süleyman devrine gelindiğinde ise mehter takımlarının "mehteran-ı âlem" adını aldığı ve bu teşkilâta devletin gelişimi doğrultusunda değişimlerin yaşandığı müşahede edilmektedir (Aydın, 1999:28). Genişleyen imparatorlukla beraber hükümdarı temsil edecek şaşalı bir mehterhanenin oluşturulması ve bu doğrultuda birçok kanunun çıkarılması bu değişimlerden bazılarıdır (Sanal, 1964:7). Çıkarılan bu kanunlarla beraber vezir ve muadil rütbelere, daha üst rütbelere mehter kurma hakkı tanınmıştır. Bu kanunlara göre mehter takımı 12 kattan -her çalgıdan 12'şer adet- oluşacaktır. Diğer mehterler ise üst düzey yöneticilerin pozisyonuna göre 9 ya da 7 katlı kurulabilecektir (Kahramankaptan, 2009:33). Ayrıca takımda yer alan icracıların sayısı devlet adamlarının mevki ve rütbesine göre değişkenlik gösterebilecek ve sayıları 200'e kadar olabilecektir. Savaş zamanlarında ise bu sayı iki katına çıkarılabilecektir (Popescu-Judet, 2007:66). Bu aktarımlar mehterin devletin hiyerarşisini gösterme özelliğinin olduğunu işaret etmektedir diyebiliriz.

17. yüzyıl Türk müziğinde gelişmelerin olduğu bir dönem olarak dikkat çekmektedir. Bu çerçevede askeri müziğin temsilcilerinden biri olarak mehter müziğinde de diğer müzik türleri

paralelinde gelişimler meydana gelir ve mehter müziği bestekârlarında artış gözlemlenir (Tezbaşar, 1975: 25). Bu yüzyılda mehterin durumunu detaylı bir şekilde anlatan kaynaklardan biri Evliya Çelebi'ye aittir. Bu kaynakta mehter takımlarının sayısının oldukça fazla olması, ihtişamı, İstanbul'da pek çok yerde merkezinin bulunması gibi konulara teferruatlı bir şekilde değinilmiştir (Çelebi, 1971:252).

Bu yüzyılın mehter özelindeki önemli gelişmelerinden biri, Ali Ufki Bey (Albert Bobowski) tarafından mehterhane repertuarında yer alan peşrev ve saz semailerin kayıt altına alınıp "Mecmûa-i Sâz- ü Söz" adlı eserde yayınlanmasıdır. Behar (2020:71)'a göre Ali Ufki Bey tarafından notaya alınan peşrev ve saz semailer sayesinde eserlerin ve eserlerde kullanılan bazı usûllerin sonraki kuşaklara aktarılması mümkün hale gelmiştir. Ali Ufki Bey'den sonra da Dimitri Kantemiroğlu tarafından kaleme alınan "Kantemiroğlu Edvarı"nda da notaya alınan Türk müziği eserlerinin arasında mehterde icra edilen eserlerin yer aldığı bilgisine ulaşılmaktadır (Türkmen, 2009:96-97). Zaten bu eserlerden bazıları daha önce Ali Ufki Bey tarafından notaya alınmıştır (Behar, 2020:72).

18. yüzyıla gelindiğinde mehterin olgunluk seviyesine ulaştığı (Tezbaşar, 1975:25); hem sarayda hem de halk arasında mevcudiyetini sürdürdüğü, saray ve halkı birleştiren bir kültürel olgu olarak belirginleştiği görülmektedir (Vural, 2013:140). Başka bir ifadeyle mehterin, saray ve halk arasında bir köprü vazifesi gördüğünü söyleyebiliriz.

Yüzyıllar boyunca Osmanlı'da hem siyasî hem de içtimai alanda mevcudiyetini sürdüren mehterin II. Mahmud'un saltanatı döneminde 1826'da Vak'a-yi Hayriyye olarak adlandırılan ıslahat hareketleri esnasında yeniçerilik ve diğer kapıkulu ocaklarıyla birlikte kaldırılması, yerine Batı ülkelerindeki bandolar örnek alınarak "Muzika-i Hümayun"un ikame edilmesi (Berker, 1986: 128), müziksel açıdan bir dönüm noktası olarak ifade edilmektedir (Kaptan, 2023:2). Aynı zamanda bu durum, Türk müzik geleneğine vurulan ciddi bir darbe olarak da düşünülebilir (Balkılıç, 2015:54). Çünkü Osmanlı'da öneme sahip olan mehter, askeri amaçlı bir müzik topluluğu olmasının yanı sıra (Aksoy, 1985:1214), fasıl müziği, dinî müzik ve eğlence müziği icra eden, saray müziği ile popüler formları birleştiren bir yapıdadır (Ayas, 2018:44). Bunlar dışında beste, semai, peşrev, nakış, murabba türkü ve kalenderiden oluşan zengin bir repertuarı ve davul, zurna, nakkare, daire gibi kalabalık enstrüman kadrosunu haizdir (Şentürk, 2016:63). Mamafih bu denli

zenginliğe ve çeşitliliğe sahip olan ve 500 yıllık bir geçmişi bulunan teşkilâtın yerine Muzika-i Hümayun'un kurulması ve akabinde bu kurumun 1831 tarihinde resmen faaliyete geçmesiyle mehterin karanlık devri başlamıştır (Eralp, 2014:1122).

1826 yılında Mehterhane'nin kapatılmasının ardından aradan geçen uzun bir süreçten sonra, 1911 yılında ve sonraki yıllarda mehteri canlandırmak gayesiyle pek çok girişimin yapıldığı bilinmektedir. Bu manada yeniden ihya edilen ve enstrüman, doku, oturtum, repertuar, kat sistemi, işlev gibi pek çok konuda değişime uğrayan mehter takımları icat edilmiş gelenek olarak karşımıza çıkmaktadır (Kaptan, 2020:2). Bu durumun meydana gelmesinin temel saikleri arasında ise Türkçülük ve Milliyetçilik akımları gösterilmektedir. 19. yüzyılda Milliyetçilik akımı etkisiyle ulus-devlet çatısı altında yeni inşa edilen devletlerde icatlar ortaya çıkmıştır. Bu icatlardaki amaç ise yeni kurulan devletlerin çok daha eski bir geleneğe sahip olduğunu göstermektir. Bu doğrultuda geçmiş geleneklerden ya da birkaç yılda ortaya çıkmış ve büyük bir hızla yerleşmiş geleneklerden istifade edilmektedir (Hobsbawm ve Ranger, 2013:2-3).

1826 yılında mehterin kaldırılması; 1911 yılında ve akabinde 1914'te ihya edilen mehterin 1935 yılında yasaklanması; 1952 yılında yeniden kurulması ve 1953 yılında konserlere ve gösterilere başlayan mehterin 1981 yılında tekrar yasaklanması ve 1991 yılında Kültür Bakanlığı Tarihi Türk Müziği Topluluğu bünyesinde tekrar kurulması durumları mehter tarihinde ideolojilerin etkili olduğunu göstermektedir (Çakıroğlu ve Levendoğlu, 2020:665). Günümüze geldiğinde ise pek çok konuda değişime uğrayan mehter takımlarının icat edilmiş, geçmiş ile bağları koparılmış, sembolik ve turistik amaçla sadece özel gün ve kutlamaların bir aracı hâline gelmiş olduğu görülmektedir (Kaptan, 2020:3; Tekin, 2017:13; Tanrıkorur, 2019:26).

5. Dramaturjik Teorinin Mehter Takımına Uyarlanması

Goffman, dramaturjik teori kapsamında gündelik yaşamı bir tiyatro sahnesine benzetir. Konunun merkezinde yer alan mehterin icrası da muhtelif unsurların bir arada olduğu bir tiyatro gösterisi olarak düşünülebilir. Bu çerçevede Popescu-Judet (2007:64), mehter icrasını farklı anlatım araçları olan ve tiyatroya benzer bir sahnede aktörlerin icra ettikleri rolleriyle kendilerini birbirlerine ve başkalarına tanıttıkları bir olgu olarak ifade eder. Dolayısıyla bu aktarım mehter gösterilerini icranın farklı bağlamları olan bir tiyatro olgusu olarak görmemize olanak sağlar. Bu

doğrultuda mehterin savaş zamanındaki icrasının bir savaş tiyatrosu olarak düşünölebileceği gibi; barış zamanındaki icrasının da eğlendirici bir işleve sahip bir tiyatro gösterisi olarak düşünölebilmesi mümkündür. Goffman'ın dramaturjik teorisinin içerisinde yer alan kavramların -aktör, takım, rutin, performans, vitrin, ön bölge ve arka bölge, yönetmen- mehter müziği icrası esasındaki birtakım kavramlarla örtüşmesi ise teorinin mehter müziğine uyarlanmasını kolaylaştırmaktadır.

5.1. Mehter Müziği Ekseninde Aktör

Goffman'ın dramaturjik teorisinde yer alan kavramları mehter takımı ekseninde ele aldığımızda mehter icrasındaki aktörler, mehter müziğini icra eden çalıcı mehterler, çorbacıbaşı ve tuğ takımı üyeleri olarak karşımıza çıkar. Başka bir deyişle mehter takımı özelinde aktörler; mehterin komutanı/bölük komutanı pozisyonundaki çorbacıbaşı; mehter müziği icracıları olarak mehterbaşı, davulzenler, zurnazenler, nakkarezenler, trompetzenler, zilzenler, çevganiler, köszen ve tuğ takımının içerisinde yer alan alemdalar/sancaktarlar, zırlı muhafızlar ile tuğculardır (Tuğlacı, 1986: 36; Erendil, 1992:31).



Görsel 1. Mehteran Takımı Üyeleri.

5.2. Mehter Müziği Ekseninde Takım

Mehter icrasını gerçekleştiren aktörler, mehter takımı özelinde kat sistemi ile meydana getirilmektedir. Yani mehter takımında kat sayısına göre -altı, yedi, dokuz ya da on iki- enstrümanlar yer almaktadır (Miryazev, 2021:37). Bu çerçevede müzik edimini gerçekleştiren aktörler, takımı oluşturmaktadır. Halihazırda mehter takımı aktörlerinin sergiledikleri

performansın nüvesini ise repertuar, kıyafet ve kullanılan çalgılar bakımından Milliyetçilik ideolojisi teşkil etmektedir (Kaptan, 2020:102).



Görsel 2. Mehteran Takımı.

5.3. Mehter Müziği Ekseninde Rutin

Takımı oluşturan mehter üyelerinin -aktörlerinin- düzenli bir şekilde müzik edimlerini gerçekleştirmesi aktörler adına müzik performansının rutin haline geldiğini gösterir. Ayrıca rutin haline gelmiş performansın içerisinde farklı rutinlerin de ortaya çıktığını belirtmek gerekir. Mehter özelindeki bu rutinlerin başında her konsere “Elçi Peşrevi” ile başlanması ve icranın “Hücum Marşı” ile bitirilmesi örnek olarak gösterilebilir (Kaptan, 2020: 74-75). Tabii bu durum günümüzdeki icralar için geçerlidir.

5.4. Mehter Müziği Ekseninde Performans

Aktörler arasında korporatist ve solidarist bir tutumun olması, bu çerçevede aktörlerin birbirlerine güven duyması beraberinde başarıyı da getirecektir. Dolayısıyla başarılı bir performansın sonucunda bu durum, performansı izleyen ve dinleyen seyircileri de etkileyecektir. Aktörlerin uyumu performans sırasında önem arz etmektedir; çünkü mehterbaşının komutlarının iyi anlaşılması, müzik ediminin senkronik bir şekilde yerine getirilmesi; nerede hangi enstrümanın öncelikli konuma geleceği bu uyum sonucu ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla aktörler arasında kuvvetli bir etkileşimin olması, bu etkileşim sayesinde başarının elde edilmesi, izleyicilerin memnuniyetini arttıran bir öge olarak karşımıza çıkmakta ve aktörler ile izleyiciler arasında sağlıklı bir benliğin oluşmasına olanak sağlamaktadır (Dever, 2014:375).

Goffman, toplumun değerlerini öne çıkarabilmesi dolayısıyla performansa tören gözüyle bakar (2014: 45). Mehter takımlarının işlevlerini düşündüğümüzde de bu durumu görebiliriz. Mehter takımları Hunlar döneminden günümüze kadar birçok içtimai işlevi yerine getirmektedir. Savaş zamanında orduyu cesaretlendirip düşmana korku salarken; barış zamanında da başta dinî mahiyetteki işlevinden halkı eğlendirme işlevine kadar birçok seküler işleve sahip mehter takımı icraları; izleyiciye gerçekleştirdiği icra ile hem Türkçülük hem de Milliyetçilik duygularını hissettirmektedir (Tekin ve Doğrusöz, 2018:332). Mehter takımlarının tercih edilme sebebi de tercih eden kesimin değerlerini ön plana çıkarmasından dolayıdır.

5.5. Mehter Müziği Ekseninde Vitrin

Mehteran takımı üyeleri, başka bir deyişle aktörler performansları sırasında rutini seyircilere sunabilmek adına vitrine ihtiyaç duyarlar. Mehter takımı özelinde vitrin sahnede yer alan mikrofonlar, mikrofon sehpaları vb. mehterin bünyesine sonradan eklenen çevgani gibi unsurları izleyici ile buluşturabilmek adına amfi, mixer, hoparlör gibi aletlerdir. Vitrin unsuru olan dekor, performans öncesinde herhangi bir şekilde münhasıran açık alanda rüzgârın etkisiyle dağılabilir, bozulabilir ya da yanlış hazırlanmış olabilir. Mezkûr durumlarda performansın gerçekleşmesi tehlikeye girebilir. Dolayısıyla bu durumun yaşanması bir mahcubiyet duygusuna dönüşebilir.



Görsel 3. Mehter Takımı Özelinde Vitrin.

5.6. Mehter Müziği Ekseninde Ön Bölge ve Arka Bölge

Mehteran takımı üyeleri müzik edimlerini bir sahnede gerçekleştirirler. Sahne kimi zaman kapalı bir yerin; kimi zaman da bir açık alanın bölgesi olabilmektedir. Bu çerçevede sahne ister kapalı bir ortam, isterse açık bir ortam sahnesi olarak kullanılsın sahnenin daima bir ön bölgesi bir de arka bölgesi bulunmaktadır. Mehter takımı üyelerinin müzik edimlerini gerçekleştirdikleri sahne ön bölgedir. Ön bölge mehter müziği etkinliğini dinlemeye gelen izleyicilerine açık bir alandır. Ön bölge içerisinde her şey apaçık ortadadır. Dolayısıyla herhangi gizli bir durum söz konusu değildir. Ön bölge aktörler ve izleyicilerin buluştukları ve mehter üyelerinin icralarını en iyi şekilde ortaya koydukları; izleyicilerin de bu müzik edimlerine tepki verdikleri bir alandır. Bu tepkiler kimi zaman bir alkış ile gerçekleşmekte kimi zaman da seslendirilen eserlere eşlik ile meydana gelmektedir.



Görsel 4. Mehteran Takımı Özelinde Ön Bölge.

Mehter icralarında arka bölge ise birçok müzik icrasındaki gibi kulistir. Kulis kimi zaman kapalı bir yer; kimi zaman da bir çay bahçesi, sahnenin dışında boş bir yer olabilmektedir.



Görsel 5. Mehteran Takımı Özelinde Arka Bölge.

Arka bölge mehter takımının özeliidir. Arka bölge de ön bölge de başarıyı getirmesi adına o günkü icrada gerçekleştirilecek eserler hakkında, başka bir deyişle repertuvar hakkında hangi enstrümanın nerede icraya dahil olacağı; hangi eserlerde taksim yapılacağı vb. durumların görüşüldüğü alanlardır.

Mehteran takımı üyeleri ön bölgede müzik edimi esnasında istem dışı da olsa birtakım hatalar yapabilirler. Goffman'ın da ifade ettiğı gibi takım üyelerinden herhangi birinin yaptığı hata arka bölgeye geçene değin görmezden gelinmeli ya da bastırılmalıdır (2014:92). Müzik edimi esnasında yapılan herhangi bir hatanın belli edilmemesi önemlidir; çünkü performansın temel amacı seyirciyi etkilemek ve etkileşime girilen kişilerle olumlu bir benlik yaratabilmektir (Dever, 2014:379). Dolayısıyla hatanın belli edilmesi ya da cezalandırılması durumunda performansın temel amacından uzaklaşılacaktır.

5.7. Mehter Müziğı Ekseninde Yönetmen

Mehter takımının şefine -maestrosuna- mehterbaşı denilir ve mehterbaşı mehter takımında yer alan müzisyenlerin yetiştirilmesinden ve mehter takımının müzik icrasından sorumludur (Vural, 2012:318). Ayrıca Sanal (1964:10), mehterbaşının mehter sazendebaşısı olarak da ifade edildiğini nakleder. Goffman'ın teorisi bağlamında ele alındığında ise mehterbaşı, mehter takımının yönetmeni olarak karşımıza çıkar. Yönetmen olarak mehterbaşı, mehteran takımı üyeleri arasındaki uyumu sağlamak; o gün gerçekleştirilecek olan icrayı en iyi şekilde organize etmek; mehter takımının repertuvarını belirlemek, seyirci ve mehteran takımı arasındaki bütünleşmeyi sağlamak ile sorumludur. Aynı zamanda Goffman'ın da "yönetmen kimi zaman bir rol oynayabilir" düşüncesi, mehter takımı yönetmeni olarak mehterbaşı da vücut bulmaktadır. Bir yönetmen olarak mehterbaşı, mehter icralarında bir çevgani gibi eseri seslendirmektedir. Elinde tuttuğı tambur majör ile mehter takımının müzik icrasını yönlendirmektedir.



Görsel 6. Mehterbaşı.

6. Sonuç

Dramaturjik teorisi, birey merkezli, gündelik hayatın tiyatro sahnesine benzetildiği bir teori olarak karşımıza çıkar. Bu çerçevede dramaturjik, oyun yazma ve sahneleme sanatı olarak ifade edilir. Başka bir deyişle dramaturjik teorisi, benliğin aktör ile izleyici arasındaki etkileşimi neticesinde ortaya çıkan bir teoridir. Bu teorinin temel faktörleri ise aktör, performans takımı ya da takım, rutin, performans, vitrin, ön bölge, arka bölge, yönetmen ve seyircidir.

Dramaturjik teorisinde yer alan faktörler mehter takımı özelinde incelendiğinde mehter takımındaki aktörlerin çorbacıbaşı, mehterbaşı, davulzenler, zurnazenler, nakkarezenler, trompetzenler, zilzenler, çevganiler, köszen ve tuğ takımının içerisinde yer alan alemdar/sancaktarlar, zırhlı muhafızlar ile tuğcular olduğu görülmektedir. Bu çerçevede müzik edimini gerçekleştiren aktörler, takımı oluşturmaktadır. Takımda aktör olarak yer alan mehteran takımı üyelerinin seyirciler üzerinde bıraktıkları izlenimler ise Osmanlılık, Türkçülük ve Milliyetçilik gibi duyguların canlandırılmasıdır. Mehter takımı üyelerinin/aktörlerinin müzik icraları düzenli olarak yapılmaktadır. Bu durum gerçekleştirilen performansın rutin haline geldiğini işaret etmektedir. Mehteran takımı üyelerinin müzik edimleri esnasında vitrine

ihtiyaçları vardır. Mehter takımının vitrini ise amfi, mixer, hoparlör gibi araçlardır. Bu takımın üyelerinin müzik edimlerini gerçekleştirdikleri sahne ön bölgedir. Mehter edimlerindeki arka bölge ise kulistir. Ve son faktör olan yönetmenin üstlendiği görevi, mehter takımında mehterbaşı yerine getirmektedir.

Mehter takımı ekseninde Goffman'ın dramaturjik teorisi ve bu teorinin temel faktörlerinin ele alındığı bu çalışmada; meslekleri farklı bireylerin bir araya gelerek oluşturdukları mehteran takımının mehter çatısı altında benliklerini izleyicilere sunduğu; gerçekleştirilen performansla birlikte izleyiciler üzerindeki manevi değerleri hayata geçirdiği ve geçmiş ile bugünü birbirine bağladığı anlaşılmaktadır.

Kaynakça

Akgün, E. (2018). "Sosyal Medya Platformlarından Youtube Üzerinden Benlik Sunumunun Dramaturjik Bir Analizi", *Yeni Medya*, Sayı 4, s. 29-49.

Altınölçek, H. (2014). "Askerî Mûsikî Geleneği ve Mehterhânenin Bir Kurum Olarak Yerleşme Süreci", *Yeni Türkiye*, Cilt 10, Sayı 57, s. 1114-1119.

Ayas, G. (2018). *Müziği Boğan Gürültü İdeolojinin Kıskaçındaki "Musiki"*, İstanbul: İthaki Yayınları.

Aydın, A. R. (1999). *Türkiye'de ve Dünyada Ecdattan Bugüne Mehter*, Ankara: Sim Yayıncılık.

Balkılıç, Ö. (2015). *Temiz ve Soylu Türküler Söyleyelim Türkiye'de Milli Kimlik İnşasında Halk Müziği*, İstanbul: Türk Vakfı Yurt Yayınları.

Behar, C. (2020). *Orada Bir Musiki Var Uzakta... XVI. Yüzyıl İstanbul'unda Osmanlı/Türk Musiki Geleneğinin Oluşumu*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berker, E. (1986). *Türk Musikisinin Dünü, Bugünü ve Yarını*, haz. Feyzi Halıcı, Ankara: Sevinç Matbaası.

Budak, O. A. (2000). *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi (Deneme)*, Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Çakıroğlu, İ. ve Levendoğlu, N. O. (2020). "Türk Müziği Tarih Yazımında Avrupa Merkezci ve Milliyetçi İdeolojilerin Mehter Örneklemleri Üzerindeki Yansımaları", *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırma Dergisi*, Cilt 9, Sayı 1, s. 663-686.

Çelebi, E. (1971). *Evlîyâ Çelebi Seyâhatnâmesi*, çev. Zuhuri Danışman, 2.Baskı, İstanbul: Zuhuri Danışman Yayınevi.

- Çetin, E. (2013). *Gündelik Hayat Sosyolojisi*, İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Dever, A. (2014). "Sosyolojik Bir Teori Olarak Dramaturjik Teorinin Futbola Uygulanması", *Journal of International Social Research*, Cilt 7, Sayı 32, s. 372-381.
- Eralp, T. N. (2014). "Osmanlı'da Mehter", *Yeni Türkiye*, Cilt 10, Sayı 57, s. 1120-1130.
- Erendil, M. (1992). *Dünden Bugüne Mehter*, Ankara: Genelkurmay Basımevi.
- Ergin, O. N. (1977). *Türkiye Maarif Tarihi*, Cilt 1-2, İstanbul: Eser Matbaası.
- Ertürk, Y. D. (2013). *Davranış Bilimleri*, İstanbul: Kutup Yıldızı Yayınevi.
- Gazimihâl, M. R. (1955). *Türk Askeri Müzikaları Tarihi*, İstanbul: Maarif Basımevi.
- Goffman, E. (2014). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*, çev. Barış Cezar, İstanbul: Metis Yayınları.
- Günay, Ü. (2006). "Kuramsal Yaklaşım ve Türk Sosyolojisi", *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 21, s. 509-542.
- Hobsbawm, E. ve Ranger, T. (2013). *Geleneğin İcadı*, çev. Mehmet Murat Şahin, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kahramankaptan Ş. (2009). *Tarihî Türk Müziği Mehter'den Alaturka'ya*, Ankara: Ark Yayınları.
- Kaptan, V. (2020). *Mehter Müziği Ekseninde Müzikte İşlevsel Değişim: Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Örneği*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Anabilim Dalı.
- Kaptan, M. N. (2023). *II. Abdülhamid Döneminde Osmanlı Hükümetinin Müzik Politikası*, Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları, Türk Din Musikisi Anabilim Dalı.
- Kavut, S. (2018). "Goffman'ın Benlik Sunumu Kuramı Bağlamında Sosyal Medyada Kimlik İnşası: Instagram Üzerine Bir Araştırma", *Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi*, Sayı 1, s. 1-12.
- Kılıç, M. (2015). "Dramaturjik Teori Ekseninde Spor", *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, Cilt 18, Sayı 1, s. 126-152.
- Kızılcılık, S. (1994). *Sosyoloji Teorileri 1*, Konya: Yunus Emre Yayıncılık.
- Kızılcılık, S. (2008). *Sefaletin Sosyolojisi*, Ankara: Anı Yayıncılık.

- Kurtkan Bilgiseven, A. (1982). *Sosyal İlimler Metodolojisi*, İstanbul: Filiz Kitabevi.
- Mirzayev, S. (2021). "Mehter Müziğine Avrupalı Bakışı ve Mehteranın Klasik Batı Müziği Üzerindeki Etkileri", *Akü Amader*, Cilt 7, Sayı 13, s. 34-44.
- Mutlu, K. (2015). "Halkın Değişen Müziksel Temsilleri: Osmanlı'dan Günümüze Müziğin Siyasal Tahayyülü, Tahayyülün Siyasal Müziği", *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, Cilt 1, Sayı 1, s. 1-12.
- Ögel, B. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Cilt 8, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özalp, A. (2017). "Sembolik Etkileşimciliğin Tarihine Bir Bakış: Cooley ve Din Örneği", *Turan-Sam Uluslararası Bilimsel Hakemli Dergisi*, Cilt 9, Sayı 36, s. 614-620.
- Poloma, M. M. (2010). *Çağdaş Sosyoloji Kuramları*, Ankara: Palme Yayıncılık.
- Popescu-Judet, E. (2007). *Türk Musiki Kültürünün Anlamları*, çev. Bülent Aksoy, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Ritzer, G. (2012). *Modern Sosyoloji Kuramları*, İstanbul: Deki Yayınevi.
- Sanal, H. (1964). *Mehter Musikisi: Bestekâr Mehterler-Mehter Havaları*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sanlıkol, M. A. (2011). *Çalıcı Mehterler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sezer, B. (2015). *Sosyolojinin Ana Başlıkları*, İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Şenol, D. (2017). *Sembolik Etkileşim*, İstanbul: Net Kitaplık Yayıncılık.
- Şentürk, R. (2016). *Müzik ve Kimlik*, İstanbul: Küre Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2019). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*, 5. Basım, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tekin, E. (2017). *Yirminci Yüzyılda Askeri Mehter*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı.
- Tekin, E. ve Doğruzöz, N. (2018). "Yirminci Yüzyılda Kültürel Bellek ve Geleneğin Yeniden İhyası Bağlamında Mehterhâne-i Hâkânî", *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 17, Sayı 65, s. 317-336.
- Tezbaşar, A. (1975). *Mehter Tarihi, Teşkilâtı ve Marşları*, İstanbul: Berksoy Basımevi.
- Tuğlacı, P. (1986). *Mehterhane'den Bando'ya*, İstanbul: Cem Yayınevi.

Türkmen, M. N. (2009). *Osmanlı'da Askeri Müzik Mehter*, İstanbul: Avk Yayın Dağıtım.

Vural, T. (2012). "Osmanlı Dönemi Mehter Teşkilatı", *Zeitschrift für die Welt der Türken Journal of World of Turks*, Cilt 4, Sayı 1, s. 315-330.

Vural, T. (2013). *Tuğ, Nevbet, Mehter*, Konya: Çizgi Kitabevi.

Wallace, A. R. ve Wolf, A. (2012). *Çağdaş Sosyoloji Kuramları: Klasik Geleneğin Genişletilmesi*, çev. L. Elburuz ve M. R. Ayas, Ankara: Doğubatı Yayınları.

Yahya Kaçar, G. (2012). *Türk Müsikîsi Rehberi*, 2. Baskı, Ankara: Maya Akademi.

Yüceer, Y. E. (2018). *Sinema ve Toplumsal Etkileşim Bağlamında Erving Goffman ve Dramaturji*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli: Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Genel Sosyoloji ve Metodoloji Anabilim Dalı, Sosyoloji Bilim Dalı.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. "Mehter Takımı Üyeleri", Bursa Mehter (bingj.com), Erişim tarihi: 03.03.2024.

Görsel 2. "Mehteran Takımı", <https://www.aa.com.tr/tr/gundem/mehteran-birligi-dolmabahce-sarayinda-gosteri-duzenledi/2953833>, Erişim tarihi: 27.02.2024.

Görsel 3. "Mehter Takımı Özelinde Vitrin", [file:///C:/Users/vlknk/Downloads/658820%20\(16\).pdf](file:///C:/Users/vlknk/Downloads/658820%20(16).pdf), Erişim tarihi: 22.12.2023.

Görsel 4. "Mehter Takımı Özelinde Ön Bölge", <https://www.gazetepusula.net/mehteran-takimi-konser-verdi/344835/>, Erişim tarihi: 27.02.2024.

Görsel 5. "Mehter Takımı Özelinde Arka Bölge", [file:///C:/Users/vlknk/Downloads/658820%20\(16\).pdf](file:///C:/Users/vlknk/Downloads/658820%20(16).pdf), Erişim tarihi: 22.12.2023.

Görsel 6. "Mehterbaşı", [file:///C:/Users/vlknk/Downloads/658820%20\(16\).pdf](file:///C:/Users/vlknk/Downloads/658820%20(16).pdf), Erişim tarihi: 22.12.2023.

AZERBAIJAN MİLLİ HALI MÜZESİ İLE İSTANBUL TÜRK VE İSLAM ESERLERİ MÜZESİNDE BULUNAN HALILARIN SERGİLEME TEKNİKLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI*

COMPARISON OF EXHIBITION TECHNIQUES OF CARPETS IN AZERBAIJAN NATIONAL CARPET MUSEUM AND ISTANBUL MUSEUM OF TURKISH AND ISLAMIC ARTEFACTS

Gizem Çolpan**, Mustafa Genç***

Öz

Her dönem beğenilen, Türk insanının üstün estetik anlayışına sahip kıymetli bir eşya olan “halı”nın müzelerde sergilenmesi önem arz etmektedir. Bu kapsamda çalışmada “Azerbaycan Milli Halı Müzesi ile İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi” sergi alanlarındaki halı koleksiyonları incelenerek, sergileme teknikleri ile ilgili karşılaştırma yapılmıştır. İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi Mayıs 2022 yılında, Azerbaycan Milli Halı Müzesi ise Mayıs 2023 tarihlerinde ziyaret edilmiş olup birer hafta süreyle alan araştırması yapılmıştır. Alan araştırmalarına ek olarak; literatür taraması, sözlü görüşme tekniği, gözlem ve belgeleme gibi nitel araştırma yöntemlerinden faydalanılmıştır. Azerbaycan Milli Halı Müzesi’nde 6000 halı mevcuttur. İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi’nde 2065 adet kayıtlı halı olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Teşhirde 57, depoda 1643, etütlük (sergiye hazır durumda olan) ise 165 adet halı bulunmaktadır. Bu kapsamda çalışmada müzelerdeki halı koleksiyonları incelenerek, sergileme teknikleri ile ilgili karşılaştırma yapılmıştır. Her iki müzenin de sergileme prensiplerine uyduğu, sergileme tekniklerinin ise geliştirilebilir nitelikte olduğu sonucuna ulaşılmıştır

Anahtar Kelimeler: Halı Sanatı, Koruma, Kültür, Müzecilik, Sergileme Tekniği.

Abstract

Dramaturgical theory developed by Erving Goffman; It is a theory in which the individual is at the center. It is important to exhibit the "carpet", which is a precious item that is admired in every period and has a superior aesthetic understanding of the Turkish people, in museums. In this context, the carpet collections in the exhibition areas of the "Azerbaijan National Carpet Museum and Istanbul Museum of Turkish and Islamic Arts" were examined and a comparison was made regarding the exhibition techniques. Istanbul Museum of Turkish and Islamic Arts was visited in May 2022 and Azerbaijan National Carpet Museum was visited in May 2023 and field research was carried out for a week. In addition to field research; qualitative research methods such as literature review, oral interview technique, observation and documentation were used. There are 6000 carpets in the Azerbaijan National Carpet Museum. It was reached that there are 2065 registered carpets in Istanbul Turkish and Islamic Arts Museum. There are 57 carpets in the exhibition, 1643 in the warehouse, and 165 carpets in the study (ready for exhibition). In this context, the carpet collections in the museums were analysed and a

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 02.04.2024- Kabul tarihi: 06.05.2024

* Bu makale, “Azerbaycan Milli Halı Müzesi ile İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesindeki Halı Eserlerin Korunma-Sergilenme Teknikleri” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

** YÖK 100/2000 Doktora Öğrencisi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, gizemcolpan93@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-9076-9507>, Isparta/TÜRKİYE.

*** Prof. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, mustafagenc@sdu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-8702-538X>, Isparta/TÜRKİYE.

comparison was made regarding the exhibition techniques. It has been concluded that both museums comply with the principles of exhibition and the exhibition techniques can be improved.

Keywords: Carpet Art, Conservation, Culture, Museology, Exhibition Technique.

1. Giriş

Halı Türk dokuma kültüründe önemli bir yere sahiptir. Bu eserler, üzerine dokunan desenlerle birlikte hem kullanılan teknik ve malzemeler hem de tarih ile sosyolojik açıdan son derece önemlidir. Toplumdaki büyük değişiklikler, üretilen malzemelerle dokunan eserlere yansımaktadır. İnsanların yaşama biçimi, hayal dünyaları, zor yaşam koşulları, birbirleri ile etkileşimi, dini inançları gibi sosyokültürel ve sosyoekonomik bilgileri yansıtarak toplum hakkında pek çok bilgi edinebilmeyi mümkün kılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Türk kültüründe halılar son derece kıymetlidir.

Halı; tarih boyunca toplumların üstünde oturdukları, çadırlarının içini sıcak tutmak için tabana serdikleri, üstünde ibadet ettikleri, duvarlarını süsledikleri gündelik bir eşya iken, bazı halılar zamanla kültürümüzün bir ifadesi olarak gerçek bir sanat eseri yerini almasıyla müze ve koleksiyonlarda korunmaktadır (Genç ve Koyuncu Okca, 2017:205). Bütün tarihi eserlerimizde olduğu gibi halıların da nesilden nesile aktarılması konusunda müzeler etkin rol oynamaktadır.

Müze: Yapıtların bir koleksiyon oluşturacak şekilde seçilerek alınması, uygun biçimde depolanması, teşhir mekânlarında korunmaları sağlanarak geçici ve kalıcı olmak üzere sergiler yoluyla halka sunulmasını amaçlayan kurumlardır (Erbay, 2011:5). Sergileme ilk kuruluşlarından bu zamana kadar tüm müze türlerinin değişmeyen işlevlerinden biri olmakla beraber eserin müzeye kabulü ile başlayıp, tespiti, temizliği, kayıt altına alınması, sergileme tekniğinin belirlenmesi, sergi alanında yer alması ve kontrolü ile devam eden bir süreçtir (Koyuncu Okca ve Kabukçu, 2020:652). Uluslararası standartlara bakıldığında sergileme alanlarında uygulanan koleksiyon yönetimi; envanter, satın alım bütçe planı, laboratuvar ve malzeme temini, depoların niteliklerinin artırılması, müze koleksiyonu araştırma ve yayın faaliyetlerinin yönetimi, risk ve güvenlik gibi konularının tümünü içeren koleksiyon izleme durumudur. Koleksiyonların sunum ve sergileme şekilleri müzenin misyon ve koleksiyon politikasına uygun olmalıdır (Çiloğlu, 2004:142; Eskici ve Koçak, 2019:251). Diğer müzelere kıyasla sanat müzeleri koleksiyonların bulunması sebebi ile farklı sergileme

biçimlerine sahiptir (Şen, 2019:11). Halılar vitrin içinde dikey veya yatay, açıkta dikey veya yatay, çekmeceli raflar, slaytlı sunum, replikalar, rekonstrüksiyon, diorama, dokunmatik sistemler, animatronik gösteriler, gösteri odaları veya alternatif sergileme teknikleri ile birçok farklı şekilde sergilenebilmektedir (Yanar ve Yılmaz, 2023:193). Bu doğrultuda çalışmada Azerbaycan Milli Halı Müzesi ile Türk ve İslam Eserleri Müzesinde görülen sergileme teknikleri karşılaştırılacaktır.

Çalışma, alan araştırma sonucunda elde edilen veriler ile hazırlanmıştır. Araştırma Azerbaycan Milli Halı Müzesi ile Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan eserlerle (halı) sınırlandırılmıştır. Her iki müzede alan araştırması yapılarak veriler toplanmıştır. Sadece halı üzerine kurulmuş müzelerin varlığı makaleye önemli ölçüde katkı sağlamıştır. Çalışmanın amacı; müzelerde halı sergilemede kullanılan teknikleri incelemek ve belgelemek, korunması hususunda sergilemenin önemine değinmektir.

Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden var olan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplamaya dayanan literatür taraması, sözlü görüşme tekniği ve alan araştırması yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Alan araştırmasında ilgili müzelerde çalışma yapabilmek için Azerbaycan ve İstanbul'a gidilerek, konuya ilişkin gözlemler ve tespitler yerinde yapılmıştır. Müzelerin uyguladığı sergileme teknik bilgileri karşılaştırmalı olarak aktararak çalışmanın bundan sonraki yapılacak araştırmalara katkı sağlaması hedeflenmektedir.

2. Azerbaycan Milli Halı Müzesi

Azerbaycan, Türkiye ve diğer Türk devletleri gibi geleneksel el sanatları bakımından tarihi ve zengin bir kültüre sahip ülkedir. Ülkede bulunan müzelerden biri de "Azerbaycan Milli Xalça Muzeyi"dir. Her milletin kültür tarihinde; manevi dünyasını, karakterini, estetiğini ve hayata bakışını özelliklerini yansıtan bir sanat dalı vardır. Azerbaycan için bu sanat dalı halı dokumadır. Halı sanatı ülkenin geleneksel el sanatlarından biri olmakla birlikte tarihi geçmişe sahiptir (Bünyadov, 2017:16).

Azerbaycan halıları yüzyıllar boyunca, farklı bölgelerde yerel tasarımlar ve dokuma teknikleri ile yapılmıştır. Bu halılar, medeniyetin çeşitliliğini yansıtan geleneğin canlı bir örneği olarak görülmüş, kültürel miras niteliğinde korunması amaçlanarak Milli Halı Müzesi kurulmuştur. Müze ilk olarak 1967 yılında “Azerbaycan Ulusal Halı Müzesi” adı ile Azerbaycan SSR (Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti) Bakanlar Kurulu kararıyla kurulmuştur. 1967-1993 tarihleri arasında Azerbaycan Halısı ve Halk Uygulamalı Sanatlar Devlet Müzesi olarak faaliyet göstermiştir. 1993-2014 yıllarında halıcı ressam (Azerbaycan’da halı dokuyan, desen raporu hazırlayan ve tasarım yapan kişi) Latif Kerimov’un adını taşıyan Azerbaycan Halısı ve Halk Uygulamalı Sanatlar Devlet Müzesi olmuştur. Bu süreçte müzenin yeni bir binasının olması gerektiği kararlaştırılmış, 2008 yılında müzenin yeni inşaatına başlanmıştır. 2014 yılında eski müze binasından, yeni binasına taşınmıştır. Müze binası rulo şeklinde sarılmış halı biçiminde tasarlanmıştır (<https://azcarpetmuseum.az>, [15.12.2023]), (Görsel 1).



Görsel 1. Azerbaycan Milli Halı Müzesi, 2023, Çolpan Arşivi.

Müze tasarımı Avusturyalı mimar Franz Janz tarafından yapılmıştır (Moghanipoor ve Ashkan, 2020:74). Ayrıca 2019’dan sonra müzenin uzun resmi adı kısaltılarak “Azerbaycan Milli Xalça Müzesi” olarak değiştirilmiştir. 6000’i halı toplamda 10000 üzerinde etnografik ürüne ev sahipliği yapan müze dört kattan oluşmaktadır. Eksi birinci katta halı, düz dokuma ve diğer etnografik eserlerin depoları, altın ve

gümüş mücevher takıların bulunduğu özel sergileme odası, müzenin depo şubesi ve geleneksel halı teknikleri şubeleri bulunmaktadır (Görsel 2).



Görsel 2. Azerbaycan Milli Halı Müzesi Giriş Katı, 2023, Çolpan Arşivi.



Görsel 3. Azerbaycan Milli Halı Müzesi Sergi Ve Konferans Salonu, 2023, Çolpan Arşivi.

Giriş katında, satış mağazası ve satışa sunulan halılar için hazırlanan bir sergileme alanı bulunmaktadır. Müze yönetim katı, birim ve teknik hizmetlere ait ofisler, mutfak alanları, çocuk müze birimi bu katta yer almaktadır. Yan yana konumlandırılmış iki adet mini sergi ve konferans salonu bulunmaktadır. (Görsel 3). Bu alanda sunumlar ve gösteriler yapılmaktadır. Etnografik ürünlerin yıkama ve dezenfekte odaları bu kattadır. Birinci katta halılar hakkında araştırma yapmak isteyenler için kütüphane alanı ve bir adet konferans odası mevcuttur. (Görsel 4).

Dokuma ile ilişkili; tezgâh, kırkım makası, çıkırık, yün iplik, doğal boyamada yararlanılan bitkiler ile hasır dokumalar, kilim ve cicim gibi dokuma örnekleri bulunmaktadır. İplik elde etme süreçleri, hangi bitkiden hangi rengin elde edildiği bilgiler panolar ile verilmiştir

Müzenin ikinci katında ilçe ve bölgelere göre gruplandırılmış halılar sergilenmektedir. Sergi alanında yaklaşık 250 adet halı bulunmaktadır. Ayrıca nakışlı tekstiller, geleneksel kıyafetler, kuklalar, müze memnuniyet anketleri de bu alanda görülmektedir.



Görsel 4. Azerbaycan Milli Halı Müzesi Kütüphane Alanı, 2023, Çolpan Arşivi.



Görsel 5. Azerbaycan Milli Halı Müzesi İkinci Kat Sergi Alanı, 2023, Çolpan Arşivi.

Üçüncü katta halıcı ressamların tasarladığı, müzenin geleneksel halı teknolojileri şubesi çalışanlarının dokuduğu modern halılar sergilenmektedir (Salimov, Gadirova, Qasivova ve Beşirov, 2023).

Azerbaycan Milli Halı Müzesi sergi alanı üç kattan oluşmaktadır. Azerbaycan kültüründe önemli bir yeri olan halı ressamı Latif Kerimov'un yapmış olduğu sınıflandırma ile sergileme esasını belirlenmiştir. Bu sergileme esasına göre Latif Kerimov halıları dört gruba ayırmıştır. Bu gruplar; Kuba-Şirvan, Gence-Kazah, Karabağ ve Tebriz'dir (Selçuk, 2015:41). Grupların da kendi içlerinde alt grupları bulunmaktadır. Müzenin birinci katında düz dokumalar ve etnografik ürünler yer alırken, ikinci katında gruplara ayrılmış halılar sergilenmektedir. Müzenin üçüncü katında ise halı ressamlarına ait halı tasarımları sergilenmektedir.

3. İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi

İstanbul Fatih semti Sultanahmet meydanında yer alan Türk ve İslam Eserleri Müzesi, ülkemizde Türk-İslam eserlerini topluca kapsayan ilk müzedir (<https://muze.gov.tr/muze>, [15.11.2023]), (Görsel 6). Sultanahmet'te tarihi At

Meydanı'nda bulunan 16. yüzyılda yapıldığı tahmin edilen İbrahim Paşa Sarayı'nın Türk ve İslam Eserleri Müzesi olarak kurulmasına karar verilmiş, 1965 yılında restorasyon çalışmalarına başlatılmış, 1983 yılında hazır hale gelmiştir. 1984 yılında Avrupa Konseyi Yılın Müzesi Yarışması Jüri Özel Ödülü'nü ve 1985'te Avrupa Konseyi- UNESCO'nun çocuklara kültür mirasını sevdirmeye konusundaki ödülünü almıştır. Osmanlı Devleti'nin son müzesi olması ile ayrı bir öneme de sahiptir (Şahin, 2017:14). Müze İslam sanatının en erken döneminden 20. Yüzyıla kadar uzanan süreçte; Emevi, Abbasi, Memlük, Selçuklu ve Osmanlı döneminin nadide örneklerini sergileyerek müzedeki eserler adeta İslam dünyası birliğini yansıtmaktadır.



Görsel 6. İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi, 2022, Ekrem Aytar Arşivi.

Müzedeki Anadolu Selçuklu dönemi ve hayvan figürlü halılar gibi nadir bulunan eserleri korumaktadır. İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi dünyanın en iyi koleksiyonlarına sahip olması ile tanınmaktadır.

Ayrıca ana teması Peygamber sevgisinin sanata yansımaları olarak belirtilen Kutsal Emanetler bölümünde, müze koleksiyonunda muhafaza edilen Hz. Muhammed (s.a.v.)'e ve Kâbe'ye ait Mukaddes Emanetlere de yer verilmiştir. TİEM Müdürlüğü envanterinde 28 arkeolojik, 13295 etnografik, 882 sikke, 8 mühür ve mühür baskısı, 18298 el yazması olmak üzere toplam 32511 adet eser bulunmaktadır. Müzenin el yazmaları bölümü Erken İslam döneminden XX. yüzyıla kadar bütün İslam coğrafyasındaki eserleri kapsamaktadır (Özcan ve Turan, 2022). İbrahim Paşa Sarayı,

diğer vezir saraylarının aksine kagir olarak (taş veya tuğladan yapılan yapı) kesme taştan inşa edilmiştir (Sunter, 2016:2423). Zaman içinde değişikliğe uğrayan sarayın yalnızca avlu yapıları ile divanhanesi günümüze kadar ulaşmıştır. Bu yapı beş büyük salon 17 koleksiyon bölümünden oluşmaktadır. Hipodrom, Müzenin kurucuları, İslam Arkeolojisi Samarra ve Rakka, Şam Evrakları, İslam coğrafyasında ortaya konan sanat: Emevi, Abbasi, Selçuklu, Eyyubi, Artuklu, İlhanlı dönemleri eserler bulunmaktadır (www.kvmgm.ktb.gov.tr/TR- [30.11.2023]).

Etnografya bölümünde Türk Osmanlı sosyal yaşamının çeşitli dönemlerine ait koleksiyonlar sergilenmektedir. Anadolu konargöçer hayatında önemli rol oynayan halı, kilim dokumaları, dokumada kullanılan malzemeler ve yapım teknikleri mankenler ile canlandırma yapılarak bölümde yer verilmiştir. Mesire alanı, kahvehane, İstanbul konağı, hattat odası, hamam kültürü, Karagöz, giyim, köy evi odası ve XIX. yüzyıla ait gelin odası tasvir edilen konulardır. Halılar ve büyük boyutlardaki eserler divanhane bölümünde, daha küçük boyutlardaki eserler ise birbirine bağlı olan odalarda sergilenmektedir.

Müzedede korunan halı sayısı 1700, sergilenen halı sayısı 57, depoda korunan halı sayısı 1643 etütlük eser (her an sergilenmeye hazır durumda olan) sayısı 365'tir (Özcan ve Turan, 2022). Müzenin halı koleksiyonu sayısının ve niteliğinin oldukça dikkat çekici olması ile dünyadaki en önemli koleksiyon olarak görülmekte, müzenin uzun yıllar yabancı yayınlarda "Halı Müzesi" olarak tanımlanmasına yardımcı olacak çeşitlilik göstermektedir.

İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi her şeyden önce tarihi yansıtan önemli bir yapıdır. Orijinal doku korunarak bu atmosferi bozmadan bir saray olduğunu anımsatacak şekilde yapılmıştır. Zaman içerisinde birçok onarımdan geçmesine karşın herhangi bir sıva ya da boya uygulanmamış, restorasyon sırasında yer karoları yapıya uygun olarak seçilmiştir. Bu ince detaylar ile mekân bir kültür varlığı olarak algılanmaktadır. Müze koleksiyonları maden, cam, keramik, ahşap, taş, yazma eserler, halı ve kilimlerdir. Her koleksiyon için ayrı bölümler oluşturulmuştur.

XIII. XIV. yüzyıl Selçuklu olarak bilinen halılar müzenin en eski tarihli Türk halılarıdır. Bir arada bulunması nadide olan 3 adet Selçuklu halısını görmek mümkündür. Müzenin bir diğer halı grubu olan XV. XVII. Yüzyıl Osman Devri halıları; Hans Holbein, Lorenzo Lotto, Carlo Crivelli, Memling gibi Avrupalı ressamın ismi ile anılan halılardır. Müze koleksiyonu içerisinde önemli bir yere sahip Uşak halısı içinde Madalyonlu ve Yıldızlı Uşak halıları öne çıkmaktadır. (Görsel 7).



Görsel 7. İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi Osmanlı Dönemi Madalyonlu Uşak Halısı, 2022, Çolpan Arşivi.

XVII. yüzyıl halıları içerisinde Uşak başta olmak üzere, Bergama, Gördes, Demirci, Çanakkale, Konya, Aksaray ve Niğde gibi önemli merkezlerin örnekleri yer almaktadır. Bu çeşitlilik ile Türk ve İslam Eserleri Müzesi halı koleksiyonu dünyanın en zengin halı koleksiyonuna sahip müze olarak bilinmektedir. Tüm dünyanın dikkatini çeken bu seçkin halılar halı tarihinin baş eserleridir. Bu sanatın yüzyıllar içerisindeki değişimini ve gelişimini müze, ziyaretçilerine sunmaktadır.

Azerbaycan Milli Halı Müzesi'nde 6000 halı mevcuttur. 250 tanesi sergilenmekte olup diğerleri depoda tutulmaktadır. İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde 2065 adet kayıtlı halı olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Teşhirde 57, depoda 1643, etütlük (sergiye hazır durumda olan) ise 165 adet halı bulunmaktadır. Bu bilgiler doğrultusunda her iki müze birbiri ile kıyaslandığında benzerliklerinin ve farklılıklarının olduğu kaçınılmazdır. Her iki müzede de sergilenecek olan halıların envanter kaydı yapılır, sergiye alınmadan önce gerekli olan konservasyon ve restorasyon işlemleri protokollere uyularak gerçekleştirilir. Sıcaklık, ışık, bağıl nem ve tehlikelere karşı alınan gerekli önlemler ile sergileme işlemi gerçekleştirilir. Her iki müzede halıların yanında bilgilendirme metinleri mevcuttur. Sergileme teknikleri açısından Azerbaycan Milli Halı Müzesi giriş katında ziyaretçilerini karşılayarak bilgilendirme yaparken, halı dokumayı uygulamalı olarak ziyaretçilere hem deneyimleme hem de dokuyucu ile buluşma imkânı sunmaktadır. Sergileme tekniklerinden gösteri odaları tekniğinin uygulandığı söylenebilir. Bu teknik her katta uygulanmaktadır. Türk ve İslam Eserleri Müzesinde ise uygulama yerine mankenler ile etnografya koleksiyonunda gösteri odaları tekniği uygulanmış, halı dokumada kullanılan aletler vitrin içerisinde sergilenmiştir. Halı bölümüne ayrılan sergi alanında açıkta dikey sergileme ve aynalı platform üzerinde açıkta yatay- dikey sergileme teknikleri kullanılmıştır. Açıkta dikey sergileme tekniğinde halı tyvek kumaşa dikilir, müze konservasyon uzmanları tarafından haliya uygun renkte kökboyama işlemi ile renklendirilir. Yine doğal iplikler ile halı bu kumaşa dikilir ve platform üzerine sabitlenerek sergilenmeye hazır hale getirilmektedir (Özcan ve Turan 2022). Azerbaycan Milli Halı Müzesi platform üzerinde açıkta yatay, velcro (cırt)

tekniki ile açıkta dikey, dört halı vitrin içi dikey ve hassas olması sebebi ile bir halıyı vitrin içerisinde yatay sergileme tekniği uygulamıştır. (Görsel 8). Genellikle hafif olan halılar velcro tekniği ile sergilenmiştir. Her ay sergi değiştiren müze için bu teknik pratik olması ile müze çalışanlarına kolaylık sağlamaktadır. Alan müsaitliği dolayısı ile bazı halıların karşısına geldiği bölgenin bitkisel özelliklerini andıran görsel panolar eklenmiştir. Ayrıca halı ve kilimlerde yer alan motifler dokunmatik ekranlara yansıtılmış, slaytlı sunumlar hazırlanmış, animatronik gösteriler ile motifler canlandırılarak izleyicilere sunulmuştur.



Görsel 8. Azerbaycan Milli Halı Müzesi, Vitrin İçi Yatay ve Dikey Sergileme Örneği, 2023, Çolpan Arşivi.



Görsel 9. İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi Platform Yatay- Dikey Sergileme Örneği, 2022, Çolpan Arşivi.



Görsel 10. İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi Açık Dikey Sergileme Örneği, 2022, Çolpan Arşivi.

Velcro: Tekstil ürünlerinin bir arada tutunmasını sağlayan bir grup küçük esnek kancaların olduğu cırt cırtlardır (<https://endustriyelkesim.com>, [07.11.2023]). Şeritler halinde satın alınabilmektedir. Halıların boyutlarına göre bir platform hazırlanarak yüzeyi nötr bir kumaş ile kaplanır, halının arkasına da nötr kumaştan astar özel dikiş teknikleri ile

dikilir, velcronun yumuşak ve ilmekli tarafı pamuklu bir kumaşa makine ile dikildikten sonra tekstilin astarına (eserin boyuna paralel eşit aralıklarla) el dikişi ile dikilerek asmaya hazır hale getirilir. Çok büyük eserlerde destekleme kumaşına dik biçimde ayarlanarak halının boyuna paralel, eşit aralıklar ile velcro şeritler dikilmelidir. Dikkat edilmesi gereken en önemli nokta ağırlığın halının tüm yüzeyine eşit dağılımının sağlanmasıdır (Salimov, Gadirova, Qasıvova ve T. Beşirov, 2023), (Görsel 11).



Görsel 11. Azerbaycan Milli Halı Müzesi Velcro Tekniği ile Sergileme Örneği Detay, 2023, Çolpan Arşivi.

Sonuç

Halı dokumalarının yapısı yün, pamuk ve ipek gibi doğal malzemelerden olduğundan dolayı sağlıklı bir müze ortamı ve beraberinde nitelikli sergileme alanları için ortamın sahip olması gereken atmosferik şartlar vardır. Bu şartlar yerine getirildiğinde halıların bozulması engellenerek nesilden nesile aktarımı mümkün olacaktır. Milletlerarası Müzeler Konseyi'nin yayınladığı kriterlere göre belirli sıcaklık, ışık ve nem değerlerine sahip alanlarda halılar sergilenmelidir. İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi ile Azerbaycan Milli Halı Müzesinde halıların bozulmasına neden olan fiziksel, biyolojik, kimyasal ve diğer etkenlere karşı önlemler alınmaya gayret edilmiştir. Fakat halıların açıkta sergilenmesinden dolayı tozlanmasına karşı alınan önlemler geliştirebilir niteliktedir. Açıkta sergilenmesi

güvenliği de tehdit etmektedir. Bu amaçla TİEM sergileme alanlarında koleksiyonu ziyaretçilerden ayırmak amacı ile halılarda yarım cam bariyer kullanmış, Azerbaycan Milli Halı Müzesi ise bariyer kullanmayı tercih etmemiştir. Güvenliği artırmak için eleman sayısında artış gösterse de bu durum halılar ve müzedeki diğer eserler için tehdit oluşturmaktadır. Sergileme hazırlıkları değerlendirildiğinde her iki müze halıların hem durumunu hem de uzun ömürlülüğünü etkileyen doğru doğal malzemeler kullanmaya özen göstermektedir. Örneğin; TİEM dikey sergileme tekniğinde tyvek destek kumaşını doğal boyama ile renklendirilip, doğal ipek iplikler ile ince özel iğneler kullanılarak kumaşı halıya dikmektedir. Dikey sergilemelerde halıların ağırlıklarının yüzeye eşit dağılmasına özen gösterilmekte hafif eğimli olarak sergilenmektedir. Sergileme sürecinde halılar uzmanlar tarafından gözlenmekte, ortam şartları düzenli olarak kontrol edilmektedir. Bu bilgilere ek olarak müze sergilerinde güncel teknolojilerin kullanımının müzelerin çağın gerekliliklerine ayak uydurması ile yakın bir ilişkisi olduğu farklı platformlarda sıklıkla belirtilmektedir.

Günlük yaşamı kolaylaştırmanın ve hızlandırmanın etkisi ile yaşam tarzları değiştirmektedir. Gelişen teknoloji ile birlikte müzeler, sanal ortamda müze deneyimleme imkânı sağlamaktadır. TİEM T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığının oluşturduğu platform ile bu imkânı bireylere sunmaktadır. Türk ve İslam Eserleri Müzesi ile Azerbaycan Milli Halı Müzesi sergi alanlarında zeminde oluşan ziyaretçilerden kaynaklı toz ve kir sorunu ortak bir problemdir. Buna karşın yeni teknolojik ürün olan robot süpürgelerin kullanımı pratik süpürüp silmesi sayesinde faydalı olabilir. Müze girişlerinde galoş kullanımı pratik olabilir. Sergi alanında kullanılan temizlik aletleri titizlikle seçilmeli, filtrele sıklıkla temizlenmelidir. Akıllı hava temizleme cihazlarının kullanımı hava kalitesi açısından etkili olabilir. Koruma önlemleri içerisinde dikey sergilenen halıların önünde yüksek ölçülerde cam bariyerler konulabilir, imkanlar dahilinde vitrin içerisine alınabilir. Ziyaretçiler tarafından halılara yaklaşıldığında belirli mesafe aşıldığında uyarı verecek alarm sistemleri kullanılabilir. Ziyaretçilerin sergilenen her bir halının envanter kaydını edinebilmesi, halı hakkında daha çok bilgiye sahip olabilmesi için müzeler

tarafından halıların durumunu içeren QR kod geliştirilebilir. Her iki müze de halılar açıkta sergilenmektedir. Bu durumda kapı giriş çıkışlarından, duvarlardaki çatlak veya yarıklardan, havalandırma kanallarından, bina çevresindeki bitki ve böceklerden halılar üzerine taşınabilir olacağından dolayı böcek hasarını engellemek oldukça güçtür. Bu sebeple daha iyi kontrol edilebilmek adına sprey kovucular, temas ve kalıntı spreyleri, kovucu tozlar 184 kullanılabilir, sergi ve müze alanları düzenli olarak ilaçlanabilir, vitrin içerisinde sergilenmeleri önerilebilir. Türk ve İslam Eserleri Müzesi halı koleksiyonu giriş bölümü oldukça geniş bir alana sahiptir. Bu alanda halı dokuma yapan ustalar bulundurularak, ziyaretçilerin ustalar ile birebir uygulama yapabilmesi müzeye canlılık getirilebilir.

İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde halılar yatay-dikeyde 10-20 cm. veya daha sık aralıklar ile tyvek kumaşına dikilerek sergilenmektedir. Bu uygulamanın göz ile görülen bir etkisi olamamakla birlikte, ileriki dönemlerde sorun teşkil edeceği öngörülmektedir. Dikim işleminde dikişlerin dokumayı ne kadar yorduğu ve yerçekiminden kaynaklı olarak aşağıya doğru eğimde olan lifler üzerinde ne kadar stres meydana geldiği laboratuvarlarda test edilmelidir. Aynı şekilde Azerbaycan Milli Halı Müzesi'nde uygulanan velcro tekniği ile sergileme biçimde yer çekiminden ve eserlerin düzgün tutturulmamasından kaynaklı olarak kenar kıvrılmaları görülmüştür. Dikey sergileme tekniğinin eseri her zaman yorduğu bilinen bir durumdur. Bu sebeplerden dolayı söz konusu müzelerin stres testleri sonuçlarına göre yol izlemesi gerektiği düşünülmektedir.

Kaynakça

Kitap

Erbay, M. (2011). *Müzelerde Sergileme ve Sunum Tekniklerinin Planlanması*, İstanbul: Beta Basım Yayını.

Bünyadov, T. (2017). *Azerbaycan Xalça Muzeyi*, 1. Baskı, Azerbaycan: PoliArt Yayınları.

Şahin, S. (2017). *Türk ve İslam Eserleri Müzesi Koleksiyonu'ndan 15.-17. Yüzyıl Osmanlı Halıları*, T.C. Kültür Bakanlığı- Türk ve İslam Eserleri Müzesi Yayınları.

Makale

Eskici, B., Koçak E. (2019). "Müzelerde Korumaya Etkiyen Faktörler", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (24). 235-359.

Koyuncu, O. A. ve Kabukçu E. (2020). "Denizli Atatürk ve Etnografya Müzesi Tekstil Ürünlerinin Sergileme ve Koruma Koşullarına Öneriler", *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26 (45), 650-661
Moghanipoor, R., M. ve Ashkan, R. (2020). "Bakü Halı Müzesi'ndeki Çuvallar", *GSED*, 26 (44).73- 82.

Selçuk, K. (2015). "Nahçıvan Devlet Halı Müzesi'nde Sergilenen ve Azerbaycan Halılarının Bir Grubunu Oluşturan Tebriz Halıları", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (32), 39-54.

Sunter, S. ve Nuhoğlu, M. (2016). "Tarihi Bir Yapının Müze Olarak İşlevlendirilmesi İbrahim Paşa Sarayı- Türk ve İslam Eserleri Müzesi Örneği", *İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Yayınları, Cilt 5, Sayı 8, s. 2422-2435.

Yanar, A. ve Yılmaz, Z. (2023). "Önleyici Koruma Kapsamında Tarihi Tekstillere Yönelik Sergileme ve Depolama Önerileri", *İdil Sanat ve Dil Dergisi* (102). 189-204.

Tez

Şen, F., S. (2019). *Sanat Müzelerinde, Depo ve Sergileme Alanlarındaki Koruma*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müze Yönetimi Anabilim Dalı.

Bildiri

Genç, M. ve Koyuncu Okca A. (2017). "*Geleneksel Dokumaların Türk Kültür Sürekliliğindeki Önemi*", Karadeniz Teknik Üniversitesi Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu, 20-21 Nisan Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, s. 205-213.

Çiloğlu, H. (2004). "*Müzecilik Kavramı İçinde Türk Halı ve Kilimlerinin Sergilenme Aşamasına Gelinceye Kadar Geçirdiği Evreler*", Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı 7. Müzecilik Semineri, 20- 22 Ekim, İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, s.142-146.

Görüşmeler

Salimov Y. (2023). Yusuf Salimov ile Azerbaycan Milli Halı Müzesi'nde yapılan görüşme, Azerbaycan: 10 Mayıs.

Gadirova D. (2023). Dürdane Gadirova ile Azerbaycan Milli Halı Müzesi'nde yapılan görüşme, Azerbaycan: 11 Mayıs.

Qasıvova S. (2023). Senem Qasıvova ile Azerbaycan Milli Halı Müzesi'nde yapılan görüşme, Azerbaycan: 12 Mayıs.

T. Beşirov (2023). Tarık Beşirov ile Azerbaycan Milli Halı Müzesi'nde yapılan görüşme, Azerbaycan: 13 Mayıs.

Özcan D. (2022). Deniz Özcan ile Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde yapılan görüşme, İstanbul: 10 Mayıs.

Turan A. (2022). Ali Turan ile Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde yapılan görüşme, İstanbul: 11 Mayıs

İnternet Kaynakları

Http 1. <https://azcarpetmuseum.az/az/museum-history>. Html, Erişim tarihi: 15.12.2023.

Http 2. <https://kvmgm.ktb.gov.tr/TR>. Html, Erişim tarihi: 30.11.2023.

Http 3. <https://endustriyelkesim.com>. Html, Erişim tarihi: 07.11.2023.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Azerbaycan Milli Halı Müzesi, 2023, Çolpan Arşivi.

Görsel 2. Azerbaycan Milli Halı Müzesi Giriş Katı, 2023, Çolpan Arşivi.

Görsel 3. . Azerbaycan Milli Halı Müzesi Sergi Ve Konferans Salonu, 2023 Çolpan Arşivi.

Görsel 4. Azerbaycan Milli Halı Müzesi, Kütüphane Alanı, 2023, Çolpan Arşivi.

Görsel 5. Azerbaycan Milli Halı Müzesi, İkinci Kat Sergi Alanı, 2023, Çolpan Arşivi.

Görsel 6. İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi, 2022, Ekrem Aytar Arşivi.

Görsel 7. İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Osmanlı Dönemi Madalyonlu Uşak Halısı, Çolpan Arşivi.

Görsel 8. Azerbaycan Milli Halı Müzesi, Vitrin İçi Yatay Ve Dikey Sergileme Örneği, 2023, Çolpan Arşivi.

Görsel 9. Azerbaycan Milli Halı Müzesi, Velcro Tekniği İle Sergileme Örneği Detay, 2023, Çolpan Arşivi.

Görsel 10. Türk ve İslam Eserleri Müzesi Açık Dikey Sergileme Örneği, 2022, Çolpan Arşivi.

Görsel 11. Azerbaycan Milli Halı Müzesi Velcro Tekniği ile Sergileme Örneği Detay, 2023, Çolpan Arşivi.

SANAT VE TASARIM ALANINDA ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ SİSTEMLERİ**GENERATIVE ARTIFICIAL INTELLIGENCE SYSTEMS IN ART AND DESIGN****Cumhur COŞKUN *****Öz**

Üretken yapay zekâ araçları hem yeni bir sanat ve tasarım fikri sağlaması hem de belirli bir aşamaya gelmiş fikirlerin geliştirilip yaratıcı süreçlerin artırılmasında kullanılmakta ve önemli faydalar sağlamaktadır. Bu çalışma, sanat ve tasarım alanında üretken yapay zekanın uygulanması için önemli teorik ve pratik bilgiler doğrultusunda rehberlik sağlamak ve ilgili teknolojinin sanat ve tasarım alanındaki kullanımıyla ilgili bilgiler sunmaktadır.

Araştırma üretken yapay zekâ alanında kullanılan uygulamaların incelenmesinden farklı olarak sanat ve tasarım alanındaki rolünü anlamak için sistemlerin sağladığı olanaklar, orijinallik ve geleceğe dönük tartışmalara yer verildiği nitel bir çalışmadır. Sanat ve tasarım alanında, üretken yapay zekâ algoritmaları kullanılarak çeşitli görüntü düzenleme çalışmaları, animasyonlar, metinden görüntü oluşturma gibi işlemler gerçekleştirilebilmektedir. Bunun yanı sıra üretken yapay zekâ sistemleri tarafından oluşturulan bir sergi önemli bir müzenin koleksiyonuna kabul edilebilmektedir. Bu eserlerin modern sanatın dönüşümüne ve yapay zekanın sanat alanındaki rolüne dair önemli bir perspektif sunduğu görülmektedir. YZ sanat ve tasarım alanında önemli bir araç olarak kullanılmakta ve sanatsal etkinliklerin üretim potansiyelini artırmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Üretken Yapay Zeka, Grafik Tasarım, Sanat ve Tasarım.

Abstract

Generative artificial intelligence tools are used both to provide new art and design ideas and to enhance the creative process by developing ideas that have already reached a certain stage and provide significant benefits. This study provides guidance for the application of generative AI in the field of art and design in line with important theoretical and practical knowledge and provides information on the use of the relevant technology in the field of art and design.

The article is a qualitative study that is different from the analysis of the applications used in the field of generative artificial intelligence, where the possibilities provided by the systems, originality and the future debates are included to understand its role in the field of art and design. In the field of art and design, generative artificial intelligence algorithms can be used to perform various image editing, animations, and image generation from text. In addition, an exhibition created by generative artificial intelligence systems can be accepted into the collection of an important museum. These works offer an important perspective on the transformation of modern art and the role of artificial intelligence in the field of art. AI is used as an important tool in the field of art and design and increases the production potential of artistic activities.

Keywords: Artificial Inteligince, Graphic Design, Art and Design.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 02.04.2024 - Kabul tarihi: 22.06.2024

* Doç. Cumhuri COŞKUN, Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, cumhur.coskun1@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5958-0300>, Zonguldak/Türkiye.

1. Giriş

Günümüzde Yapay zekâ, (YZ) metinler oluşturmak, şiir yazmak, video, fotoğraf ve resim üretmek amacıyla sanatın birçok alanında kullanılmaktadır. İlk olarak yapay zekanın gerçekte ne olduğunun ve yapay zekâ kullanımıyla neyin amaçlandığının anlaşılması önemlidir. Huang vd. (2019:43)'nin de belirttiği gibi YZ, insanların daha önce tamamladığı bilişsel görevleri yerine getirmek için giderek daha fazla kullanılmakta ve en mekanik ve rutin görevler, insanların ilk değiştirildiği görevlerdir. YZ teknolojisinin gelişmesiyle birlikte YZ sistemleri, üstün verimlilik ve hassasiyetle üst düzey bilişsel görevleri üstlenebilmektedir. Uzun vadede yapay zekanın, insanların daha önce tamamladığı iletişim, etkileşim ve empati görevlerini de devralması muhtemeldir.

Yapılan araştırmada üretken yapay zekâ sistemlerinin sanat ve tasarım alanında kullanım alanları ve farklılıklarına değinilmiştir. YZ kullanılarak oluşturulan çalışmaların sanat olarak değerlendirildiği tartışmalardan grafik tasarım alanı içerisinde değerlendirilebilen uygulamalar için makine kullanımının daha kabul edilebilir olduğunu dair araştırmalara da makale içerisinde yer verilmiştir. YZ kullanılarak üretilen ve Grafik tasarım dahil olmak üzere sanatın birçok alanında yararlanılan uygulamaların mevcut durumu, sonuçları aynı zamanda yakın gelecekte neler getirebileceğiyle ilgili düşünceler araştırmanın gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Yapay zekayla bağlantılı teknolojilerin sanat ve tasarım alanı içerisinde kullanılması yaratıcı uygulamaların gelişimi açısından güçlü bir etkiye sahiptir. YZ ve tasarımın birleşmesiyle ilgili yaratıcı uygulamaların artması, grafik tasarım alanında oluşan bu değişimi incelemek ve ortaya koymak için kuvvetli bir neden ortaya çıkarmaktadır. Hageback ve Hedblom (2022:67)'nin de belirttiği gibi sanatçının aksine, bir algoritma, iyi ya da kötü ne yarattığına dair bilinçli bir iç görüye sahip değildir. Ancak sanat eserlerinin üretimine rehberlik edecek estetik yargıyı sağlayabilmek, insanlardan gelen tepki ve geri bildirimlere bağlıdır. Bunun yanında gelecekteki algoritmalar, insan tercihlerinin çeşitliliği konusunda eğitilmiş olabilir ki, bu aynı zamanda niteliksel bir yargıç olarak da hareket edebilmelerini sağlar. Bu nedenle sanat üretmenin sanat yaratmaktan ayrılması gerekmektedir. Tasarım süreçleri için de benzer şeyleri söylenebilir. Taluğ ve Eken (2023:21)'e göre tasarım sürecinde, tasarımcıların ürünlerinin işlevselliğini korurken aynı

zamanda benzersiz estetik unsurlar kullanarak diğerlerinden farklılaşmaları önemlidir. Bu başarı, tasarımcıların yaratıcı düşünme yetenekleri ve tasarım öğelerini kullanarak özgün ve estetik açıdan hoş çıktılar üretme becerilerine dayanmaktadır. Bu açıdan yaklaşıldığında çalışma üretken yapay zekâ teknolojilerinin sanat ve tasarım alanında insan komutlarıyla nasıl ve ne şekilde kullanılacağına incelenmesi açısından önemlidir. Çalışma ayrıca kullanıcıların üretken yapay zekâ araçlarını farklı tasarım öğeleri için nasıl kullandıklarına ve bu araçların kullanım kolaylığı sağlaması açısından bilinçli olarak nasıl yararlanabileceğine ilişkin bilgilerden de bahsetmektedir.

Araştırma üretken Yapay zekayı tanımlayarak geleneksel YZ modellerinden nasıl farklılaştığını ve üretken yapay zekanın sanat ve tasarım alanındaki uygulamaları nasıl yeniden şekillendirdiğinin ayrıntılı bir incelemesini sunmaktadır. Çalışma, teknolojinin hızlı gelişimi göz önünde bulundurularak bire bir örnek incelemeye değil, konuyu genel olarak ele alarak sanat ve tasarım alanı içerisinde bırakmış olduğu düşünce ve yapıyı açıklama yoluna gitmiştir.

2. Üretken Yapay Zekâ

YZ, makinelerin insanlar gibi çalışmasını ve davranmasını sağlayan bir yöntem olarak tanımlanabilir. Bir başka tanımla ise yapay zekâ; insan zekasının yapabileceği herhangi bir şeyin gelişen teknolojik uygulamalar yoluyla gerçekleştirilmesi olarak da açıklanabilir. Yao (2019)'ya göre 1956 yılında Dartmouth Üniversitesindeki bilim insanları ilk kez “yapay zekâ” kavramını ortaya çıkarmıştır. YZ fikri o zamandan bu yana yavaş yavaş genişletilmiş ve hızlı, akıllı ve uygun maliyetli süreçler nedeniyle ilgi görmeye başlamıştır. Günümüzde yapay zekâ insan potansiyelini artırması, verimlilik ve kullanım açısından önemli bir teknolojidir. Yapay zekanın çıkış noktası ve tarihi açısından bakıldığında Ada Lovelace ve Alan Turing gibi öncülerin fikirleri, yapay zekâ ve bilgisayar bilimi alanındaki temel taşları oluşturmuştur.

Lovelace, sembollerin işlenmesi ve programlamaya odaklanarak genel amaçlı bir dijital bilgisayarın potansiyelini öngörmüş, ancak YZ konusunda daha spesifik bir yaklaşım sergilememiştir. Turing ise evrensel hesaplamanın mümkün olduğunu gösteren Turing makinelerini ve yapay zekanın hem pratik hem de teorik yönlerini kabul etmiştir. Turing'in yapay zekâ ile ilgili çalışmaları, özellikle zekâ gerektiren problemleri çözmek için bilgisayarların kapasitesini kullanma fikrini vurgulamıştır. Bu, Arthur Samuel'in dama oyununda gösterdiği

öğrenme yeteneği gibi erken uygulamalara yol açmıştır. Ayrıca, Mantık Teorisi Makinesi ve Genel Problem Çözücü gibi erken YZ sistemleri, GOFAI'nin (İyi Eski Moda Yapay Zekâ) örneklerini oluşturmuştur. Bu sistemler, sezgisel yöntemlerin ve planlamanın kullanılmasında öncü rol oynamıştır. McCulloch ve Pitts gibi araştırmacılar, nörofizyoloji, mantık ve hesaplamanın birleşimini inceleyerek, sinir ağlarının ve Turing hesaplamasının insan zekâsı ve makine zekâsı için uygulanabilir olduğunu öne sürmüşlerdir. Bu, yapay zekâ alanında bağlantı ve diğer öğrenme yaklaşımlarının gelişimine katkıda bulunmuştur (Boden, 2018:41-50).

YZ alanında, geçmişteki bu öncü çalışmalar, bugünün karmaşık yapay zekâ sistemlerinin temelini oluşturmuştur. Günümüzde, derin öğrenme, sinir ağları ve genetik algoritmalar gibi teknikler, yapay zekâ alanında büyük ilerlemelere yol açmaktadır.

Üretken yapay zekâ sistemleri ise girdi olarak bir kullanıcı talimatını alır ve talimatı karşılayan içerik üretirler. Gupta ve Srivastava (2024:56)'a göre üretken yapay zekâ, mevcut veri kümelerine benzeyen ve hatta bunların ötesinde yenilik yaratan yeni veri örnekleri oluşturma yeteneğiyle öne çıkan, yapay zekâda bir paradigma değişikliğini temsil etmektedir. Yapay zekânın bir alt alanıdır. YZ ve üretken yapay zekâ birbiriyle yakından ilişkili alanlardır ancak farklı hedefleri ve yaklaşımları vardır. YZ, insan zekasını taklit etmeyi amaçlayan çok çeşitli teknikleri kapsarken, üretken yapay zekâ görüntüler, müzik, metin veya diğer veri biçimleri gibi yeni içerik oluşturmaya odaklanmaktadır.

Önemli yapay zekâ tekniklerinden olan makine öğrenimi algoritmalarının çoğu, öncelikle bazı girdi verilerine dayanarak tahminler veya öngörüler yapmak için kullanılmaktadır. Ancak makine öğrenmesi algoritmaları verilen etiketlerden veri üretmek için ters şekilde de kullanılabilir. Bu modellere ise üretken yapay zekâ modelleri denmektedir. Her ne kadar üretken modeller kavramı ChaptGPT'nin icadıyla ilgi odağı haline gelmiş olsa da bu modeller onlarca yıldır üzerinde çalışılmaktadır. Markov Modelleri veya özellikle Gizli Markov Modelleri (HMM'ler), ilk üretken yapay zekâ modellerinden bazılarıdır (Joshi, 2024:141). Daha sonra derin öğrenme teknikleriyle güçlendirilerek günümüzde Chat GPT gibi karmaşık modellere ulaşılmıştır. Genel olarak, üretken modeller makine öğreniminde önemli bir rol oynamaktadır. Yeni verilerin sentezlenmesinde etkilidirler ve sürekli olarak geliştirilmektedirler.

OpenAI'nin GPT (generative pretrained transformer) modelinin ilk versiyonu 2020 civarında piyasaya sürülmüş ve bu yeni dönüştürücü modeller, büyük dil modelleri olarak adlandırılmıştır. Bu modeller, Wikipedia'nın tamamı gibi milyarlarca çevrimiçi kaynağı kapsayacak şekilde eğitilirler. Önceden eğitilmiş oldukları için, insanlarla etkileşime girdiklerinde aktif olarak öğrenmezler. GPT'nin gelişimi, kullanılan parametre sayısındaki ilerlemeyi de yansıtmaktadır. İlk versiyon 2018'de yaklaşık 117 milyon parametreye sahipti ve dil oluşturma görevlerinde etkili olmuştur. GPT-2, 2019'da 1,5 milyardan fazla parametre ile geldi ve büyük gelişmeler sağlamıştır. GPT-3 ise 2020'de 175 milyar parametre ile şaşırtıcı bir performans sergiledi ve Chat GPT'nin temelini oluşturmuştur. GPT-4 ise 2023'te 170 trilyon parametre ile daha isabetli tahminler yapabilmek için daha büyük eğitim verileri üzerinde eğitilmiştir. GPT modelleri metinle sınırlı kalsa da, yeni modeller görüntü oluşturma gibi farklı alanlarda da başarılı olmaya başlamıştır. Örneğin, DALL-E2 ve Midjourney gibi modeller, girdi komutlarına dayalı olarak görüntüler oluşturabilmektedir. Yeni modeller, transformatör mimarisi yerine GAN kavramına dayanan Kararlı Difüzyon gibi yeni teknolojiler kullanılmaktadır. Bu, makine öğrenimi alanında önemli bir ilerlemedir ve çeşitli alanlarda yaratıcı ve etkili sonuçlar üretme potansiyeline sahiptir. Generative Adversarial Networks (GAN'lar), iki farklı sinir ağından oluşmaktadır. Bir tanesi bilgi dizilerini üretme konusunda yeteneklidir, diğeri ise üretilen verileri gerçek dünya verileriyle karşılaştırarak farklılıkları belirlemektedir. Bu farklar, üretken ağın gerçekçi veriler oluşturma kabiliyetini geliştirmek için kullanılmaktadır. İki ağ birlikte çalışarak rekabet eder ve hataları azaltır, böylece sonuçta oldukça gerçeğe yakın veriler elde edilmiş olmaktadır (Joi, 2024:142-145).

Mueller ve Massaron (2022:198)'nin de belirttiği gibi GAN teknolojisi 2014 yılında Montreal Üniversitesi Bilgi ve Araştırma Bölümü'ndeki birkaç araştırmacının çalışmalarından doğmuştur. GAN öğretimi için gerçek dünya verilerinden oluşan bir referans veri kümesi gereklidir. Köpek görsellerinden oluşan bir veri kümesi kullanıldığında varsayılırsa, GAN'ın köpeklerin nasıl görüldüğünü öğrenmesi beklenmektedir. Bu işlem için öncelikle veri kümesindeki köpekler hakkında bilgi edinilmesini gerektirmektedir. Daha sonra, GAN, veri kümesindeki örneklerden farklı, ancak gerçekçi ve makul köpek görüntüleri üretebilir duruma gelmektedir. Bu, GAN'ın yeni görüntüler oluşturabilme yeteneğini içerir; mevcut görüntülerin yalnızca kopyalanması,

istenmeyen bir sonuç olarak kabul edilmektedir. Bu süreçler için ise iki farklı görevde uzmanlaşmış ve birbirleriyle rekabet eden sinir ağı gereklidir. Birinci ağ jeneratör olarak adlandırılır; rastgele bir girdi alır ve çıktı olarak (örneğin bir köpeğin görüntüsü) yapay olarak üretir. İkinci ağ ise, oluşturucunun ürünlerini (yani, gerçek veya yapay köpek görüntülerini) doğru bir şekilde ayırt etmek için eğitilmiş olan ayırıcı olarak tanımlanabilir.

GAN teknolojisi sanat ve tasarım alanında kullanılmakta olan birçok uygulama ve çeşitli yapay zekâ sergilerinin oluşturulduğu derin öğrenme teknolojisini temsil etmektedir. Örnekler ve anlatımlardan da anlaşıldığı üzere bu teknoloji ilgili alanda kullanılan önceki örneklerin sisteme işlenmesi ve sistemin verilen kuralları anlamasına dayanmaktadır. Üretken yapay zekâ görsel sanatlar başta olmak üzere pazarlama, eğlence, finans gibi diğer çok çeşitli alan ve sektörlerde de kullanım alanı bulmuştur.

Yapay zekâ ile temsil edilen teknolojinin ilerlemesiyle birlikte sanat yaratımı giderek zenginleşmekte ve içerik ifadesi akıllı, etkileşimli ve veri odaklı hale gelerek teknoloji, sanat ve insanlar arasındaki ilişkiyi giderek daha yakın hale getirmekte ve ortaya çıkan etkileşimin geliştirilmesi için fırsatlar sunmaktadır (Shen and Yu, 2021:1).

Üretken yapay zekâ geliştikçe ve daha fazla bireysel araç kullanıma sunuldukça, sanatçılar bunları kendi yararlarına kullanma veya onlardan uzak durma seçeneğiyle karşı karşıya kalmaktadır. Bununla birlikte, sanatçıların yapay zekâyı kullanırken dikkatli olmaları tavsiye edilir; çünkü yapay zekanın kullanımı, özellikle kullanıma hazır araçları kullanırken orijinallik eksikliğine işaret edebilir ve sanat eserinin ve sanatçının algısına zarar verebilir. Bu nedenle bunun bir yolu, özgünlükten ödün vermeden yapay zekâ araçlarından faydalanmaktır (Messer, 2024:12).

3. Üretken Yapay Zekâ ve Sanat, Tasarım Süreçleri

Jason Allen isimli ilustrasyon sanatçısı 2022 yılında Colorado Eyalet Fuarı tarafından güzel sanatlar kategorisi için düzenlenen yarışmaya dijital bir eserini göndermiş ve bu kategoride 20 kişiyi geride bırakarak birincilik ödülünü kazanmıştır. Kazanılan bu ödül üretken yapay zekâ kategorisinde değerlendirilen bir araç olan Midjourney tarafından oluşturulmuştur (Görsel 1). “Théâtre D’opéra Spatial” isimli bu çalışma için sanatçı “Bunun için özür dilemeyeceğim. Kazandım ve hiçbir kuralı ihlal etmedim diye belirtmiştir” (Roose, 2022). Jason Allen tarafından

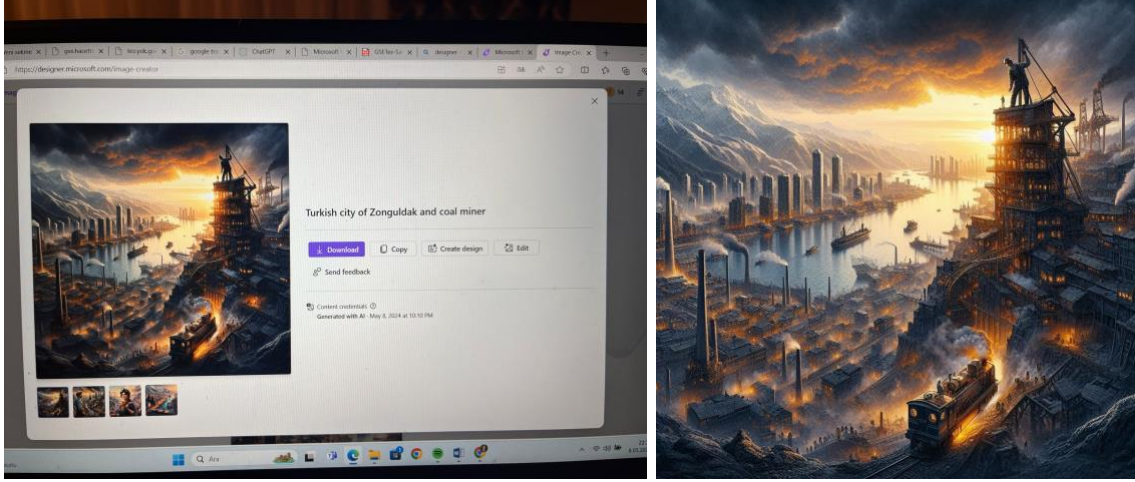
oluşturulan çalışma YZ kullanılarak üretilen dijital tasarım ürünlerinin ne kadar hızlı geliştiğine dair önemli bir örnek olarak gösterilebilir.



Görsel 1. Jason Allen “Théâtre D’opéra Spatial” isimli Yapay Zekâ Çalışması.

ABD Telif Hakkı Bürosu, ilgili çalışmanın telif hakkıyla korunamayacağına dair nihai bir karar yayınlamış; bu da Allen'ın, başkalarının resmi çoğaltmasını ve kullanmasını engelleyecek yasal koruma alamayacağı anlamına geliyor. Telif Bürosu kararına ilişkin açıklamada sanatçının ilgili uygulamaya metin istemini girdiği ve ardından görsel değişiklikler yapmakla yetindiği belirtilmiştir (Kenney, 2023).

Komut kullanılarak oluşturulan görüntü sistemleri için birçok farklı üretken yapay zekâ algoritmaları bulunmaktadır. Bunlardan bir tanesi ise Jason Allen tarafından ilgili görüntünün oluşturulduğu Midjourney programıyla benzer mantıkla çalışan Microsoft Create uygulamasıdır. Kömür madeni ve Türkiye'nin bir şehri olan Zonguldak'ı anlatan bir metin komutuyla uygulamadan bir görüntü oluşturulması istenmiş ve sonuç Görsel 2'de belirtildiği gibi olmuştur.



Görsel 2. Microsoft Create Yapay Zekâ Görüntü Oluşturma Programı.

Metinden görüntü oluşturmanın sağlandığı bu uygulamalar YZ teknolojilerinin komut isteminin anlamını anlama ve bunu kusursuz bir şekilde gerçek bir ürüne dönüştürme konusunda ne kadar ilerlediğini göstermektedir.

YZ sistemlerinin sanat ve tasarım alanında kullanımıyla ilgili bazı tartışmalar da bulunmaktadır. Çeşitli üretken yapay zekâ araçları kullanılarak yapılan tasarım ya da eserlere yönelik tutumlar, beklentiler ve yaratıcılık kaygıları da incelenmesi gereken önemli başlıklardan bir tanesidir. Bu konularla ilgili çeşitli araştırmalar bulunmaktadır. Latikka vd. (2023:3), Yapay Zekanın sanatta kullanılmasına yönelik tutumların araştırıldığı bir çalışma da 18- 80 yaşları arasındaki katılımcılara sanat yaratımında YZ kullanımına ilişkin sorular yöneltilmiştir. Araştırma sonucuna göre katılımcıların sanat ve kültür alanında YZ kullanımına tıp, inşaat ve emlak teknolojisi gibi diğer birçok alanla karşılaştırıldığında daha az olumlu yaklaşıtlarını göstermiştir. Çalışma da olumsuzluğun potansiyel nedenlerinin aşinalık, özgünlük, sıcaklık ve güvenlik eksikliğiyle ilgili olduğu ima edilmektedir. Betimleyici görsel analize dayanarak birçok katılımcının yapay zekâyı ilginç ve modern, aynı zamanda tuhaf ve hatta korkutucu olarak değerlendirmiştir.

Demmer vd. (2023:15) tarafından insanların bilgisayar kaynaklı sanatla ne ölçüde duygusal bağ kurduğunu araştırdığı ve katılımcıların bir sanat eserinin varsayılan kökeni hakkındaki bilgilerinin, duyguları hissedip hissetmediklerini veya kasıtlılık atfetmelerini etkileyip

etkilemediğini değerlendirildiği bir çalışma da katılımcılar, görüntülenen sanat eserlerinin ortalama %76,6'sında en azından bazı duygular hissettiklerini bildirseler bile eser aslında bir insan tarafından yapıldığında daha güçlü duygular hissettikleri rapor edilmiştir. Bu çalışmadan görüleceği üzere bir sanat eserinin nasıl üretildiğine dair bilgiler izleyiciler veya katılımcıların eser hakkındaki düşüncelerini olumlu veya olumsuz yönde etkileyebilmektedir.

Messer (2024:13) tarafından yapılan başka bir araştırma da ise bir sanatçının YZ ile iş birliği yaptığında daha az beğenildiğini gösterse bile bir fikri ortaya çıkarmak için yapay zekâ araçlarını kullanmak, bir fikri hayata geçirmekten daha kabul edilebilir görülmektedir. Ayrıca çalışma da YZ ile birlikte yaratmanın, illüstrasyonlar ve stok görseller gibi yüksek sanat olarak kabul edilmeyen uygulamalar bağlamında daha kabul edilebilir olduğu da belirtilmiştir. Ortaya çıkan sonuçlar, yapay zekanın sanat yapımında kullanılma şekli ve zamanlamasının, yaratılan sanat eserine ve sanatçıya ilişkin algıyı etkilediğini ortaya koymaktadır.

İlgili çalışmadan da görüldüğü üzere bir tasarımcı tarafından oluşturulan fikir üretken yapay zekâ uygulamalarıyla desteklendiğinde yapılan tasarımların kabul görmesi anlamına gelebilmektedir. Bu anlamda üretken yapay zekâ uygulamalarıyla daha hızlı sonuçlar alabilmek hem grafik tasarımcıların eğilimleri hem de grafik tasarımla ilgili eğitim veren kurumların gelecekte değerlendirmesi gerektiği bir konudur.

Yapay zekâ aslında herhangi bir özerk anlamda zekâ değildir; daha ziyade kalıpları tanımak ve bunlara dayanarak tipik olarak matrisleri ve vektörleri takip ederek çıkarımlar yapmak için tasarlanmış bir algoritmalar derlemesidir. Dolayısıyla bu anlamda sanat yaratamaz, ancak izleyicinin muhtemelen sanat olarak algılayacağı desenler yaratabilir (Hageback ve Hedblom, 2021:31).

Sanat ve tasarım alanında üretken yapay zekâ algoritmasını kullanılarak birçok çeşitli işlem yapılabilmektedir. Bunlardan bazıları; düşük çözünürlüğe sahip görüntülerin çözünürlük kalitesinin artırılması, metin verilerek bir görüntü oluşturulmasının istenilmesi, sisteme bir görüntünün tanıtılarak başka bir görüntüye çevrilmesi, çeşitli fotoğraf düzenlemelerinin yapılması, çizgi film karakterlerinin oluşturulması, 3 Boyutlu nesnelerin oluşturulabilmesi ve video montajı yapabilmek gibi aşamalar olarak bahsedilebilir. Belirtilen işlemlerin yapılabilmesini

sağlayan Adobe, Microsoft, Open AI, Midjourney gibi farklı geliştiriciler ve bu geliştiricilere ait farklı uygulamalar bulunmaktadır.

Aynı komutun girilmesine rağmen farklı sonuçların çıkması ise tasarım alanında çeşitli uygulamaların tercih edilmesi veya beraber kullanılmasını gerektirebilmektedir. Bu nedenle alanda farklı firmalara ait var olan uygulamalar geliştirilmeye ya da yeni uygulamalar çıkmaya devam etmektedir. Hangi uygulamanın kullanılması gerektiği ise yapılan çalışmaya ve sanatçının yaratıcılık ve anlatım tarzına göre değişkenlik göstermektedir.

YZ genel olarak bir araç olarak önemli bir potansiyele sahiptir. Örneğin sanat sergileri ve müzeler için son derece faydalı olabilecek sanatsal etkinliklerin üretimini artırmak için çeşitli şekillerde kullanılabilir. Yapay zekaya verilen roller mutlaka insan yaratıcılığına meydan okumayacaktır (Oksanen vd., 2023:2).

3.1. Unsupervised - Machine Hallucinations Sergisi

Üretken Yapay zekâ sistemleriyle oluşturulan eser veya tasarım unsurları genellikle görsel öğelerin kompozisyonunu belirlemek için algoritmaların kullanılmasını içermektedir. Sanatçılar dokular, renkler, şekiller üreten algoritmalar programlayarak dinamik ve evrilen sanat eserlerini meydana getirmektedirler.

Refik Anadol'un Modern Sanat Müzesi'ndeki (MOMA) 2022 yılında gerçekleştirmiş olduğu Unsupervised (Denetimsiz) isimli enstalasyon çalışması, çağdaş sanatın sınırlarını genişleten ve yapay zekanın sanat eserleri üzerindeki etkisini keşfeden yenilikçi bir yaklaşım sergilemiş olduğunun bir göstergesi olarak düşünülebilir. Sanatçı, müzenin görsel verilerini kullanarak sanat eserlerini yeniden yorumlamak ve dönüştürmek için üretken yapay zekâ teknolojilerini çalışmasına entegre etmiştir. Müzenin koleksiyonunda yer alan yağlı boya resim, fotoğraf ve diğer materyaller arasından belirlenen eserler yüksek çözünürlüklü soyut desenlere dönüştürülmüştür. Bu dönüşüm için eserlerin tanıtılması yoluyla nöral ağ eğitilerek kullanılan GAN2 algoritma modeli farklı boyutlarda enstalasyonları oluşturmuştur (Görsel 3).



Görsel 3. Refik Anadol, Denetimsiz-Makine Halüsinasyonları Sergisi, MOMA, 2022.

Sergi, MOMA koleksiyonundaki veri setini işlemek için açık kaynaklı yazılımların kullanılmasını içermektedir. Anadol'un stüdyosu, MoMA koleksiyonunun derinlemesine analizini sağlamak ve sanat eserlerinin özgün niteliklerini ortaya çıkarmak için karmaşık bir veri setini sınıflandırmış ve düzenlemiştir. Ayrıca, özel işleme yazılımı ve yüksek performanslı bilgisayarlar aracılığıyla sürekli olarak yeni sanat formları oluşturmak için üretken rakip ağ GAN 2 modeli kullanılmıştır. Bu teknik, sanat eserlerinin geleneksel sınırlarını aşarak, özgün ve öngörülme-yen görsel deneyimlerin yaratılmasına olanak tanımaktadır (Anadol, 2024).

Refik Anadol'un müze koleksiyonunda yer alan çeşitli türdeki görsel ve metinlerden 2021 yılında oluşturmuş olduğu NFT serisi "Unsupervised - Machine Hallucinations" isimli serginin açılmasının temellerini oluşturmaktadır. Small'a göre (2024) oluşturulan NFT çalışmaları 1,8 milyon dolara satılmıştır. MOMA resmi olarak duyurmasa da yapılan tüm birincil satışların %17'sini ve tüm ikincil satışların %5'ini pay olarak almıştır. Koleksiyonundan ve kaynaklarından hiçbirini fiziksel olarak harcamadan gelir elde etmesi MOMA'yı dijital sanat ürünlerine yönelik bir yaklaşım benimsemeye ikna etmiştir. Bunun sonucunda ise NFT serisini oluşturan Denetimsiz-

Makine Halüsinasyonları algoritmasının güncellenmiş bir sürümü kullanılarak Kasım 2022'de bir enstalasyon sergisi olarak açılmıştır.

MoMA'nın teknolojik gelişmelere açık bir yaklaşım sergilemesi ve bu değişimleri sanat dünyasındaki evrimin bir parçası olarak görerek buna uygun şekilde hareket etmesi sonucunda üretken yapay zekâ oluşturulan bir sanat eseri önemli bir müze kurumunda yer almıştır.

Anadol (2024) ile Denetimsiz sergisi hakkında yapılan bir röportajda;

Sergi izleyiciyi sadece bir rüya makinesi tarafından hayal edilen kolektif sanat tarihlerinin tuhaf dünyasına çekmekle kalmıyor, aynı zamanda yeni algı ve duyum biçimleri üzerine bir meditasyon anı da sunmaktadır. İzleyiciler, soyut bir resmin nasıl oluşturulduğu, hacim ve derinliğin yeni yöntemlerle nasıl oluşturulabileceği, yeni renklerin nasıl icat edilebileceği gibi konularda spekülasyon yaparken kendi düşünsel sınırlarını zorlayabilmektedir. Bu, sanatçıların yüzyıllar boyunca karşılaştığı sorunlara dair bir derinlik sunmaktadır. Projede dünyadaki en gelişmiş üretken yapay zekâ algoritmaları kullanıldı ve dinamik, tekrarlanmayan bir sanat eseri ortaya çıkarıldı olarak belirtmiştir.

Refik Anadol'un çalışmasının MOMA'ya bağışlanmasına aracılık eden Dijital Sanat Koleksiyoncusu Rodriguez-Fraile yaptığı açıklamada; Unsupervised'ın artık görsel kültürün her zaman ilerisinde olan bir kurum olan MoMA'da kalıcı bir yuvaya sahip olmasının tarihi bir önemi var. Sanat tarihinde silinmez bir iz bırakacak ve gelecek nesillere de yansiyacak. Bu çaba, geleneksel ve dijital ortamlar arasında muhteşem bir köprü görevi görerek daha geniş sanat camiasını büyük ölçüde etkiledi, paha biçilmez tartışmaları ateşledi ve dünya çapındaki sanatçılara ilham vermiştir (Jacobs, 2023).

Refik Anadol tarafından üretken yapay zekâ sistemleri kullanılarak gerçekleştirilen bu sergi modern sanatın dönüşümüne ve yapay zekanın sanat alanındaki rolüne dair düşündürücü bir perspektif sunmaktadır. Bu tür projeler, teknolojinin sanatı nasıl etkilediğini anlamak ve sanatın gelecekteki yönünü belirlemek için önemli bir örnek teşkil etmektedir. Sergi hem sanat dünyasının önemli müze kurumlarından biri olan MOMA'nın teknolojiye açık yaklaşımını yansıtması açısından hem de üretken yapay zekâ sistemleriyle yapılan sanat tartışmalarının karmaşıklığı ve derinliğini vurgulaması bakımından önemli bir örnektir. YZ uygulamalarının sadece bir komut istemiyle gerçekleştirilen basit bir yaklaşım olmadığına da göstergesidir.

3.2. Reverse Rorschach Sergisi

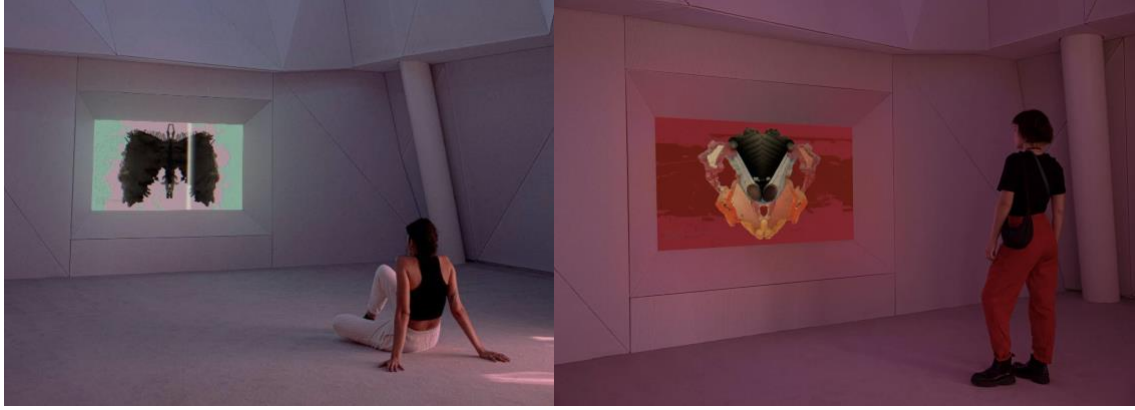
Araştırmaya seçilen bir diğer üretken YZ sistemleriyle oluşturulan sergi ise Chicago Sanat Enstitüsü, MOMA gibi önemli müzeler ve Danimarka, İsviçre, Almanya gibi ülkelerde eserleri olan Los Angeles merkezli bir sanatçı olan Shahryar Nashat'ın Reverse Rorschach (2023) isimli enstalasyon çalışmasıdır. Sergi, Fransa, Luma sanat merkezi ve Google ile ortaklaşa yürütülen bir araştırma girişiminin parçası olarak üretilen yapay zekâ ve insan-makine etkileşimi alanlarındaki teknikleri içermektedir.

Serginin temasını anlamak için Rorschach testinin ne olduğuna dair fikir edinmek gerekmektedir. Rorschach testi, 1921 yılında İsviçreli psikiyatrist Hermann Rorschach tarafından geliştirilen bir psikolojik testtir. Bu test, hastaların bir dizi soyut mürekkep lekesi görüntüsüne verdikleri yorumsal tepkileri analiz ederek, kişilik özellikleri, duygusal durumlar ve zihinsel sağlık hakkında bilgi edinmeyi amaçlamaktadır (Luma, 2024).

Reverse Rorschach isimli enstalasyon çalışması da bu klasik psikolojik testin tersine çevrilmiş bir versiyonunu sunmaktadır. Sanatçı, kendi psikofizyolojik verilerini kullanarak sanatsal bir kompozisyon oluşturmakta ve bu verileri makine öğrenimi algoritmaları aracılığıyla görsel ve işitsel formlara dönüştürmektedir. Bu şekilde sanatçı geleneksel Rorschach testinde olduğu gibi soyut imgeler aracılığıyla kendi iç dünyasını ifade etmek yerine, izleyicilere doğrudan bu verileri sunmakta ve bu süreci sanat yoluyla keşfetmektedir. Günün her dakikasında sanatçıyla senkronize olan sergi ekipmanları, sürekli gelişen, anlık bir otoportre yaratırken, beden ve makine arasındaki ilişkide daha fazla derinlik ortaya çıkarmaktadır (Reif vd. 2023).

,Nashat'ın "Reverse Rorschach" adlı eseri, üretken yapay zekâ teknolojisini yenilikçi bir şekilde kullanan bir sanat projesidir. Bu eser, geleneksel Rorschach testinin metodolojisini tersine çevirerek, sanatçının biyometrik verilerini gerçek zamanlı olarak soyut görüntülere dönüştürmektedir. Proje, insan fizyolojisi, YZ ve görsel sanat arasındaki etkileşimi incelemektedir. Biyometrik sensörler aracılığıyla toplanan veriler, metinden görüntüye dönüştürme modeli kullanılarak dinamik mürekkep lekesi benzeri görüntülere çevrilmiştir (Görsel 4). Bu süreç, sanatçının fizyolojik durumu ile üretilen görüntüler arasında bir korelasyon oluşturmaktadır. Sergi, izleyiciyi aktif bir katılımcı olarak konumlandırarak, algı ve yorum süreçleri üzerine

düşünmeye teşvik etmektedir. Ayrıca, yapay zekanın sanatsal üretimde bir araç olarak kullanımı konusunda da önemli bir örnek teşkil etmektedir.



Görsel 4. Reverse Rorschach Sergisi Gerçek Zamanlı Enstalasyon Gösterimi.

Üretken YZ ve biyometrik verilerin etkileşimiyle ortaya çıkan eser, izleyiciye Nashat'ın duygusal ve fiziksel durumunu yansıtmakta ve yeni bir bakış açısı sunmaktadır. Her an değişebilen görüntüler ve makine-insan ilişkisiyle derinleşen bu çalışma geleneksel sanat süreçlerinin dışına çıkarak sanatın dijital çağdaki potansiyelini YZ araçlarıyla keşfetmeye yönelik bir örnek teşkil etmektedir.

4. Sonuç

YZ teknolojisinin günümüzdeki gelişimi, derin öğrenme, sinir ağları ve genetik algoritmalar gibi tekniklerin kullanımıyla büyük ilerlemeler kaydetmektedir. Özellikle, üretken yapay zekâ modelleri, yeni veri örnekleri oluşturma yeteneğiyle dikkat çekmektedir. Bu modeller, insanlarla etkileşime girerek yeni içerikler üretebilmekte ve sanat ve tasarım alanı içerisinde kullanılabilir.

Yapılan araştırma sonucunda üretken yapay zekâ araçlarının komutları anlama ve sanat alanında kullanılabilir ürünlere dönüştürme yeteneğinin geliştiğini göstermektedir. Üretken yapay zekanın sanat ve tasarım alanındaki kullanımıyla ilgili bazı tartışmalarda mevcuttur. Araştırmalar, insanların YZ tarafından üretilen eserlere daha az olumlu yaklaştığını veya insanların bir eserin yapay zekâ tarafından mı yoksa insanlar tarafından mı yapıldığını bilmesinin duygusal tepkilerini olumlu ya da olumsuz olarak etkilediğini ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, YZ

araçlarının yüksek sanat olarak kabul görmeyen çalışmalarda kullanılmasının, daha kabul edilebilir olmasına olanak tanıdığı belirtilmektedir. Bu durumun grafik tasarım alanında YZ kullanımı ve grafik tasarım eğitiminde yapay zekâ araçlarıyla üretim yapılmasına yönelik içeriklere daha çok ihtiyaç duyulacağını göstermektedir.

Üretken yapay zekâ sistemleri kullanılarak bir tasarım veya sanat eseri oluşturulmak istendiğinde, sanatçının beklediği doğru veya istenilen sonuca ulaşabilmesi için çeşitli komut istemleri (prompt) ile denemeler yapması gerekmektedir. Bu süreçte sanatçının, değişen ve geliştirilebilen komut istemleri aracılığıyla bir konsept veya bağlam oluşturması, yapay zekanın orijinallik, telif hakları ve tekdüze sanat anlayışı konularında yapılan tartışmaları hafifletmektedir. Ayrıca, sanatçının komut istemleri ile belirli unsurları oluştururken sahip olduğu tasarım ilkeleri, sanatsal eğilimler ve sanat tarihi bilgisi ve deneyimi, hiç sanat ve tasarım eğitimi almamış birine göre üretilen çıktılarda farklılık yaratmaktadır. Bu farklılık, YZ destekli yaratıcı süreçlerin niteliğini ve derinliğini artırmaktadır.

Günümüzde sanatçılar, çalışmalarının izinsiz bir şekilde üretken yapay zekâ sistemlerine öğretilmesine karşı çıkmakta ve sosyal medya platformlarında paylaştıkları bütün resim, grafik ve diğer öğelerin sahibi olduklarını vurgulamaktadırlar. Üretken yapay zekâ sistemlerinin gelecekte yasal düzenlemelere tabi tutulması durumunda, bu sistemlerin gelişimi ve kullanımı konusunda olumsuz sonuçlar doğabilir. Ancak farklı bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde, geçmişten günümüze birçok sanatçının diğer sanatçılardan esinlendiği de göz ardı edilmemelidir.

YZ destekli yaratıcı süreçlerin gelişimi ve kullanımı, sanatçıların bilgi birikimi ve deneyimleriyle şekillenirken, yasal ve etik tartışmalar da bu sürecin önemli bir parçası olarak kullanıcılar ve geliştiricilerin karşısına çıkmaktadır. Sonuç olarak, yapay zekâ sanat ve tasarım alanında bir araç olarak kullanılabilir ve potansiyel olarak sanatsal etkinliklerin üretimini artırabilir.

Kaynakça

- Boden, M. A. (2018). *Artificial Intelligence A Very Short Introduction*, Oxford Press.
- Demmer, T. R., Kühnapfel, C., Fingerhut, J., & Pelowski, M. (2023). "Does an Emotional Connection to Art Really Require a Human Artist? Emotion and Intentionality Responses to AI-Versus Human-Created Art and Impact on Aesthetic Experience", *Computers in Human Behavior*, Vol. 148, p.1-19, <https://doi.org/10.1016/j.chb.2023.107875>.
- Gupta, D. and Srivastava, A. (2024). *The Potential of Generative AI: Transforming Technology, Business and Art Through Innovative AI Applications*, BPB Online.
- Hageback, N. and Hedblom, D. (2021). *AI for Arts*, CRC Press, Taylor & Francis Group.
- Huang, M. H., Rust, R. & Maksimovic, V. (2019). "The Feeling Economy: Managing in The Next Generation of Artificial Intelligence (AI)", *California Management Review*, Vol. 61(4), p.43-65. <https://doi.org/10.1177/0008125619863436>.
- Joshi, A. (2024). *Artificial Intelligence and Human Evolution: Contextualizing AI in Human History*, Apress.
- Latikka, R., Bergdahl, J., Savela, N. & Oksanen, A. (2023). AI As An Artist? A Two-Wave Survey Study on Attitudes Toward Using Artificial Intelligence in Art, *Poetics*, Vol. 101, p.1-11. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2023.101839>.
- Messer, U. (2024). "Co-creating Art with Generative Artificial Intelligence: Implications for Artworks and Artists", *Computers in Human Behavior: Artificial Humans*, Vol. 2 (1), 100056, <https://doi.org/10.1016/j.chbah.2024.100056>.
- Mueller, J. and Massaron, L. (2022). *Artificial Intelligence for Dummies*, John Wiley.
- Oksanen, A., Cvetkovic, A., Akin, N., Latikka, R., Bergdahl, J., Chen, Y. & Savela, N. (2023). "Artificial Intelligence in Fine Arts: A Systematic Review of Empirical Research", *Computers in Human Behavior: Artificial Humans*, Vol. 1 (2), 100004, <https://doi.org/10.1016/j.chbah.2023.100004>.
- Shen, Y. & Yu, F. (2021). "The Influence of Artificial Intelligence on Art Design in the Digital Age", *Scientific Programming*, p.1-10, <https://doi.org/10.1155/2021/4838957>.
- Taluğ, D. Y. ve Eken, B. (2023). "Intersection of Human Creativity and Artificial Intelligence in Visual Design", *Journal of Art and Iconography*, Sayı 4 (1), p.18-29.
- Yao, W. (2019). "The Application of Artificial Intelligence in the Internet of Things", *International Conference on Information Technology and Computer Application (ITCA)*, IEEE.

İnternet Kaynakları

- Anadol, R. (2022). Refik Anadol on AI, Algorithms and the Machine as Witness, <https://www.moma.org/magazine/articles/821>, Erişim tarihi: 15.02.2024.
- Jacobs, H. (2023). MoMA Acquires Refik Anadol's Popular Generative Artwork "Unsupervised", Erişim tarihi: 10.03.2024.

Kenney, A. (2023). Jason Allen's AI Art Won the Colorado Fair - But Now the Feds Say It Can't Get a Copyright, <https://www.cpr.org/2023/09/06/jason-allens-ai-art-won-colorado-fair-feds-deny-copyright-protection/>, Erişim tarihi: 10.03.2024.

Luma, (2024) Shahryar Nashat: Reverse Rorschach, <https://www.luma.org/en/arles/our-program/event/shahryar-nashat-reverse-rorschach-826693ae-da2f-45f7-a77b-cfee4110ff27.html>, Erişim tarihi 14.06.2024.

Reif, E., Benech, C. & Dixon, L. (2023). Generative AI Was a Helpful Tool For an Adventurous Art Exhibition. The Art Helped With AI Model Development, Too. <https://medium.com/people-ai-research/generative-ai-was-a-helpful-tool-for-an-adventurous-art-exhibition-ad3cf15c1863>, Erişim tarihi: 14.06.2024.

Roose, K. (2022). An A.I.-Generated Picture Won an Art Prize, Artists Aren't Happy, <https://www.nytimes.com/2022/09/02/technology/ai-artificial-intelligence-artists.html>, Erişim tarihi: 09.03.2024.

Small, Z. (2024). An Inside Look at How Refik Anadol and Digital Art Were Finally Welcomed Into MoMA and The Traditional Art World, Erişim tarihi: 16. 05. 2024.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Jason Allen "Théâtre D'opéra Spatial" isimli Yapay Zekâ Çalışması.

Dijital görsel, <https://www.washingtonpost.com/technology/2022/09/02/midjourney-artificial-intelligence-state-fair-colorado/>, Erişim tarihi: 10.05.2024.

Görsel 2. Microsoft Create Yapay Zekâ Görüntü Oluşturma Programı.

Dijital görsel, <https://designer.microsoft.com/image-creator>, Erişim tarihi: 10.05.2024.

Görsel 3. Refik Anadol, Denetimsiz-Makine Halüsinasyonları Sergisi, MOMA, 2022.

Fotoğraf, Coşkun C., (2023) Kişisel arşiv .

Görsel 4. Reverse Rorschach Sergisi Gerçek Zamanlı Enstalasyon Gösterimi.

Fotoğraf, Pires, R. (2023) <https://www.luma.org/en/arles/ourprogram/event/shahryar-nashat-reverse-rorschach-826693ae-da2f-45f7-a77b-cfee4110ff27.html>, Erişim tarihi: 14.06.2024.

SİNEMADA İNSAN VE MEKÂN İLİŞKİSİNİN EGEMENLİK ALANI BAĞLAMINDA GÖSTERGEBİLİMSEL İNCELEMESİ: MAKAS ELLER FİLMİ

SEMIOTIC ANALYSIS OF THE RELATIONSHIP BETWEEN HUMAN AND SPACE IN CINEMA IN THE CONTEXT OF SOVEREIGNTY: THE MOVIE OF EDWARD SCISSORHANDS

Yeşim Kırımlioğlu*, Derya Elmalı Şen**

Öz

İnsan ve mekân ilişkisinde kimi zaman insan mekânı şekillendirirken kimi zaman da mekân insanı yönlendirmektedir. Bu bağlamda aralarında devingen ve bütünleşik bir bağ vardır. İnsan ancak deneyimleyerek mekânı algılar ve egemenlik alanı oluşturarak aidiyet duygusunu güçlendirir. Böylece mekân-kimlik-aidiyet birbirini şekillendirir. Sinema ve mimarlığı buluşturan insan ve mekân sinemada önemli ölçüde işlevseldir. Bu etkileşimin sinemada nasıl yansıtıldığına odaklanan çalışmada izleyiciye dilsel ve görsel birçok gösterge sunan bir sinema filminin mekânsal göstergeler üzerinden analiz edilmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda çalışmada Tim Burton'un Makas Eller filmi ele alınmış ve kurguladığı mekânların karakterlerle etkileşimi; söz konusu mekânların içerdiği birçok gösterge, gösteren (anlatım) ve gösterilen (içerik) üzerinden göstergebilim yöntemi ile çözümlenmiştir. Filmde mekânların ve karakterlerin birbiriyle özdeşleştiği, karakterlerin buldukları mekânlara ayak uydurmaya çalıştıkları ve zamanla kendilerine göre şekillendirerek egemenlik alanı oluşturdukları sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İnsan-Mekân Etkileşimi, Egemenlik Alanı, Sinema Filmi, Göstergebilim, Makas Eller.

Abstract

In the relationship between human and space, sometimes the human shapes the space, and sometimes the space orients the human. In this context, there is a dynamic and integrated relationship between them. The human perceives space only by experiencing it and strengthens his/her sense of belonging by creating a sovereign space. Thus, space-identity-belonging shapes each other. Bringing cinema and architecture together, human and space are significantly functional in cinema. This study, which focuses on how this interaction is reflected in cinema, aims to analyze a film that offers many linguistic and visual signs to the audience through spatial signs. In this context, Tim Burton's Edward Scissorhands movies are taken into consideration in the study and the interaction of the spaces he constructed with the characters is analyzed with the semiotics method through many signs, the signifier (narration) and signified (content) contained in these spaces. It is concluded that the places and characters in the film are identified with each other, that the characters try to adapt to the places they are in, and that they shape them according to themselves over time and create an area of sovereignty.

Keywords: Human-Space Interaction, Sovereignty Area, Movie, Semiotics, Edward Scissorhands.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 20.09.2023 - Kabul tarihi: 02.05.2024

* Y. L. Öğr., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, yesimkirimlioglu@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8850-0779>, Trabzon/Türkiye.

** Prof. Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, d_elmalı@ktu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-1931-8927>, Trabzon/Türkiye.

1. Giriş

“Önce mekân vardı. Sonra mekânın her türlü özelliğini üzerinde toplayan insan var oldu. İlk oluşta nasıl birlikte olduysa daha sonra da öyle birlikte oldu mekân ve insan. Yani birbirinin gerekçesi olan bir bütünün iki farklı görüntüsü...” (Göka, 2001:17). En yalın ifadesi ile sınırlandırılmış boşluk olarak tanımlanan mekânı salt boşluk olmaktan çıkararak, onu anlamlı bir yere çeviren en önemli öge, ona ruhunu veren insandır. Füeg (1980) bunu destekleyecek şekilde insan ve mekân ilişkisinde mekânın insansız olamayacağını ve insanın mekânı etkileyen en önemli unsur olduğunu söylemektedir (Bilgi, 2007:36).

İnsan ve mekân arasındaki etkileşim, insanın bulunduğu mekânı nasıl algıladığı ile ilişkili olup buna bağlı olarak da insanın mekânı zamanla deneyimlemesi sonucunda şekillenir. Bu etkileşim insanın mekânı sadece fiziksel olarak deneyimlemesiyle sınırlı değildir; duyarlar ve içsel algılar, kültürel, zihinsel ve duygusal unsurlar da bu etkileşimin birer parçasıdır. Mekânı gözlemlemek, hissetmek, koklamak, ona dokunmak ve orada hayal kurmak mekânı deneyimleyebilme sürecindeki unsurlardan sadece bazılarıdır. Süreç içerisinde bulunduğumuz mekânla söz konusu unsurlar eşliğinde ne kadar ilişki kurabilirsek ve o da bize sosyo-psikolojik olarak ne kadar çağrışımında bulunabilirse, oluşan etkileşimin sonucunda mekândaki aidiyetlik hissi o kadar artar ve kendimizi oraya ait hissederiz (Gezer'den akt. Asar, 2013:28).

Aidiyet, bireyin kendisini bir grubun, bir topluluğun ya da bir mekânın parçası olarak görmesi ile oluşan bir duygudur. Aile, arkadaş, farklı dini inanç ve kültürel değerlere sahip topluluklar ile bireyin evi, iş yeri, gün içerisinde etkileşimde bulunabileceği farklı ortamlar, söz edilen toplulukları ve mekânları oluşturur. Maslow (1987)'a göre aidiyet, bireyin toplum içinde kabul edilmesi, tanınması ve değerli olarak görülmesidir (Ozar, 2018:28). Bu şekilde aidiyet, insanların bulunduğu mekânın değerlerini de paylaşarak gelişir ve insanın kimliğini bulmasına, sosyal ilişkiler kurmasına, kendini konforlu ve güvende hissetmesine yardımcı olur. Bu bağlamda aidiyet duygusu mekâna anlam kazandırır ve “yer”e dönüştürür. Yer yani tanımlanmış mekânı, mekândan ayıran en önemli fark ise kişinin mekânla kurduğu bu duygusal bağıdır (Adiloğlu'dan akt. Ertem, 2010:9). İnsan aidiyet duygusunu yaşama isteğiyle yaşadığı yeri, evini, odasını, masasını kişiselleştirme uğraşındadır. Kişiselleştirme, insanın yaşam alanını kendi kişisel tercihleri, zevkleri ve ihtiyaçları doğrultusunda, daha işlevsel, estetik ve konforlu bir hale

uyarlayarak özelleştirmesi olarak ifade edilebilir. Renkler, dokular, kullanılan donatılar ve bunlar gibi mekânın değişimine olanak veren her parça birer göstergedir. Kişiselleştirme ile insanın mekâna kendinden bir şeyler, birtakım izler katması o mekânda bir egemenlik alanı oluşturmasını sağlamaktadır. Egemenlik alanı bireylerin kişiselleştirme, sahiplenme, denetleme ve çevresi ile arasındaki sınırı ortaya koyma davranışlarını kapsayan bir mekanizmadır (Farshi, 2012:75). Bahsedilen aidiyet duygusu, kişiselleştirme ve egemenlik alanı gibi kavramlar insanın mekânı daha iyi deneyimlemesine, içselleştirmesine ve sahiplenmesine imkân tanırken, mekânla arasında bir bağ / ilişki kurulmasını sağlamaktadır.

İnsan ve mekân ilişkisi, mimarlık bağlamında önemli bir etkileşim olarak öne çıkarken mimarlık dışı disiplinler açısından da dikkat çekicidir. Bunlardan biri de sinemadır. Sinemada da yönetmen mimarlıkta olduğu gibi gerçek yaşamdan, kültürden ve toplumdaki değerleri, olumlu ya da olumsuz yanlarıyla hem kullandığı mekânlar hem de karakterler (insan) aracılığı ile izleyiciye yansıtır. Sinemada mekân, olay kurgusunun aktarılmasında ve algılanabilmesinde bir araç olarak kullanılırken, yönetmenin vermek istediği mesajı iletmesini sağlar; olayın seyri, gelecek sahneler ve karakterler hakkında ipuçları verir (Çelik vd., 2023:69).

Söz konusu disiplinlerin uygulayıcıları olarak mimar ve yönetmenin de buluştuğu noktalar olduğunu söylemek olasıdır. Mimar kendi deneyimini, bilgisini, yeteneğini kâğıda dökerek eserine bir kimlik kazandırırken yönetmen de kendi düşüncelerini, belki yaşamından bir kesiti, tasarımını filmine yansıtarak ona bir kimlik inşa eder (Duman ve Beşgen, 2021). Tim Burton, mekân ve insan etkileşimine kendi yaşantısından izler katarak filmin kimliğini inşa eden özgün yönetmenlerden biridir. Tim Burton, filmlerinde kurguladığı temalar gereği gizli mesajları, metaforları ve imgeleri oldukça sık kullanmaktadır. Bu noktada, her biri anlamlı bir dizge (gösterge) oluşturan söz konusu imge ve mesajları anlayabilmek önem kazanmakta ve bunun için göstergebilim yaklaşımı öne çıkmaktadır. Zira göstergebilimde gösterge ile verilen gizli mesajlar açığa çıkar, yorumlanır ve anlamlandırılır. Bu mesajlar iletişim, uyarı amaçlı ya da sinemada olduğu gibi sanatsal içerikli olabilir. Dolayısıyla bir konu ya da olay ile ilgili gizli ve örtük anlamları iletme işlevine sahip olan sinema, göstergebilimle yakın ilişkilidir. Bu bağlamda ele alınan çalışmada; filmlerinde göstergeleri oldukça etkili kullanan Tim Burton'un *Makas Eller* filmi göstergebilim yöntemi ile

çözümlemişdir. Ancak çözümlenmeye geçmeden önce insan-mekân ilişkisini sinema ve mimarlık disiplinleri bağlamında ele almak ve göstergebilime kısaca değinmek gerekmektedir.

2. Sinema ve Mimarlık Kesişiminde İnsan - Mekân İlişkisi

Mimarlık geçmişten günümüze birçok disiplinle etkileşim içinde olmuştur. Sinemanın doğuşu ile mimarlığın etkileşebileceği yeni bir sanat dalı daha ortaya çıkmıştır. Sinema ve mimarlık ilişkisi incelenirken öncelikle bu disiplinleri bir araya getiren, birbirlerini kullanmalarına ve etkilenmelerine neden olan ortak yönleri düşünülmelidir (Öztürk, 2012:30). Sinema ve mimarlık ortak yönleriyle farklı açılardan ele alınabilecek bir konudur ancak bu çalışmada, çalışmanın temelini oluşturan insan ve mekân bağlamında ele alınmıştır.

Mimarlık, insan için yaşam alanları olabilecek nitelikli mekânlar yaratmayı hedeflerken, sinema da insan yaşamını her açıdan ele alan kurguları görsel yöntemlerle aktarır. Sinemanın insan yaşamından kesitler sunması, insanla şekillenip insanı anlatması gibi bir düzeninin olması onu mekâna koşulsuz şartsız bağımlı hale getirir. Bu bağlamda sinema mekânı kullanan insan ile insan ve mekân arasındaki ilişkiyi kapsayan bir olgu haline gelir. Bachelard (1968), insan mekân ilişkisinin kurulabilmesi için mekânın deneyimlenmesi gerektiğini, mekânın kullanıcıda bıraktığı etkinin mekân kavramını oluşturduğunu savunur (Akyıldız, 2012:22-25). Bu etki sinemada izleyicide bırakılan etki ile benzerlik gösterir. İki disiplin de kendini deneyimleyen insanın duygu ve düşüncelerini etkilemeyi amaç edinir; sinema bunu kamera aracılığıyla yaparken, mimarlık bizzat kullanıcıyı aracı kılar (Bozdoğan, 2008:23). Diğer bir ifade ile mimarlık insandaki mekân duygusunu ve deneyimini gerçek manada yaşatırken, sinema yapay olarak gerçekleştirir.

Sinema ve mimarlığın kesişiminde bulunan mekân ve mekânın deneyimlenmesiyle ortaya çıkan "yaşanan mekân" kavramını Pallasmaa (2007:13) şu şekilde ifade eder: "Sinema da mimarlık da yaşanan mekânı açıklar. Bu iki sanat dalı, hayatın kapsamlı imgelerini yaratır ve onlara aracılık eder. Her iki sanat dalı da var olan mekânın özünü ve boyutlarını tanımlar; her ikisi de yaşam durumlarının deneysel sahnelerini yaratır." Yaşanan mekân diğer bir deyişle "yer" kavramı insanın mekânla bir bağ kurarak mekânın kimlik kazanmasıyla dönüşümü sonucudur. Sinemada da "karakter ile özdeşleştirme" kaygısı mekânı da "yer"e dönüştürme kaygısını oluşturur (Duman ve Beşgen, 2021). Aidiyet duygusu, yaşanmışlıklar, kişiselleştirme, kimlik

kazandırma gibi tüm bu unsurlar mekânın “yer”e dönüşmesini sağlar. Kimlik kazanamayan mekânlar ise hem sinemada hem mimarlıkta “yok-yer” olarak karşımıza çıkar. Yok-yerler anılardan ve yaşanmışlıklardan yani geçmişten söz etmez, bulunduğu coğrafyanın kültüründen ve değerlerinden bağımsızdır ve yersiz yurtsuz kavramıyla da birebir özdeşleşmektedir (Kanlı ve Bilgiç, 2016:126). Bu bağlamda yaşanmışlık içermeyen, anlam taşımayan, ilişki kurulamayan ve bu nedenle aidiyet oluşturulamayan mekân, bir nevi yok yer olarak ifade edilebilir.

Öte yandan mimarlığı anlam yaratma için kullanan sinema, mekânlara anlamlar yükler ve seyircinin bunu algılamasını amaçlar. Yönetmen renk, ışık, ölçü gibi değişken unsurlarla önemli gördüğü detaylara vurgu yaparak mekânsal farkındalık yaratmaya çalışır (Beşişik, 2013:50). Sinemadaki mekân algısını oluşturan unsurlar ışık, renk ve doku, biçim, ölçü-oran, hareket ve sestir (Çelik vd., 2023:69). Ancak çalışmada mekânlar görsel algı unsurları olan ışık, renk, doku, biçim ve ölçü-oran açısından ele alınmış, hareket ve ses kapsam dışında bırakılmıştır.

Bu unsurları kısaca açıklamak gerekirse ışık; filmin atmosferini oluşturan, mekândaki öğelerin algılanmasını sağlayan ve seyircide mekân, zaman, iklim ve ruh haline göre algı yaratan unsurdur. Işık ve gölge görüntüye anlam katarak, umudu, sevinci, hüznü ve korkuyu taşıyan önemli anlatım ögesi halindedir (Sözen ve Dayı, 2013:33). Aydınlik ve karanlık mekân arasında algısal farklılıklar vardır ki aydınlık bir mekân insanda enerji artırıp sevinç duygusu yaratırken karanlık mekân korku, gizem ve merak gibi duyguları yaşatır (Bozdoğan, 2008:11). Hafif loş bir ışıklandırma ise sakin ve dingin hissedilmesini sağlar (Tanrıkut, 2019:63).

Işığı renksiz düşünmek imkânsızdır. Sinemada her renk farklı bir anlam ve derinliğe sahiptir. Kırmızı rengin mutluluk, dışa dönüklük, aşk, sevgi gibi olumlu anlamları varken; nefret, hırs, kızgınlık, kendini tatmin etme, egoizm, ölüm gibi olumsuz anlamları da vardır. Kaygı ve stresi artıran sarı korkaklığın, ön yargının, baskının ve yıkıcı egemenliğin; mavi ise sakinliğin, dinginliğin, üretkenliğin, sadakatin ve bağlılığın rengidir (Karakoç, 2008:13; Kırık, 2013:73-75). Pembe neşenin, şirinliğin, sevginin ve aşkın rengi olmakla birlikte fiziksel bir uyaran niteliğinde hep genç kalmayı çağrıştırırken, beyaz masumiyeti, saflığı, dürüstlüğü ve temizliği; gri ise suskunluğu, sıkıntıyı, korkuyu ve melankoliyi temsil eder. Güç ve otorite anlamına gelen siyah, filmlerde genelde toplumu ve toplum kurallarını reddeden kişiler tarafından kullanılır (Kırık, 2013:77-78).

Mekân ve malzeme arasındaki ilişkiyi karakterize eden unsur olan doku ise cismin yüzeyine dokunulduğunda hissedilen fiziksel etkiyi yani sertliği, pürüzlülüğü, yumuşaklığı ifade eder (Yurttaş, 2019:30). Düz ve parlak yüzeyler daha soğuk etki yaratırken, pürüzlü ve yumuşak yüzeyler daha sıcak etki bırakır. Benzer şekilde düz hatlı, keskin ve köşeli biçimler mekânda daha sert, net ve sade etki verirken, eğrisel ve dairesel formlar yumuşak, neşe, rahatlık gibi etkiler bırakır (Aslan vd., 2015:144-147). Ayrıca bir mekânın yükseklik ve derinlik oranları da izleyicinin mekân algısında etkilidir. İç yüksekliği alçak olan bir mekân huzurlu ve rahatlatıcı etki bırakırken, yüksek seviyeli bir mekân ise kasvet, korku gibi hisler bırakabilir (Ertemli, 2018:58). Özetle; mekân algısında etkili olan ışık, renk, doku, biçim ve ölçü-oran gerçek mekân deneyiminde kullanıcı üzerinde nasıl bir etki yaratıyorsa, filmlerde de izleyici üzerinde benzer etkiler bırakmaktadır. Dolayısıyla yönetmen de sahnelerini, izleyici üzerinde yaratmak istediği etki ve algıya bağlı olarak bu unsurlarla kurgulamakta ve kayda almaktadır.

3. Göstergebilim

Etkili bir iletişim ortamının temeli olan ve bizi kuşatan tüm göstergelerin çözümlenmesi gereksinimi göstergebilimin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Göstergebilim işaretler bilimi olup, iletişimle ilgili olan her şeyi -diller, trafik işaretleri, alfabe, müzik, sanat, moda, edebiyat, reklamlar ve mimari anlamda bir kentin planı, ulaşım yollarının düzeni gibi- birçok anlamlı dizgeyi inceler, betimler, sınıflandırır ve bu dizgelerin taşıdığı anlamları araştırır. Bu dizge birimleri genelde gösterge olarak adlandırılır (Rifat, 2000:127; Rifat, 2014:12). Çağdaş göstergebilimin temelleri, Amerikan filozof Charles Sanders Peirce ve İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure tarafından birbirlerinden habersiz fakat neredeyse eşzamanlı bir şekilde 20. yüzyılın başlarında atılmıştır (Vardar, 2001: 86). Peirce, göstergenin mantıksal işlevine odaklandığı göstergeler kuramını "semiotics" olarak adlandırmış ve göstergeyi yorum/yorumlayan (interpretant), biçim (representamen) ve gönderge (object) şeklinde üçlü bir düzlemde açıklamıştır (Erkman Akerson, 2019:104). Saussure ise dilbilim temelli olarak ele aldığı ve "sémiologie" olarak adlandırdığı göstergebilimi, göstergelerin toplum yaşamı içindeki durumunu inceleyen bilim dalı olarak tanımlamıştır. Saussure'ün dilsel göstergesi, bir gösteren (signifier) ve gösterilenden (signified) oluşan iki yönlü bir kavramdır (Rifat, 2000:136, Aksan, 1999:43).

Saussure ve Peirce'ün temelini attığı ve öncülüğünü yaptığı göstergebilim, 1960'lardan sonra bağımsız bir bilim dalı haline gelmiştir. L. Hjelmslev, R. Barthes, C. Levi-Strauss, J. Kristeva, A. J. Greimas ve J. Baudrillard gibi araştırmacılar Saussure'e dayalı Avrupa geleneğini; C. W. Morris, I. A. Richards, C. K. Ogden, U. Eco ve T. Sebeok gibi araştırmacılar ise Peirce'e dayanan Amerika geleneğini benimsemiştir. Bu araştırmacılar, göstergebilimi edebiyat ve dilbilim merkezinden çıkararak, onun mimari, endüstri, mitoloji, antropoloji, sinema gibi farklı alanlara da uygulanabileceğini göstermişlerdir (Rifat, 1992:25).

Hjelmslev, Saussure'ün dilbilim temelli göstergebilimini kuramsal özelliklerle donatarak geliştirmiş, "düz anlam" ve "yan anlam" kavramlarını göstergenin iki değişik değeri olarak ortaya atmıştır. Buna göre herhangi bir sözcük ilk anlamının dışında (düz anlam) daha başka anlamlar (yan anlam) da taşıyabilir (Rifat, 2000:141). Çağdaş göstergebilimin diğer önemli ismi olan Barthes, Saussure ve Hjelmslev'in kavramlarını geliştirerek yazın, moda, görüntü, mit vb. dizgeler gibi daha çok popüler kültür çözümlenmeleri üzerinde durmuştur (Rifat, 2000:146). Ayrıca Barthes, Saussure'ün aksine, dilbilimin göstergebilimin bir alt dalı olmadığını, göstergebilimin dilbilimin alt dalı olduğunu savunmuştur (Erkman, 1987: 28).

Nerede anlam varsa orada dizge vardır diyerek göstergebilimi genişleten Barthes'ın anlamlandırma süreci "gösterge", "gösteren", "gösterilen" dizgeleri ve "düz anlam – yan anlam" bağlamından oluşur. Barthes'ın çözümlenme şemasında, görsel imge, gösteren; anlam, gösterilen ve gösterge ise gösteren ve gösterilen bileşenlerinden oluşan bütün olarak ele alınır. Düz anlam göstergenin zihinde oluşan ilk anlamı, yan anlam ise kültür etkisiyle ilk anlamından farklı olarak oluşan anlamdır (Rifat, 2000). Her imge öncelikle düz anlamıyla okunur. Düz anlamı okuma basit bir betimleme ve var olan öğelerin sıralanmasıdır. Düz anlam okumanın üzerine ikinci düzeydeki bir okuma biçimi olarak yan anlam okuması eklenir. Her bağlama göre aynı imgenin yan anlam okuması ve anlamı değişkenlik gösterebilir (Günay, 2012:29).

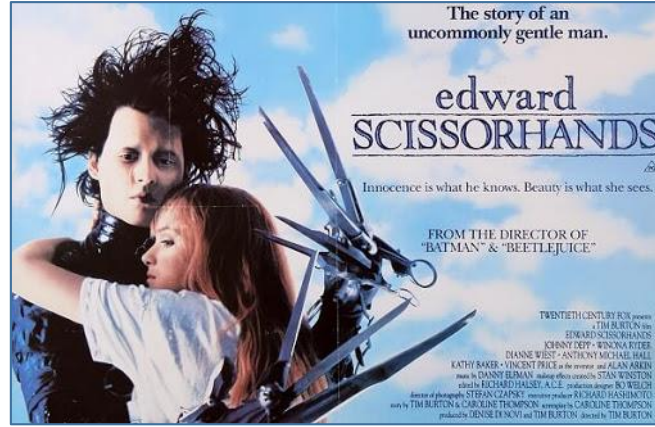
Kültür, toplumsal değerler, aidiyet ve sahiplenme gibi duygular, kurallar ve birçok şey insanın davranışını etkiler ve insanda bu etkileşim ile bulunduğu mekânı kendine göre rengi, boyutu, dokusu, biçimi, aydınlatması gibi çeşitli algı unsurlarıyla şekillendirir ve yansıtır. Bu varsayım ile ele alınan çalışmada, bu etkileşimin sinemada nasıl yansıtıldığını gösterebilmek için göstergelerin çözümlenmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda sinematografisinde insan ve mekân

ilişkinsini etkili bir biçimde kullanan Tim Burton'un *Makas Eller* filminde kurguladığı mekânların karakterlerle etkileşimi; söz konusu mekânların içerdiği birçok gösterge, gösteren (anlatı) ve gösterilen (içerik) üzerinden göstergebilim yöntemi ile çözümlenmiştir. Her bir göstergede gösterilen düz anlam ve yan anlam boyutları ile analiz edilmiştir.

Ulusal alanyazın incelendiğinde sinema filmlerinin göstergebilim yöntemi ile analiz edildiği önemli çalışmalar mevcuttur. Bu çalışmalardan bazıları Erol ve Çakı (2017)'nin "The critique of the discipline in the Turkish educational system in the date of 2000's in Hayat Bilgisi series: The case study of 'Panzer Emin' " adlı çalışması, Çakı ve arkadaşları (2017)'nin "Türk sinemasında nazizm ideolojisi: 'Kırımlı' filmi ve göstergebilimsel analizi" başlıklı çalışması, İlkdoğan (2017)'in "Üç oda ve üç zaman, 'Okuyucu' filmi göstergebilimsel analizi" araştırması, Bozdemir (2018)'in "12 Eylül Askeri Darbesi'nin Türk sinemasına yansımaları: Beynelmillel filminin göstergebilimsel analizi" adlı çalışması, Sayıcı (2021) "Kim Ki-Duk'un 'Acı' filminin göstergebilimsel çözümlemesi" çalışması, Çilingir ve Can (2021)'in "Kim Ki-Duk'un Bin Jip (Boş Ev) filminin göstergebilimsel çözümlemesi" adlı araştırması ve Çelik ve arkadaşları (2023)'nin "Sinemada mekân: The Fall filminde göstergebilimsel yaklaşımla mekân okumaları" adlı çalışmasıdır. Göstergebilim dışında *Makas Eller* filmiyle ilgili yapılmış iki çalışma ise Türk ve Gülseren (2021)'in "Edward Scissorhands (Makas Eller) filmi ve simgeleşmiş kostümler" ile Kavut ve Savaş (2021)'in "Fantastik film mekân ve müziklerinin eş zamanlı değerlendirilmesi: Edward Scissorhands (Makas Eller) örneği"dir.

4. Materyal ve Yöntem




Tim Burton'un Gotik film tarzı ve dışavurumculuk etkisiyle ele aldığı filmlerini anlamak için, karakterlerini ve mekânlarını verilen imgelerle, mesajlarla derinlemesine kavramak gerekir. Bunun için göstergebilim yöntemi önemli bir çözümleme aracıdır. Göstergebilimsel çözümleme ile verilmek istenen mesajlar yorumlanır ve anlamlandırılır. Çalışmada Saussure ve Barthes'in "gösterge", "gösteren", "gösterilen" dizgeleri ve yan anlam-düz anlam bağlamında göstergebilimsel çözümlemesi temel alınmıştır. Bu çözümleme için alanyazında aktarılan bilgiler doğrultusunda Tim Burton'un *Makas Eller* filmi uygun görülmüştür (Görsel 1). Filmde kullanılan dört önemli mekân ele alınmış ve bu bağlamda çözümlenmiştir.



Görsel 1. Makas Eller film afişi, Tim Burton, 1990.

1990 yapımı bir kült film olan Makas Eller fantastik, dram, komedi ve romantik türünde bir filmidir ve filmin senaryosu Denise Di Novi ve Tim Burton tarafından kaleme alınmıştır. Film, şatoda yaşayan bir robot (Edward) ile banliyöde yaşayan bir satış temsilcisinin (Peg) tanışmasıyla gelişen olayları konu etmektedir. Filmde yer alan mekânlarla özdeşleşen önemli sekiz karakter aşağıda tanıtılmıştır (Tablo 1).

Tablo 1. Filmde yer alan ana karakterler ve özellikleri.

Karakter	Özellikleri	Karakter	Özellikleri
	Edward (Johnny Deep) Robottan yaratılmış Makas elleri olan eksik insan İnsani duygulara sahip Yaratıcı, saf ve iyi kalpli		Kim (Winona Ryder) Peg'in kızı Baskıcı aileye ve sevgiliye sahip İçe dönük, mütevazı, masum ve iyi kalpli
	Peg (Dianna Wiest) Güzellik ürünleri satıcısı Evlü ve çocuklu Yardımcı ve kibar		Jim (Anthony Michael Hall) Kim'in sevgilisi, Zengin, şımarık ve paragöz, Hırslı ve kötü
	Joyce (Kathy Baker) Peg'in komşusu, Edward'ı taciz eden, Hırslı, kıskanç ve intikam dolu		Esmeralda (O-Lan Jones) Peg'in komşusu, Edward'ı şeytan olarak gören, Gericı ve dindar

Filmi kısaca özetlemek gerekirse; şatosunda icatlar yapan bir mucit, robottan insan yapmaya karar verir ancak robotu Edward'a ellerini takmadan ölür. Edward elleri yerine makaslarla şatosunda tek başına kalır. Banliyöde yaşayan güzellik ürünleri satıcısı Peg satış yapma ümidiyle korkarak şatoya gider ve Edward'ın çaresizliği üzerine onu kendi evine götürür. Edward

makas elleri ile komşuların bahçelerindeki ağaçlara ve kadınların saçlarına yaratıcı şekiller vererek insanlar tarafından kabul görür. Ancak bir süre sonra komşular tarafından dışlanmaya başlar ve komşular Edward'a karşı tavır alırlar. Peg'in kızı Kim'e âşık olan Edward, Kim'in sevgilisi olduğunu görünce aşkını içinde yaşar. Kim'in de Edward'a karşı olan hislerini fark eden erkek arkadaşı Jim ise kıskançlık krizine girer ve Edward'a hırsız damgası yapıştırır. Edward'ı taciz eden Joyce reddedilmişlikten doğan intikamla ona kendisini taciz ettiği iftirasını atar ve Edward mahalle sakinleri tarafından öldürülmek istenir. Jim, şatosuna kaçan Edward'ın peşinden gider ve öldürmeye çalışırken çatıdan aşağıya düşerek ölür. Kim de Edward'ın zarar görmemesi ve onu sevdiği için herkese onun öldüğünü söyler. Ama Edward her sene Noel akşamı, önceleri kar yağmayan banliyöye şatosundaki dev buz kütlelerinden kar yağdırarak orayla olan bağını uzaktan da olsa devam ettirir.

5. Bulgular




Çalışmada filmin ana karakterleri olan Edward ve Peg'in kendilerine özgü yaşam mekânları olarak birbirinden tamamen zıt karakterlere sahip olan dağın tepesindeki şato ile eteğindeki banliyö yerleşimi dış ve iç mekân göstergeleri bakımından ele alınmıştır. Bulgularda; Barthes'ın gösterge dizgesi temel alınarak filmin ana mekânlarına ait sahneler, gösteren ve gösterilen bağlamında düz anlam ve yan anlam boyutları ile çözümlenmiştir. Çözümleme aşamasında her bir ana mekân için oluşturulan tablolarda, önce göstereni oluşturan sahne görseli, sonra sırasıyla sahne görselinin nesnel olarak algılanan temel / düz anlamı ile öznel olarak çağrıştırdığı yan anlamları açıklanmıştır. Son sütun olan gösterge sütununda ise film kurgusunda söz konusu görselin/ sahnenin/ imajın ne ifade ettiği başka bir deyişle neyin göstergesi olduğu analiz edilmiştir.

5.1. Şatoya İlişkin Bulgular

Makas Eller filminde iki ana mekân kullanılmış olup mekânların kendine has özellikleri mevcuttur. İlk olarak ana mekânlardan biri olan şatonun dış mekânı çözümlenmiştir (Tablo 2). Şatonun dış mekânında, Barthes'ın anlamlandırma şemasındaki gösteren kavramına karşılık gelen unsurlar; şatonun uzaktan genel görünümü, cephesi, girişi, bahçesi ve bahçesindeki figürleri kapsayan sahne görselleridir. Söz konusu görsellerde başkarakter Edward'ın yaşadığı

şatonun, banliyöden kopuk bir şekilde buraya tepeden hâkim olan ve gökyüzüne doğru uzanan bir dağın tepesinde konumlandırıldığı, aykırı ve ürkütücü görüldüğü dikkat çekmektedir. Biçim olarak değerlendirildiğinde göğe uzanan sivri formu ile boyutsal açıdan insanüstü bir kütle olmasıyla Gotik mimariyi yansıtırken, siyah rengi ve insanlara güvensizlik hissi veren karanlık yapısı, etrafından farklı ve dışlanmış olmasıyla Gotik stili yansıtmaktadır. Burada Gotik mimari ve stili ile burjuva hayatı yaşayan banliyöye karşı olan isyan ve başkaldırı anlatılmak istenmiştir. Ayrıca şato fiziksel olarak da kullanıcısı Edward ile benzerlik göstermektedir.

Tablo 2. Şato dış mekânının göstergebilimsel çözümlemesi.

Gösteren (mekân ve mekân unsurları)	Gösterilen		Gösterge
	Düz Anlam	Yan Anlam	
<p>Dağın tepesinde heybetli, siyah bir şato</p>  <p>Biçim, ölçü-oran, renk</p>	<p>Dağ Yapı Ev</p>	<p>İnsanüstü Devasa Uzak Gotik mimari Güvensizlik Karanlık Farklılık Dışlanmışlık Hayali mekân Siyah renk</p>	<p>* Burjuva hayatına ve modernizmin dayattığı yaşam şekline ve düşünce yapısına başkaldırı * Farklı yaşam tarzlarının çatışması * Edward karakterinin yalnızlığı, gizemli bir yapıda olması ve dış görünüşünün bu şato gibi ürkütücü olması</p>
<p>Şatonun cephesi</p>  <p>Doku</p>	<p>Binanın dış yüzü Heykel</p>	<p>Bakımsız Deforme olmuş Parçalanmış Eksik Kırık dökük</p>	<p>* Edward'ın bu şatonun cephesi gibi fiziksel olarak eksik ve yarım kalmışlığı, tamamlanamayışı</p>
<p>Şatonun bahçesi ve bitki figürler</p>  <p>Biçim, renk</p>	<p>Açık alan Yeşil alan İnsan ve hayvan figürleri</p>	<p>Cıvı cıvı renkler Aidiyet hissi Egemenlik alanı Farklılık Yaratıcılık</p>	<p>* Edward'ın bu bahçe gibi içinin temiz olması, naif duyguları ve çocuksu yanının olması * Dışlandığı alanda kendine ait bir "yer" oluşturması ve orayla bir bağ kurması, eksikliğini bitkilerden oluşturduğu insan ve hayvan figürleriyle yaratıcılığıyla tamamlaması</p>




<p>Kapı Tokmağı</p> 	<p>Kapı Metal Tutamak</p>	<p>İnsanüstü Devasa Farklılık</p>	<p>* Modern hayatın vermiş olduğu sıradanlığı ve tekdüzeliğe karşı bir tepki ve farklılık yaratılması</p>
<p>Ölçü-oran</p> <p>Şatonun dış kısmı ve bahçe</p>  <p>Aydınlatma</p>	<p>Aydınlık, Dış mekân Gün ışığı Peyzaj düzenlemesi</p>	<p>Canlılık Ferahlık Umut</p>	<p>* iç mekânın kasvetli karanlığıyla dış mekânın aydınlığı arasındaki tezatlık ana karakterin dış görünüşü ve duygularındaki tezatlıkla benzerlik göstermesi</p>

Şatonun dış cephesine bakıldığında duvarların bir kısmının yıkıldığı, pencere boşluğunda bulunan metal ızgaranın eksik olduğu ve duvar dokusunun pürüzlü olup uzun süredir bakımsızlıktan döküldüğü görülmektedir. İnsan ve mekân etkileşimine bakıldığında ise Edward'ın da bu şatonun zamanla eksilen ve yok olmaya mahkûm kalmış dokusu gibi bir insana tam olarak evrilemediği ve ellerinin yerine makaslarla eksik bir şekilde yaşamına devam ettiği görülmektedir. Şatonun rengârenk bahçesindeki bitkilerden oluşturulmuş figürler Edward'ın makas ellerinin yaratıcılığının bir ifadesidir. Bu bahçe Edward'a egemenlik alanını oluşturarak ona aidiyet duygusu kazandıran, dışlanmışlıktan kurtulup kendisini güvende hissettiren, mutluluğunu ve huzurunu koruyan bir yuva olmuştur. İçindeki iyiliği ve saf duyguları kendisine göre şekillendirerek şatonun içine de yansıtmıştır.

Devasa boyuttaki metal kapı ve tutamağı bu özelliğiyle modern dünyanın duvarlarını yıkan ve bu dünyanın dışında başka yaşam şekillerinin de olduğunu gösteren bir metafordur. Modernizmin getirmiş olduğu tekdüzelik ve insanlar tarafından kabul görmüş kurallara tepki koymak ve farklılık getirmek bu metaforun vermek istediği diğer bir mesajdır. Edward fiziksel görünüşü ile korkunç, simsiyah ve kasvet dolu olsa da içinde bir o kadar sevecen, renkli ve huzur veren yapıda bir karakterdir. Benzer şekilde şato da dışardan bakıldığında karanlık olarak algılansa da bahçesine girildiği anda aydınlığıyla insana huzur vermektedir. Bu yönden aydınlık-karanlık tezatlığı kullanıcı gibi mekânda da gözlenmektedir.

Şatonun iç mekânlarının göstergebilimsel çözümlemesi Tablo 3'te verilmiştir. Şatonun iç mekânında, Barthes'ın anlamlandırma şemasındaki gösteren kavramına karşılık gelen unsurlar; giriş mekânı, laboratuvar ve çatı katına ait sahnelerdir. Girişte bulunan sivri pencereler ve büyük basamaklı merdiven ölçü-oran bakımından üslup olarak Gotik mimariyi ifade etmektedir. Gotik mimari, Modernizmin işlevsellik ve rasyonelliğine karşı olarak duygusal bir atmosfer yaratır.

Tablo 3. Şato iç mekânlarının göstergebilimsel çözümlemesi.

Gösteren (mekân ve mekân unsurları)	Gösterilen		Gösterge
	Düz Anlam	Yan Anlam	
<p>Şatonun girişi</p>  <p>Biçim, ölçü-oran, doku</p>	<p>Giriş holü Yüksek tavan Büyük kapı, merdiven ve sivri pencereler Örümcek ağı Heykel</p>	<p>İnsanüstü Devasa Güvensiz Bakımsız Düşeysellik Gotik mimari ve stilin etkisi</p>	<p>* Düşeyliliği, sivrililiği ve ölçek olarak insanüstü boyutlarıyla Gotik mimariyi yansıtmaması * İç mekânın örümcek ağlarıyla kaplı, bakımsız, kırık dökük olmasıyla ve ürkütücü heykelleriyle Gotik stilin karamsar ve olumsuz tarzını yansıtmaması * Modernizme karşı olan insanların Gotik isyanının dışavurumu</p>
<p>Laboratuvar</p>  <p>Doku, renk</p>	<p>İç mekân Deney ortamı Mekanik aletler</p>	<p>Üretim Aidiyetlik Ev ortamı Sıcak yuva Samimiyet Siyah renk Karanlık</p>	<p>* Görünüşe göre bir laboratuvar mekânı olan ancak Edward için sıcak bir yuva ve ev olması * Edward'ın doğduğu ve insan olmaya ilk adımlarını attığı yer olması * Babası gibi gördüğü insanın (mucit) ölmesi ile insan olma umudunun yarım kaldığı yer olması</p>
<p>Çatı katı</p>  <p>Biçim, ölçü-oran, aydınlatma</p>	<p>İç mekân Tavan arası Kırık çatı Büyük boşluk Karanlık</p>	<p>Gotik stil Bakımsız Parçalanmış Kırık dökük Umutsuzluk Yalnızlık Gizlilik İletişim Karamsarlık Kasvet</p>	<p>* Çatının parçalanması ile Gotik stilin karamsar ve kasvetli etkisinin dışavurumu * Edward'ın, mucidin ölümünden sonra umutsuzlukla tüm vaktini burada geçirmesi ve yalnızlığa mahkûm kalması * Büyük boşluğun Edward'ın banliyö ile arasındaki tek bağ olması * Gotik ruhun, görünüşü karanlığa saklayarak içsel güzelliğe ve masumiyete duyulan özlemi gizlemesi</p>

Gotik sanat tarzının karamsarlığı ve kasveti iç mekânda giriş dâhil olmak üzere tüm mekânlarda kendini göstermektedir. Bu mekânlar aslında farklılığı, özgürlüğü ve çeşitliliği savunan insanların Gotik isyanının dışavurumudur. Laboratuvar da bu çeşitliliğin bir göstergesidir. Diğer bir deyişle şato sadece bir yaşam alanı olarak kullanılmamış ayrıca bir iş ortamı olarak da

kullanılmış ve Modernizmle çelişerek mekânda çeşitlilik sağlanmıştır. Bakıldığında bir üretim alanı görülmekte ancak Edward'ın robottan insana evrilmeye başladığı yani onun doğduğu evi temsil etmektedir. Ayrıca Edward, onu yaratan mucidini bu mekânda tanımış ve ellerini takamadan burada kaybetmiştir. Bu nedenle laboratuvar, Edward için sıcak bir ev ortamı olmasının yanı sıra hayallerinin de tamamlanamadığı bir yer olmuştur.

Çatı katı Edward'ın karanlığın içinden çıkarak Peg ile karşılaştığı ilk yer olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sahnede Edward bir köşede yalnız başına herkesten gizlenir vaziyette oturmaktadır. Karanlığa gizlenen bedeni ile aslında gotik ruha sahip insanların içindeki güzelliği dışarı yansıtamaması gösterilmiştir. Edward, ailesi hatta babası gibi gördüğü mucidin ölümüyle artık ailesiz ve sahipsiz kalmış ve burada tek başına yaşamını sürdürmeye çalışmaktadır. Çatıda göze çarpan zamanla bakımsızlıktan parçalanarak açılmış büyük bir boşluk bulunmaktadır. Bu boşluk ile mekânın bir anda aydınlandığı görülmektedir. Tim Burton, filmlerinde sıklıkla kullandığı ışık-gölge oyunlarını bu sahnede en iyi şekilde yansıtmıştır. Büyük boşluk Edward için aydınlatmanın yanı sıra bir iletişim aracı da olmuştur. Film başlarken Edward'ın bu boşluktan banliyöyü izlediği ve filmin sonunda yine bu boşluktan banliyöye ilk kez kar yağdırdığı görülmektedir. Bu yönüyle çatıdaki boşluk, Edward ile banliyö arasındaki tek iletişim bağı olmuştur denebilir.




Şatonun mekânları genel olarak incelendiğinde biçim, boyut, renk, doku ve aydınlatma unsurları açısından üslup bakımından tamamen Gotik mimari tarza sahip olduğu; karanlık, kasvetli, bakımsız ve parçalanmış görüntüsüyle gotik ruhu yansıttığı söylenebilir. Her ne kadar dışardan bir gözle bakıldığında bu şekilde algılansa da aslında içinde yaşayan için onun yaşanmışlıkları ve anıları sayesinde bir yuva olmuştur. Ayrıca Edward bulunduğu mekânın gerektirdiği şekilde davranırsa da orayla bağ kurarak kendinden izler katmış ve oraya bir kimlik kazandırmıştır.

5.2. Banliyöye İlişkin Bulgular

Makas Eller filminde kullanılan diğer ana mekân banliyö ortamı olup bu bölümde banliyönün dış ve iç mekânları çözümlenmiştir. Peg karakterinin ve komşularının yaşadığı banliyö, şatonun bulunduğu dağın eteğinde düz bir alanda konumlandırılmıştır (Tablo 4). Barthes'ın

anlamlandırma şemasına göre banliyö dış mekânında yer alan gösterenler; banliyönün genel görünümü, yolların ve evlerin düzeni, Peg'in evinin genel görünümü ve evlerin bahçelerindeki bitki figürleridir. Banliyö, boyutsal açıdan değerlendirildiğinde şatoyla tezatlık göstererek daha minimal boyutlarda olmasıyla modern hayatın insanlara kattığı konforlu yaşamı ve kolay erişilebilirliği ifade etmektedir. Evlerin yol kenarına aynı oranlarda belli düzenle sıralanması, her evin ana yola aynı biçimlerde bağlanan yaya ve garaj yolunun bulunması ve insanların bu yollarda araçlarıyla ya da yaya olarak sıralı, kurallı ve dakik bir şekilde hareket etmesi modern yaşamın ve burjuvanın yaratmış olduğu monoton ve kuralcı yaşamı simgelemektedir. Evlerin renk ve biçimlerine bakıldığında ise donuk pastel tonlarda rengârenk ve detaysız bir düzen görülmektedir. Dışardan bakıldığında rengârenk düzen her şeyin sorunsuz yaşandığı bir mekân hissi vermekle birlikte detaysızlığı, banliyö ortamına yapaylık katmaktadır.

Tablo 4. Banliyö dış mekânının gösterebilimsel çözümlemesi.

Gösteren (mekân ve mekân unsurları)	Gösterilen		Gösterge
	Düz Anlam	Yan Anlam	
<p>Banliyö genel görünüm</p>    <p>Biçim, ölçü-oran, renk, aydınlatma</p>	<p>Yapı Ev Dış mekân Düz arazi Yol Bahçe Aydınlık Gün ışığı Gökyüzü Yumuşak ve pastel renkler Minimal boyutlar</p>	<p>İnsan ölçeği Gerçek mekân Düzenlilik Ritim Benzerlik Yapaylık Donukluk Ferahlık</p>	<p>* Banliyönün minimal boyutlarda olmasının modern hayatın konforizmini ve tüketiciliğini simgelemesi * Belli bir ritimle tekrar eden pastel renklerdeki evlerin ideal, canlı, dışa dönük ve sorunsuz mutlu bir yaşamı ifade etmesi * Evlerin ayırt edici olmayan ve detaysız biçimlere sahip olması ile banliyönün basitliğini ve yapaylığını ifade etmesi * Belli bir düzendeki evlerin, yolların ve bahçelerin Modernizm ve burjuvanın neden olduğu monoton, mekanik, standart ve kuralcı bir yaşamı ifade etmesi * Kırmızı çatıların, basit ve sıradan evlere sıcak bir yuva etkisi vermesi * Arazinin düz topoğrafyası ve ayırt edici yanının olmaması "yer" ve "aidiyet" kavramlarının eksikliğini göstermesi * Banliyönün aydınlık yanının şatonun karanlığıyla tezat olması * Her günün güneşli ve parlak olması coğrafik unsurların ve "yer" kavramının eksikliğini göstermesi</p>

<p>Bahçeler ve bitki figürler</p>   <p>Biçim</p>	<p>Dış mekân Açık alan Yeşil alan Peyzaj düzenlemesi İnsan ve hayvan figürleri</p>	<p>Yaratıcılık Farklılık Aidiyet Egemenlik alanı</p>	<p>* Edward'ın ilk kez geldiği yerde kendine ait bir 'yer' oluşturması ve orayla bir bağ kurması, eksikliğini bitkilerden insan ve hayvan figürleri oluşturarak tamamlaması, kendini kabul ettirmeye çalışması * Herkesin bahçesine yaptığı bitki tasarımlarının o kişinin karakterini yansıtmaması (Peg'in 4 kişilik ailesini bitkilerde şekillendirmesi) * Joyce karakterinin hırslı ve tutkulu yapısını yansıtan biçimlerde bitkilerini şekillendirmesi * Esmeralda'nın Edward'ı şeytana benzetmesi üzerine bahçesinde 'şeytan'a benzeyen bir bitki oluşturması</p>
<p>Peg'in evi</p>  <p>Renk</p>	<p>Bina Ev Dış cephe Mavi renk</p>	<p>Dinginlik Üretkenlik</p>	<p>* Sinemada mavi rengin dinginliği, sakinliği ve üretkenliği simgelemesi * Bu özellikleriyle içinde yaşayan karakterlerle benzerlik göstermesi * Peg karakterinin sakinliği, mesleği gereği kremler üretmesi, bunları komşularına satması ve Edward karakterinin yüzündeki kesik izlerinin düzelmesi için uygulaması</p>

Edward banliyöye geldiği anda mekânlara ve insanlara ayak uydurmakta zorlansa da zamanla kendi yeteneğini ve yaratıcılığını kullanarak orada yaşayan insanların bahçelerindeki bitkilerden farklı figürler ortaya çıkarmış ve kendine bir egemenlik alanı oluşturarak mekânlarla ve insanlarla bağ kurmaya çalışmıştır. Banliyöde yaşayan her insanın davranışına ve düşüncesine göre bitkilerini bir forma sokmuştur. Peg, Edward'a karşı kibar davranıp ona yardım ettiği için onun bahçesinde 4 kişilik ailesini şekillendirmiştir. Joyce karakteri ise Edward'ın gözünde tutkulu biri olarak görüldüğü için bahçesine kalp oluşturmuş, Esmeralda'nın bahçesine ise Edward'ı dış görünüşünden dolayı sürekli kötüleyip onu bir şeytan olarak gördüğü için bitkileri şeytan biçiminde şekillendirmiştir. Peg'in evinin dış cephesinin rengine bakıldığında mavi olduğu görülmektedir. Mavi renk sinemada üretkenlik ve sakinlik demektir. Peg'in yardımseverliği, naifliği ve sakinliğinin yanı sıra güzellik ürünleri üreterek satmasıyla sahibi olduğu evin rengini karakterine yansıttığı söylenebilir.

Banliyö ile ilgili diğer çözümleme de iç mekânlarının çözümlemesidir (Tablo 5). Banliyöde Barthes'ın anlamlandırma şemasındaki gösterene karşılık gelen iç mekânlar; Peg'in evinin odaları,

Joyce'un mutfuğı ve Esmeralda'nın salonuna ait mekân sahneleridir. Peg'in evi renk bakımından incelendiğinde salonda beyaz rengin ve sadeliğın hâkim olduğı görölmektedir. Mekânda kullanılan beyaz rengin sinemada temsil ettiğı dürüstlük ve temizlik anlamlarının evin sahibi Peg'in karakterine yansıdığı, Edward'ı farklılığıyla kabul ederek ona dürüstçe doğruları gösterdiği ve alışması için ona her konuda yardım ettiğı görölmektedir. Saflık ve masumiyet anlamlarının ise Peg'in kızı Kim ile örtüştüğü söylenebilir. Kim'in yatak odasında ağırlıklı olarak kullanılan sarı rengin sinemada en çok bilinen anlamı huzursuzluk, sıkıntı ve korkaklıktır. Kim'in de film boyunca sürekli erkek arkadaşı Jim'in etkisi ve baskısı altında olduğı görölmektedir. Yatak odalarında kullanılan içi su dolu yatak ile raylı sisteme sahip yatak ise Modernizmin insanlara sunduğı konforlu ve pratik yaşamı simgelemektedir.

Tablo 5. Banliyö iç mekânının göstergebilimsel çözümlemesi.

Gösteren (mekân ve mekân unsurları)	Gösterilen		Gösterge
	Düz Anlam	Yan Anlam	
<p>Peg'in evi</p>  <p>Renk, doku, biçim</p>	<p>Ev İç mekân Salon Yatak odası Beyaz renk Sarı renk Şişme yatak Raylı yatak</p>	<p>Sadelik Saflık Masumiyet Dürüstlük Korkaklık Sıkıntı Huzursuzluk Modernizm Konfor Pratiklik Rahatlık</p>	<p>* Beyaz rengin sinemada saflığı, masumiyeti, dürüstlüğü, temizliği ifade etmesi * Bu özelliklerin içinde yaşayan karakterlerine yansması * Peg'in Edward'a yardım etmesi, dürüstlüğü, yardımseverliği, Kim'in ise saf ve masum olması * Sarının sinemadaki sıkıntı, huzursuzluk, korkaklık ve öfke gibi anlamları ile ailesinin ve erkek arkadaşının baskısı altında kalmış Kim karakterinin ilişkilendirilmesi * Kim'in içi su dolu şişme yatağının ve kullanımı pratik raylı yatağın burjuva ve modernizmin getirmiş olduğı konforu ifade etmektedir.</p>
<p>Joyce'un evi</p>  <p>Renk</p>	<p>Ev İç mekân Salon Yatak odası Pembe renk</p>	<p>Şirin Samimi Sıcak bir ortam Aşk Hırs Tutku</p>	<p>* Pembenin sinemadaki neşe ve şirinlik anlamları ile önceden sevecen biriymiş gibi görünen Joyce'n ilişkilendirilmesi * Fiziksel bir uyarıcı, daima genç kalmanın ifadesi ve aşkı temsil etmesi ile karakterinin sonradan değişip hırslı ve tutkulu birine dönüşmesiyle ilişkilendirilmesi</p>

<p>Esmeralda'nın evi</p>  <p>Renk, biçim, aydınlatma</p>	<p>Ev İç mekân Salon Haç formu Kırma çatı Kırmızı renk</p>	<p>Kışkırtıcı Tatmin edici Dini inanç Vurgu Loş ortam</p>	<p>* Kırmızının sinemadaki olumsuz yanı olan kışkırtıcılığı, tatmin ediciliği, egoizm, ölüm ve ateşi ifade etmesi karakterin gerici ve dindar özelliğiyle bağdaşması * Gotiğin tanrısallık etkisi * Arka plandaki haç formunun bulunduğu kısmın kırma çatı olmasıyla haçın vurgulanması * Haç formundaki boşluğun Hristiyanlığı ve kutsallığı ifade etmesi * Ortamın mumlarla loş bir hale gelmesi ve karanlığın ağırlıkta olması dini inancını ve bu bağlılığını evine yansıttığını ifade etmesi</p>
--	--	---	---

Joyce karakterinin evi incelendiğinde ise iç mekânların donatılar da dâhil olmak üzere çoğunlukla pembe tonlarda olduğu görülmektedir. Pembenin sinemada birçok anlamı bulunmaktadır. Neşe anlamı ile Joyce'un filmin başında Edward'a karşı takındığı sevecen tavır ile ilişkilendirilebilir. Fiziksel uyarıcı ve aşk anlamları ile de karakterin filmin devamında değişerek başka bir tavır takınması ve buna örnek olarak Edward'ı taciz etmesi ve onu bir hırs haline getirmesi ile ilişkilendirilebilir.

Esmeralda'nın evi renk açısından incelendiğinde kırmızının ağırlıkta olduğu görülmektedir. Kırmızının sinemada olumlu anlamları olsa da bu filmdeki anlamları olumsuz olup kışkırtıcılık, ölüm, egoistlik ve ateştir. Bu anlamları ile Esmeralda'nın Edward konusunda insanları sürekli kışkırtmaya çalışması ve onu şeytana benzetmesi, dinine bağlılığı gibi özellikleriyle ilişkilendirilebilir. Duvarda bulunan haç biçimindeki boşluk Esmeralda'nın dinini, inancını ve onun için kutsal olan Hristiyanlığı ifade ederken, haç biçimin bulunduğu duvarın kırma çatı ile belirgin hale getirilmesi de Hristiyanlık vurgusunu artırmaktadır. Aydınlatma bakımından sadece haç formundan sızan ışık ve yanan mumlarla ortamın loş hale gelmesi karanlığın ağırlıkta olmasını sağlarken, karakterin dini inancına olan bağlılığını evine yansıttığını göstermektedir.

Banliyönün mekânları genel olarak incelendiğinde Modernizm ve burjuva yaşantısının getirmiş olduğu kuralcılık, benzerlik, rahatlık, konfor, pratiklik, monotonluk ve sıradanlık kavramlarının hem mekânlara hem de içinde yaşayan karakterlere yansıdığı söylenebilir. Mekânlar gibi insanlar da belli kurallarda hareket etmekte, çimlere basmadan yaya yolunun izini takip etmekte ve evlere benzer rengârenk kıyafetler giymektedirler. İnsan ve mekân

etkileşiminde, bir yaşam tarzının gerektirdiği şartlar doğrultusunda insanların kendi konforlarına göre mekânları düzenledikleri ancak o mekânın içerdiği unsurlara göre de hareket ettikleri ve bunların dışına çıkmadıkları görülmektedir.

6. Değerlendirme

Tim Burton, filmlerinde genellikle “Modern geleneksellik”i eleştiren Amerikan sinemasının en ünlü yönetmenlerinden birisidir. Filmlerinde, modernleşme ile yitirilen ev, aidiyet, egemenlik alanı ve özgünlük kavramlarını ele almaktadır (Dursun, 2019:113). Modernizmin insanlara dayattığı standart, monoton, niteliksiz, ruhsuz, mekanik bir yaşamı modern olmayan mekân ve karakterle ironik bir biçimde eleştirmektedir. Modern ve modern olmayan iki farklı ve karşıt mekân ile karakterlerin en iyi yanı birbirlerine karşıt olmalarına rağmen birbirlerini değiştiren bir etkileşim içinde olmalarıdır. Bu durum “karşıtlık”ın yanı sıra olan şey her neyse karşılıklı olmasına da yol açmaktadır. Bu bakış açısı Tim Burton’u özgün kılan yanı olmuş ve Burton, Modernizmi en iyi yansıtabileceği düşüncesiyle banliyöleri seçmiştir (Güleç ve Çağlar, 2014).

Öte yandan Burton, film mekânlarında genellikle Alman dışavurumculuğun Gotik elemanlarını kullanır (Dursun, 2019:118). Sinemada Gotik tarzın kullanımına sebep olan bu akımın amacı görünmeyeni, insanın içindeki duyguyu ve hisleri açığa çıkarmaktır (Öztarkan Özyurt ve Sivas Gülçur, 2022:103). Modernizme tepki olarak oluşturulan zıt mekânlar Gotik tarzda yansıtılmıştır. Kasvetli, karanlık ve tekinsiz mekânlar, şato, karamsarlık, korku, insanüstü, ölüm, gerilim, aşk ve umutsuzluk içinde mücadele gibi özellikler ve mekânlar Gotik tarzın anlayışını yansıtır (Jing ve Qing, 2018:24-25). Ayrıca mekân kurgusunda Gotik etkisi olan ışık-gölge, aydınlık-karanlık oyunlarına da yer verilmiştir (Dursun, 2019:124). Tim Burton filmlerinde gerçek mekân Modernizmi yansıtırken gerçek olmayan mekân ise Modernizme karşıt olan mekânı yansıtmaktadır. Bu filmde de gerçek-modern mekân banliyö iken gerçeküstü-modern olmayan mekân ise şatodur (Görsel 2).



Görsel 2. Solda banliyö ve sağda şato (Görseller filminden alınmıştır).

Filmdeki iki ana mekândan biri olan banliyö; evlerinin aynı biçimde ve detaysız olduğu, yumuşak ve pastel renklerin belli bir ritimle süreklilik gösterdiği, yolların ve bahçelerin evlere uygun bir düzende tekrar ettiği sıradan ve sıkıcı bir ortamdır. Banliyönün bulunduğu topografyanın, eğimsiz düz bir arazi olduğu, burada geçen günlerin de tıpkı rengârenk evler gibi donuk ve güneşli olduğu görülmektedir. Bu sıkıcılık ve monotonluk dış mekânda olduğu kadar iç mekânlarda kullanılan mobilyalarla ve aksesuarlarla da kendini belli etmektedir. Evlerde kullanılan mobilyalar da Modernizmin etkisi olan konforu yansıtmaktadır. Aynı şekilde burada yaşayan insanlar da modern yaşamın kurallarına göre hareket etmekte, banliyö sakinleri sabah aynı saatte evden çıkıp akşam aynı saatte eve dönen erkeklerden ve günlerini evde geçirip sadece dedikodu yapan kadınlardan oluşmaktadır. İnsanlar her gününü aynı şekilde dışardan bağımsız ve başka insanlardan kopuk bir şekilde geçirmektedir. Bu bağlamda banliyöde anılar, yaşanmışlıklar ve deneyimlerden bahsedilemeyeceğini söyleyebiliriz. Banliyö dış görünüşüyle ne kadar renkli, modern, samimi, sosyal ve dışa dönük gibi görünse de aslında içinde yaşayanlar da bir o kadar ruhsuz, sıkıcı, farklılığa kapalı (modern olmayan düşünce yapısı), kendi içlerinde yaşayan ve içe dönük insanlardır. Banliyö, mimari karakteriyle bu sosyal görünüşün arkasında yatan kontrollü sosyal yaşamı gizlemektedir. Başkarakter Edward şatodan banliyöye gelip buranın kurallarına göre hareket etmeye çalışsa da banliyöyle bir bağ kurup burada bir egemenlik alanı oluşturarak peyzajını, insanların fikirlerini ve davranışlarını sonrasında da kar yağdırarak mevsimini değiştirmesiyle banliyöye bir kimlik kazandırmıştır.

Modern eve (banliyöye) karşı olan şato ise çeşitliliğe izin veren, gerçeküstü, iç ve dış mekânları bakımsız ve kırık dökük olan, insanlarda güvensizlik hissi uyandıran ancak bir yandan da kullanıcılarından izler taşıyan, bir kimliği olan, korunma hissini yaşatan ve yuva hissi veren bir mekândır. Şato Gotik mimariyi ve kültürünü göğe dikilen yapısıyla, uçan payandalarıyla, karanlık ve kasvetli mekânlarıyla, kırık dökük cephesiyle, sivri pencereleriyle, eski ahşap zemiyle,

simsiyah rengiyle, bakımsız mekânlarındaki örümcek ağlarıyla ve heykelleriyle açık bir şekilde yansıtmaktadır (Jing ve Qing, 2018:24). Ölmeden önce şatonun kullanıcısı olan mucit de burada laboratuvar kurarak bir iş ortamı oluşturmuş ve bir kimlik kazandırmıştır. Edward'ı icat ederek onun doğduğu ve ona yuva olan sıcak bir eve dönüştürmüştür. Edward da mucidin ölümünden sonra yalnız kalmış ve şatonun bahçesini yarım kalan makas elleriyle yaratıcı olan insan, hayvan ve farklı bitki figürleriyle donatarak kendinden izler katmıştır. Edward ve yaşadığı yer olan şato birbirini yansıtmaktadır. Edward dışarıdan bakıldığında korkutucu bir görünüme sahip ve yalnız olmasına rağmen içi tertemiz ve sevgi doludur. Şatosu da aynı kendisi gibi dışardan ürkütücü ve karanlık görünmesine rağmen içerde yaşanmışlıkları ile sıcacık sarmalayan, rengârenk bahçesi ile yuva gibi bir yerdir. Bu bağlamda bakıldığında Edward'ın şatonun karanlık ve ürkütücü yapısına göre bir karakter olduğunu yani mekâna göre hareket ettiğini ancak diğer yandan da kendi yaratıcılığını, saf ve temiz duygularını şatonun bahçesine yansıttığı ve bahçeyi kendisine göre şekillendirdiği söylenebilir.

7. Sonuç

Mimarlık disiplininin odağında bulunan mekân ve insanı birbirinden bağımsız olarak düşünmek imkânsızdır. "Mekân mı insanı yönlendirir yoksa insan mı kendisine göre mekânı şekillendirir?" bu iki düşünceden biri kesindir diğeri değildir ya da biri diğerine göre daha baskındır şeklinde net bir ayırım yapmak mümkün değildir. Çünkü ikisi de zaman içerisinde birbirini etkiler ve dış faktörlere göre bu etkileşim değişkenlik gösterebilir ancak her ikisi de birbirlerinden ayrı düşünülemeyen kavramlardır. İnsan bulunduğu mekâna uyum sağlayabilmek ve adapte olabilmek için oranın kültürünün, inançlarının, kurallarının gerektirdiği şekilde hareket eder. Bu yönden bakıldığında, mekânın insanı yönlendirebildiğini söylemek yanlış olmaz. Zamanla insan orada kendine "yer" edinmek ve duygusal bir bağ, "aidiyet" kurabilmek için kendinden de birtakım izler bırakır. Her iki durumda da mekânda kullanılan renk, doku ve ışık gibi algı unsurlarıyla yaşanan etkileşimin yansıması görülür. Bu etkileşimi sinema ekranından bizlere en iyi şekilde yansıtan Tim Burton ve filmi *Makas Eller* çalışmanın örnekleme olmuştur. Yönetmen iki farklı yaşam tarzını, mekânı ve karakterleri mekân algısını oluşturan unsurlar üzerinden izleyicilere yansıtmış ve mekânların algılanmasını güçlendirmiştir. Aynı zamanda mekânlar ve karakterlerin altında yatan gizli anlamları da göstergeler yoluyla aktarmıştır. Burton Modern

Mimariyi, bu dönemlerde etkisini göstermiş burjuva yaşantısını ve bu yaşam şartlarının mekânların ve insanların birbirini nasıl etkilediklerini bir banliyö ortamı ile yansıtmıştır. Bu ortama bir başkaldırıyı simgeleyen, her anlamda farklı olan ve farklı olduğu için de kabul edilmeyen diğer mekânı ise bir şato ile yansıtmıştır. Her iki mekânda da yaşayan karakterler bulunduğu mekânlara özdeşleşmekte ve benzerlik göstermektedir. Banliyö dışardan bakıldığında yumuşak renkleriyle, evlerinin ve bahçelerinin düzeniyle, evlerin iç içe birbirine yakın olmasıyla komşuluk ilişkilerinin güçlü olduğu sıcak ve samimi bir mahalleyi-yuvayı anımsatmaktayken; şato ise karanlık, simsiyah rengiyle, devasa boyutuyla soğuk ve korkunç bir mekânı anımsatmaktadır. İçinde yaşayan insanların da fiziksel özelliklerine bakıldığında aynı etkiyi vermektedir. Ancak yapılan çözümlerle karakterlerin yakından tanınmasıyla bunun böyle olmadığı anlaşılmaktadır. Edward'ın görünüşü itibarıyla bir robot olması ama aslında içinin temizliği ve saf masum duygularının varlığı onun insancıl yanını ortaya çıkarırken, banliyödeki karakterler de görünüşleriyle birer insan olmalarına rağmen yaşam tarzları ve düşünceleri onların bir robottan farklı olmadıklarını bize göstermiştir. Edward aslında kurduğu bağ ve yaşanmışlıklarıyla şatoyu bir yuva "yer" haline getirmiştir, banliyö ise insanların hep aynı şekilde hareket ettiği, monoton bir yaşam şekliyle ne zamanın ne de yerin belli olduğu "yok-yer" olmuştur. Edward banliyöye geldiğinde ilk olarak oraya ayak uydurmaya, onlar gibi davranmaya çalışsa da kendinden izler katarak orayla da bir bağ kurmaya çalışmıştır. Gündelik yaşamda kullanılan mekânlarda da bu etkileşim sıklıkla yaşanmaktadır. Bu bağlamda mekânların ve karakterlerin birbiriyle olan çatışması aynı zamanda karşılıklı etkileşimi ve bu etkileşimin izlerini taşıyan göstergelerin sinemadaki karşılığı da göstergebilim aracılığıyla ortaya konulmuştur.

Alanyazında *Makas Eller* filminin, filmde kullanılan kıyafetler ve müzikler ele alınarak göstergebilim açısından analizini içeren çalışmalar da mevcuttur. Yapılan bu çalışma ise sinemada kullanılan mekânların kullanıcılarıyla olan etkileşiminin incelenmesi ve göstergebilim yöntemi ile analiz edilmesi açısından farklılaşmaktadır. Bu durum, hem mimarlık hem de seçilen film açısından özgün bir çalışma olduğunu ortaya koymaktadır. İlerleyen zamanlarda bu çalışmanın mimarlık alanında bir örnek ve altlık olabileceği, bunun yanı sıra Makas Eller filminin moda, müzik ve mimarlık dışında edebiyat, psikoloji, felsefe ile başka sanat dalları açısından da göstergebilimsel analizinin mümkün olduğu düşünülmektedir.

Kaynakça

Adiloğlu, F. (2005). *Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiđ Filmleri*, 1. Baskı, İstanbul: ES Yayınları.

Aksan, D. (1999). *Anlambilim, Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi*, 2. Baskı, Ankara: Bilgi Yayınevi.

Akyıldız, Ö. (2012). *Mimari Mekânların Sinemanın Kurgusal Mekânları Üzerine Etkileri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı.

Asar, H. (2013). *Mimari Mekân Okumasında Algısal Deneyim Analizinin Bir Yöntem Yardımıyla İrdelenmesi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı.

Aslan, F., Aslan E. ve Atik, A. (2015). "İç Mekânda Algı", *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Malatya: İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Yayınları, Cilt 5, Sayı 11, s.139-151.

Beşışık, G. (2013). *Sinema ve Mimarlıkta Mekân Kurgusu ve Kavrayışı*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Bina Bilgisi Anabilim Dalı.

Bilgi, A. (2007). *İnsan-Mekân-Işık Etkileşimi ve Işığın Mekândaki Psikolojik Etkilerinin Değerlendirilmesi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı.

Bozdemir, O. (2018). "12 Eylül Askeri Darbesi'nin Türk Sinemasına Yansıması: Beynelmîlel Filminin Göstergebilimsel Analizi", *Middle Black Sea Journal of Communication Studies*, Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Yayınları, Cilt 3, Sayı 1, 19-28.

Bozdoğan, M. (2008). *Sinema Kavram ve Tekniklerinin Mimari Tasarıma Etkileri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı.

Çakı, C., Zorlu, Y. ve Karaca, M. (2017). "Türk Sinemasında Nazizm İdeolojisi: 'Kırımlı' Filmi ve Göstergebilimsel Analizi", *Journal of Economy Culture and Society*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, Sayı 56, s. 67-95.

Çelik, F., Arslan, B. D., Yıldız, F. ve Kalp, M. (2023). "Sinemada Mekân: The Fall Filminde Göstergebilimsel Yaklaşımla Mekân Okumaları", *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Sayı 29, s. 67- 80.

Çilingir, A. ve Can, A. (2021). "Kim Ki-Duk'un Bin Jip (Boş Ev) Filminin Göstergibilimsel Çözümlemesi", Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları, Sayı 46, s. 162-178.

Duman, Ş. ve Beşgen, A. (2021). "Sinemada Mekân-Karakter Özdeşleyimi Üzerine Bir İdeoloji: Kış Uykusu Filmi", *Mekânı Düşünmek: Felsefe, Politika, Mimarlık, Sinema*, ed. Deniz Yıldırım, Evren Haspolat, Hakan Sağlam ve Saim Can Beritan, Ankara: Nika Yayınları, s. 181-200.

Dursun, G. (2019). *Tim Burton Sinemasında Sürrealist Ev İncelemesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı.

Erkman, F. (1987). *Göstergibilime Giriş*, 1. Baskı, İstanbul: Alan Yayınları.

Erkman Akerson, F. (2014). *Göstergibilime Giriş*, 2. Baskı, İstanbul: Bilge Yayınları.

Erol, E. G. ve Çakı, C. (2017). The Critique of the Discipline in the Turkish Educational System in the Date of 2000's in Hayat Bilgisi Series: The Case Study of 'Panzer Emin"', 26th International Conference on Educational Sciences, 20-23 Nisan, Antalya.

Ertem, Ü. (2010). *Sinema ve Mimarlık Etkileşiminin Örnek Kara Filmler Üzerinden İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı.

Ertemli, M. (2018). "Mekân Tasarımında Sınır Ögelerinin Görselliğe Katkısı: Düşey Yüzeylerin Estetiği", *Modular*, İstanbul: Gedik Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Yayınları, Cilt 1, Sayı 1, s. 49-64.

Farshi, R. (2012). *Çevrenin Davranış Üzerinde Etkileri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Peyzaj Mimarlığı Anabilim Dalı.

Gezer, H. (2008). "Mekân ve Mekânın Algılanması", *Mimarlıkta Malzeme*, İstanbul: TMMOB Mimarlar Odası Yayını, Sayı 7, s. 33-42.

Göka, Ş. (2001). *İnsan ve Mekân*, 1. Baskı, İstanbul: Pınar Yayınları.

Güleç, G. ve Çağlar, T. N. (2014). "Sinema ve Mimarlık Etkileşimi: Tim Burton Filmlerinde Modernizm Eleştirileri", *Mimarlık*, Ankara: TMMOB Mimarlar Odası Yayınları, Sayı 375, s. 45-49.

Günay, D. (2012). "Görsel Göstergibilim ve İmgenin Anlamlandırılması", *Görsel Göstergibilim*, ed. Doğan Günay ve Alev F. Parsa, İstanbul: Es Yayınları, s. 11-54.

İlkdoğan, H. (2017). "Üç Oda ve Üç Zaman, 'Okuyucu' Filmi Göstergibilimsel Analizi", *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Ankara: Sanat ve Dil Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, Cilt 6, Sayı 38, s. 2817-2833.

Jing, S. ve Qing, K. (2018). "Manifestation of Gothic Style in Contemporary Films: Taking Edward Scissorhands as an Example", *International Journal Of Arts And Commerce*, Cilt 7, Sayı 10, S.21-27.

Kanlı, B. İ. ve Bilgiç, M. (2016). "Modernizm Eleştirilerinin 'Yok-Yer' Bağlamında Sinema Mekânı Kurgusunda Analizi", *İstanbul Gelişim Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, İstanbul Gelişim Üniversitesi Yayınları, Cilt 3, Sayı 1, s.118-149.

Karakoç, O. (2008). *Sinemada Renk Olgusu: Ölümsüz*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema-TV Anasanat Dalı.

Kavut, İ. E. ve Savaş, B. (2021). "Fantastik Film Mekân ve Müziklerinin Eş Zamanlı Değerlendirilmesi: Edward Scissorhands (Makaseller) Örneği", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Yayınları, Sayı 27, s. 357-377.

Kırık, A. (2013). "Sinemada Renk Öğesinin Kullanımı: Renk ve Anlatım İlişkisi", *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, Türk Eğitim-Sen Yayınları, Cilt 2, Sayı 6, s. 71-83.

Ozar, B. (2018). *Mekân Algısı ve Psiko-Sosyal Kalitenin Ölçülebilirliği Üzerine Bir Araştırma: Armada Hayat Sokağı Örneği*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İç Mimari Tasarım Anabilim Dalı.

Öztarkan Özyurt, P. ve Sivas Gülçur, A. (2022). "Tim Burton Sinemasında Gotik Bir Uyarılama: Hayalet Süvari Filminin Greimas'ın Eyleyensel Örnekçesine Göre Çözümlemesi", *Anasay*, Cilt 6, Sayı 21, s. 101-117.

Öztürk, B. (2012). *Sinemada Mekân Tasarımında İncelenmesi: Bilim Kurgu Sineması Örneği*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Maltepe Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İç Mimarlık Anabilim Dalı.

Pallasmaa, J. (2008). *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*, 2.Baskı, Helsinki: Rakennustieto.

Rifat, M. (1992). *Göstergebilimin ABC'si*, İstanbul: Simavi Yayınları.

Rifat, M. (2000). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları: Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*, 2. Baskı, İstanbul: Om Yayınevi.

Rifat, M. (2014). *Göstergebilimin ABC'si*, 4. Baskı, İstanbul: Say Yayınları.

Sayıcı, F. (2021). "Kim Ki-Duk'un 'Acı' Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi", *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Yayınları, Sayı 53, s. 77-92.

Sözen, M. ve Dayı, H. (2013). "Sinemada Işık Kullanımı ve Örnek Bir Çözümleme", *Erciyes İletişim Dergisi*, Erciyes Üniversitesi Yayınları, Cilt 3, Sayı 1, s.32-49.

Tanrıkuş, B. (2019). *Mekânsal Algıyı Etkileyen Tasarım Parametreleri ve Marka Kimliği İlişkisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İç Mimarlık Ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı.

Türk, A. ve Gülseren, M. (2021). "Edward Scissorhands (Makas Eller) Film ve Simgeleşmiş Kostümler", *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Ankara: Sanat ve Dil Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, Cilt 77, s. 131-140.

Vardar, B. (2001). *Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri*, 1. Baskı, İstanbul: Multilingual Yayınları.

Yurttaş, N. (2019). "Mekânsal Algı Kavramı ve İç Mekân Tasarımı İlişkisi", *Euroasia Journal of Social Sciences & Humanities*, Uluslararası Yayıncılar Birliği, Cilt 6, Sayı 1, s.27-34.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Makas Eller film afişi. <https://sonfilmavcısı.blogspot.com/2020/05/makas-eller-1990-johnny-depp-filmi.html>, Erişim tarihi: 4 Nisan 2023.

Aksi iddia edilmedikçe tüm görseller filminden alınmıştır.

TÜRKİYE'DE HARF DEVRİMİ: LATİN ALFABESİNE GEÇİŞİN TİPOGRAFİK DÖNÜŞÜMÜ**LETTER REVOLUTION IN TURKEY: THE TYPOGRAPHIC TRANSFORMATION
OF THE TRANSITION TO THE LATIN ALPHABET**

Fatih Kurtcu*

Öz

Türkiye Cumhuriyeti'nin modern tarihindeki önemli dönüm noktalarından biri olan Harf Devrimi'nin, Türk toplumunun dili, kültürü ve ulus kimliği üzerinde büyük etkileri vardır. Harf Devrimi, Türkçe'nin yazımında, Arap alfabesinin yerine Latin alfabesine geçişini simgeler ve bu geçişin tipografik dönüşümü, Türkiye'nin yazı dilinde ve matbaacılık uygulamalarında derin ve kalıcı etkiler bırakmıştır. Matbuat kanunu ile tasarıma olan ihtiyaç artmış kitap ve dergi yayınları Türkiye'nin her bölgesine yayılmıştır. Eğitimini yurt dışında alan Türk tasarımcılar bu ihtiyacın giderilmesinde ve ülkenin modern tasarım diline kavuşmasında etkin rol oynamışlardır. Bu tasarımcılar Türkçe'nin özelliklerine uygun yeni yazı karakterleri ve tipografik düzenlemeler geliştirilmiş ve bu dönemde, tipografiye daha fazla önem vererek tasarımlar üretmişlerdir. Bu makalede, Türkiye'nin Harf Devrimi sürecinde Latin alfabesine geçişin tipografik dönüşümü derinlemesine incelenmektedir. Harf tasarımları, matbaa düzenlemeleri, yazı karakteri seçimleri ve tipografik yenilikler gibi konulara odaklanarak, bu dönemde gerçekleşen tipografik evrimin Türkiye'nin modernleşme sürecinde rolü, nitel araştırmanın betimsel analiz yöntemi ile incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Hurufat, Yazı, Tasarım, Afiş, Yayın.

Abstract

The alphabet revolution, one of the most important turning points in the modern history of the Republic of Turkey, has had a major impact on the language, culture and national identity of Turkish society. The Letter Revolution symbolizes the transition from the Arabic alphabet to the Latin alphabet in the writing of Turkish, and the typographical transformation of this transition left deep and lasting effects on the written language and printing practices of Turkey. With the printing law, the need for design increased, and book and magazine publishing spread to every region of the country. Turkish designers educated abroad played an active role in meeting this need and bringing the country into a modern design language. These designers developed new fonts and typographic arrangements suitable for the characteristics of the Turkish language and produced designs that gave typography a greater importance in this period. This article examines the typographic transformation of the transition to the Latin alphabet during Turkey's alphabet revolution. By focusing on issues such as letter designs, printing house regulations, font choices, and typographic innovations, the role of typographic development in this period in Turkey's modernization process is examined using the descriptive analysis method of qualitative research.

Keywords: Letter, Type, Design, Poster, Publishing.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 02.04.2024 - Kabul tarihi: 28.06.2024

* Doç., Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, fkurtcu@gmail.com,
<https://orcid.org/0000-0002-3999-0668>, Ankara/Türkiye.

1. Giriş

Tipografinin bir kültür olarak bu coğrafyada hakkettiği değeri bulamadığı düşünülmektedir. Öyle ki, yazının keşfi ve geliştirilmesi hususunda Anadolu ve Mezopotamya'nın yadsınamaz katkıları bulunmaktadır. Bu kültürün hakkettiği yere neden gelemediğini anlamak için tarihi incelemek, Türklerin kullandıkları konuşma ve yazım dillerini tanımak gereklidir. Türkler tarih boyunca çok çeşitli yazım dilleri kullanmışlardır. Bu yazım dilleri yaşadıkları coğrafyaya göre farklılıklar gösterdiği gibi yazma yüzeyleri ve yazma aletlerine göre de farklılıkları bulunmaktadır.

Orhun anıtı çevresinde bulunan Kültigin Anıtında, Türklerin kendi buluşu olan Kök-Türk alfabesi kullanılarak yazılan ilk yazı sistemleri olarak kabul edilmektedir. Kök-Türk (Göktürk) alfabesinin yanı sıra birçok alfabe Türkçe yazmakta kullanılmıştır. Türkler, İslam dinine geçmeden önce, "Türk dilinde başlıca beş çeşitten çok yazı tarzı kullanılmakta idi. Kök Türkçe, Sogd yazısının iki bozması, Uygur yazısının çeşitli tarzları, Manihayi ve Brahmi yazısı. Hatta Türkçe'de Tibet yazısını ve Estranghelo'yu bile kullanmaya uğraşıyorlardı" (Von Gabain, Annemarie & Paylı, S. S, 1959). Tekin (1997:17)'e göre Türkçenin yazımı için Türklerce kullanılmış olan ilk alfabe, bugünkü bilgilere göre, Batıda "eski Türk runik yazısı" bizde ise "Göktürk alfabesi" olarak bilinen en eski Türk yazısıdır. Bu yazının Batıda "runik" sıfatı ile nitelendirilmesinin sebebi harflerinin eski İskandinav kitabelerinde kullanılmış olan ve genellikle "runik alfabe" diye adlandırılan yazının harflerine benzemesidir. Bu yazı sistemleri sadece dönemin yazıcıları tarafından el ile yazılmamış aynı zamanda kitap yapılması için Çinli işçiler ile iş birliği sayesinde tahta levhalar üzerine oyup yontularak basılmıştır.

Bu çalışma, Türklerin tarihsel süreçte kullandığı yazı sistemlerini ele almakla birlikte, esas olarak Türkiye Cumhuriyeti'nin Latin alfabesine geçişinin tipografi üzerindeki etkilerini incelemektedir. Bu etkiler, dönemin önde gelen tasarımcılarının eserleri üzerinden örneklendirilmiş ve Avrupa'daki çağdaş örneklerle karşılaştırmalı olarak verilmiştir. Literatürde, Türklerin Latin alfabesine geçişi ve bunun önemi hakkında çok sayıda kaynak bulunmasına rağmen, bu geçişin tipografi ile ilişkisini inceleyen yeterli çalışma mevcut değildir. Bu bağlamda, konunun daha detaylı araştırılması ve incelenmesi gerekmektedir. Araştırmada Latin alfabesine geçişle birlikte, modern anlamda tipografinin bu coğrafyada uygulanmaya başlandığı ve çağdaş

tasarım diline uygun örnekleriyle Türkiye Cumhuriyeti'nin görsel kimliğinin oluşumuna önemli katkılar sağladığı vurgulanmaktadır.

2. Osmanlı İmparatorluğunda Alfabe Kullanımı

Karahanlı Türklerin İslamiyet'e geçişinden (onuncu yüzyıl) sonra Arap harfleri 11. yy.'da Türkçe yazımında kullanılmaya başlanmıştır. Bununla birlikte Uygur Alfabesi Türkçe yazımında birkaç yüzyıl daha kullanılmıştır. Tongul (2004:104)'a göre Osmanlı Devleti genişledikçe Arapça ve Farsça kelimeler dilimize daha çok girmiş, bunun sonucunda Arapça, Farsça ve Türkçe'den oluşan Osmanlıca ortaya çıkmıştır. Türkçe gitgide önemini kaybederek Anadolu'da yaşayan Türk halkının konuşma dili olarak kalmış, buna karşılık Osmanlıca, devletin resmi dili ve aydın zümresinin kullandığı bir dil haline gelmiştir. Osmanlıca ağırdalı, zor bir dil olduğu için, ancak çok uzun yıllar medrese öğrenimi gören aydınlar okuyup yazabiliyor ve konuşabiliyordu. Kırsal kesimde yaşayan Türk halkının büyük bir kesimi ise Osmanlıca'yı anlamak bir yana, kendi dilini bile yazıp okuyamıyordu.

Osmanlı İmparatorluğunun aydınları tarafından okunup yazılabilen, kırsal kesimde halkın yazamadığı ve okuyamadığı dönem Avrupa'sında ise yazma teknolojileri geliştirilmekteydi. Kore ve Çin gibi Asya uygarlıklarının kullandığı baskı teknolojileri Avrupa'da Gutenberg matbaasında hareketli hurufat yöntemi ile gelişmiş ve güncellenmiş versiyonu 1448'de kullanılmaya başlanmıştır. Önceleri el yazmaları şeklinde üretilen kitaplar hareketli hurufat sayesinde çoğaltılmış ve sadece aydın ve zenginlere hitap eden el yazmasının yerine halka indirilmiş bu sayede matbaa, yazıyı yani bilgiyi demokratikleştirmiştir

Johannes Gutenberg'in Almanya'da kurduğu matbaa, Avrupa'da yoğun ilgi görmüştür. Avrupa'nın neredeyse her yerinde matbaalar kurulmuş, on beşinci yüzyılın sonuna gelmeden binden fazla baskı makinesi ile üretimler yapılmıştır. William Caxton İngilizce baskılar yapmak için İngiltere'de, Aldus Manutius Venedik'te, Claude Garamond Fransa'da basımlar yapmıştır. Bu sayede kitap fiyatları düşmüş, daha çok kitap okunmaya başlanmış ve kitabın yaygınlaşması (kâğıt üretiminin artması bununla doğrudan ilişkilidir) ile bilimsel çalışmaların gelişmesi sağlanmıştır.

Avrupa'dan yaklaşık 300 yıl sonra İbrahim Müteferrika tarafından Osmanlı İmparatorluğu'nda ilk matbaa kurulmuştur. İlk baskının yani Vankulu Lûgatı'nın 1729'da

Gutenberg'in Avrupa'da dizgi harfleriyle 42 Satırlı İncil'i (1455) basmasından 274 yıl sonra yayımlandığı düşünülürse, gecikmeli ve kademeli olarak öğrenilen -bugün bile her yönüyle keşfedilememiş olan- tipografi alanında özgün terimlerin neden doğmamış olduğu anlaşılabilir. Öyle ki; tipografi terimi terminolojik olarak Gutenberg'den bu yana matbaa süreçlerini (harflerin dökülmesi, kesilmesi, dizilmesi ve basılması) anlatmak için üretilmiştir. Teknolojinin üretimi ile terminoloji de üretilir. Bu anlamda tipografi terminolojisi o dönem matbaasından günümüze kadar gelmiştir. Büyük harflerin tanımlanması için kullanılan upper case (üst kasa) küçük harflerin tanımlanması için kullanılan lower case (alt kasa) tanımları örnek olarak verilebilir.

Müteferrika matbaasının etkisi ile Türkçe yeniden önem kazanmış, orduya teknik eleman yetiştirmek için açılan okullarda çeşitli Avrupa dilleri ile Türkçe dersler de verilmeye başlanmıştır. Tongul (2004)'un da belirttiği gibi basın-yayın hayatının doğmasıyla ülkedeki okuma yazma dil, eğitim ve kültür sorunları gündeme gelmiş, dolayısıyla bu konudaki en önemli araç olan alfabe ve dil aydınlar arasında tartışılmıştır... Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye üyesi olan Münif Paşa, Arapça Farsça kelimelerin terkiplerinin çokluğu (hareketli hurufat yöntemi ile baskı için yaklaşık 500 karakter gerekmektedir) büyük harf olmadığı için özel isimlerin diğerlerinden ayırt edilmediğini söylemiştir. Avrupalıların ise yazılarında böyle zorluluklar olmadığı için, 6-7 yaşından başlayarak her insanın okuyup yazabildiğini, bizde ise yazımızın öğrenmenin zorluğu yüzünden halkın fikren terbiyesinin (eğitiminin) mümkün olmadığını belirtmiş ayrıca, Arap harflerinin kitap basımı için de uygun olmadığını, diğer milletlerin 30-40 harfle istedikleri kitabı basabildiklerini, bizde düzyazı ile kitap basabilmek için bile, yüzlerce işarete ihtiyaç bulunduğunu savunmuştur (Görsel 1).

boş bir inanç, öte yandan; Latin harfleri kabul edilirse, seki bilim ve kültürümüzün mahvolacağı eski ile olan bağlarımızın büsbütün kopacağı fikri yaygındır". Bununla birlikte Mebusan Meclisine Musullu Dr. Davut Bey Latin harflerinin kabulü için bir tasarı sunmuştur. Yeni bir tasarı hazırlayarak Latin Harflerinin kabulünü salık veren Feth Ali yeni bir alfabe hazırlamış ancak başvurusu başarısız sonuçlanmıştır. 1863 yılında Encümen-i Daniş, Türkçe sesli harfleri karşılaması için Arap yazısını harekeli (üstün, esre ve ötre) olarak kullanmıştır.

Cumhuriyet kurulduktan sonra da alfabe konusunda fikir ayrılıkları devam etmiştir. Latin alfabesine kati şekilde karşı çıkanlar olduğu gibi, kabulünü isteyen yazarlar ve bilim adamları bu konular üzerine çokça yazılar kaleme almışlardır. Dönmez (2011:61)'in de belirttiği gibi Latin harflerini almak aklın, mantığın ve bilimsel sonuçların bir gereğidir. Akıl, mantık ve bilimin doğruları üzerine inşa edilmiş olan cumhuriyetin, bu alfabeyi değiştirmesi doğası gereğidir ve başka herhangi bir kasıt yoktur. Arap harflerinin kabulünde olduğu gibi içinde bulunulan şartların bir gereği ve akıl, mantık ve bilimsel gerçeklere uygun olarak, İslam harfleri diye adlandırılan Arap harfleri bu durumu sebebiyle değil, tarih boyunca Türklerin birçok kez yaptıkları gibi pragmatik gerekçelerle değiştirilmiştir.

3. Latin Harflerinin Kabulü

Cumhuriyet Hükümeti ilk olarak 1 Haziran 1928 yılında Latin rakamlarını kabul etmekle işe başlamıştır. (Şimşir, 1992) Sonrasında Başbakanlığın emri ile Millî Eğitim Bakanlığı, Dil Encümeni'ni kurmuştur. Ülkütaşır (2009)'a göre Encümen (Mehmet Emin Erişirgil, Mehmet İhsan Sungu, Falih Rıfkı Atay, Fazıl Ahmet Aykaç, Ruşen Eşref Ünaydın, Ragıp Hulusi Özdem, Ahmet Cevat Emre, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, İbrahim. Osman Karantay, Avni Başman, İbrahim Necmi. Dilmen, Ahmet Rasim, Celal Sahir, Erozan, İsmail Hikmet Ertaylan) Latin harflerini kullanan tüm dilleri incelemiş ve sonunda bir "Elifba Raporu" ortaya çıkarmıştır. 29 harften oluşan alfabe ufak değişiklikler (x-q-w harfleri yerine ğ-ö-ü eklenmiştir) ile kabul görmüştür.

1928 yılında, Türkiye Büyük Millet Meclisinde oy birliği ile kabul edilen Latin Alfabesi, okuma-yazmayı kolaylaştırarak, Türk milletinin eğitim ve kültür düzeyini yükseltmek, milli kültürü oluşturmak ve çağdaş uygarlığa yönelmek amacıyla yapılmış, başarıyla gerçekleştirilmiş ve bu

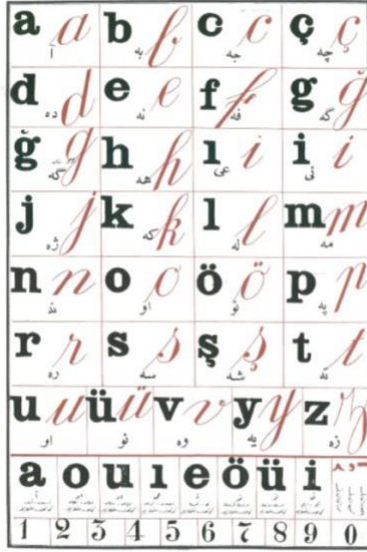
amaçlara ulaşmıştır. Yeni Türk Harflerini benimseyen ve herkese öğretilmesini isteyen Mustafa Kemal Atatürk, halkında katıldığı bir eğlencede, bu devrimi şöyle ifade eder:

Arkadaşlar güzel dilimizi ifade etmek için Yeni Türk Harflerini kabul ediyoruz. Bizim güzel, ahenktar, zengin lisanımız, Yeni Türk Harfleri ile kendini gösterecektir. Asırlardan beri kafalarımızı demir çerçeve içinde bulunduran, anlaşılmayan ve anlamadığımız işaretlerden kendimizi kurtarmak ve bu lüzumu anlamak mecburiyetindeyiz. Lisanımızı muhakkak anlamak istiyoruz. Bu yeni harflerle behemehâl pek çabuk bir amanda mükemmel bir suretle anlayacağız. Anladığımızın asarına yakın amanda bütün kâinat şahit olacaktır. Ben buna katiyetle eminim, siz de emin olunuz

Çok iyi işler yapılmıştır, ama bugün yapmaya mecbur olduğumuz, son değil, lakin çok lüzumlu bir iş daha vardır. Yeni Türk Harfleri çabuk öğrenilmelidir. Her vatandaşa, kadına, erkeğe, hamala, sandalcıya öğretiniz. Bunu vatanperverlik, milliyetperverlik vazifesi biliniz. Bu vazifeyi yaparken düşününüz ki, bir milletin, bir heyet-i içtimaiyenin yüzde onu, yirmisi okuma-yazma bilir; yüzde seksen, doksanı bilmez; bu ayıptır. Bundan insan olanlar utanmak lazımdır. Bu millet utanmak için yaratılmış bir millet değildir. İftihar etmek için yaratılmış ve tarihini. İftiharlarla doldurmuş bir millettir. Milletin yüzde doksanı okuma-yazma bilmiyorsa hata bizlerde değildir. Hata onlardadır ki, Türk'ün seciyesini anlamayarak birtakım zincirlerle kafamızı sarmıştır. Mazinin hatalarını kökünden temizlemek zamanındayız. Hataları tashih edeceğiz.

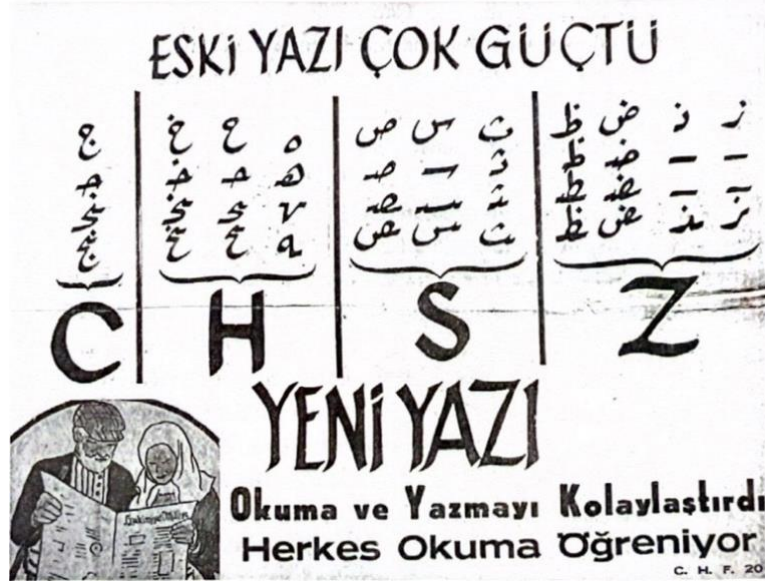
Hataların tashih olunmasında bütün vatandaşların faaliyetin isterim. En nihayet bir sene, iki. Sene içinde bütün Türk heyeti içtimaiyesi yeni harfleri öğreneceklerdir. Milletimiz, yazısıyla ve kafasıyla bütün alem-i medeniyetin yanında olduğunu gösterecektir (Ülkütaşır, 2009).

Alfabe devriminden yedi sene önce Eskişehir-Kütahya savaşı esnasında, düzenlenen Öğretmenler Kongresinde açılış konuşması yapmak isteyen, Paşa'ya Hamdullah Suphi'nin savaşın yoğunluğundan dolayı kongreyi erteleyelim, önerisine verdiği Mustafa Kemal Paşa'nın "Cehaletle savaş düşmanla savaştan daha az önemli değildir" cevabı ile bu devrimi çok önceden planladığı anlaşılmaktadır. Nihayetinde Milli Eğitim Devrimi olan Alfabe Devriminin başarılı olması için yurdun her yerinde harfleri öğreten kurslar ve mektepler açılmıştır (Görsel 2).



Görsel 2. Solda: Yeni Türk alfabesi. Harf Devrimi'nde Cemal Azmi Matbaası tarafından hazırlanan 84x59 cm boyutlarındaki levhada yeni harflerin karşı düştüğü sesler, alt taraflarında eski yazıyla gösterilmiştir. Sağda: Atatürk yeni harflerin kabul edileceğini 1928'de Sivas'ta halka duyuruyor. Bu resim, Illustration dergisinin 13 Ekim 1928 tarihli sayısının kapağında yayımlanmıştır (Acar, 2014).

16-40 yaş aralığı halkı okuma yazma öğretmek için kurulan millet mekteplerinin büyük katkısı ile 1927 sayımında yüzde 8 civarı olan okuma yazma oranının hızla artırılması hedeflenmiştir. Öyle ki, Alfabe öğreniminin kolaylığına vurgu yapmak için çeşitli yayınlar yapılmış afişler tasarlanmıştır. “Herkes Okuma Öğreniyor” afişinde ise Yılmaz (2022)’a göre yeni alfabedeki tek bir harfin, eski alfabedeki birkaç harfi ve onların değişik biçimlerini temsil ettiğini göstererek yeni harflerin, eskilerine kıyasla ne kadar kolay olduğunu vurgulamıştır. Posterde, “eski yazı çok güçlü. Yeni yazı okuma yazmayı kolaylaştırdı. Herkes okuma öğreniyor.” yazmaktadır (Görsel 3).



Görsel 3. "Herkes Okuma Öğreniyor" afişi (Yılmaz, 2022:180).

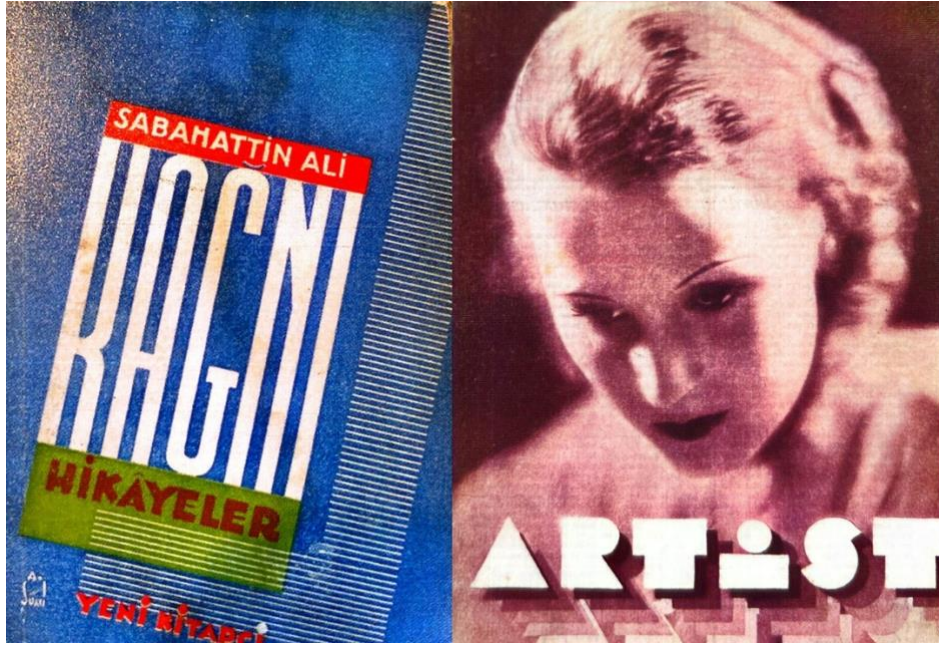
Yılmaz (2022:179-180)'ın da belirttiği gibi "Millet Mekteplerinin ilk beş yılında, yani 1928-1929 ile 1933-34 arasında 54.050 okul açılmıştır. Bunların 18.589 tanesi, yani yaklaşık yüzde 34,4'ü şehirlerde, 34,461'i ise, yani yüzde 65,6 kadarı, kırsal kesimdeydi". Büyük bir coşkuyla başlatılan okuma-yazma seferberliği halkta karşılığını bulmuş açılan millet mektepleri birkaç haftada bir milyon öğrenci sayısına ulaşmıştır. Nihayetinde 1935'te halkın yüzde 20'si 1945'te ise yüzde 30'u okuma yazma öğrenmiştir

4. Alfabe Öğretimi ve Yurt Gezileri

Başöğretmen sıfatıyla, Atatürk vekiller ve devlet adamlarıyla, Yeni Türk Harflerinin ne derece öğrenildiğin bizzat görmek için Tekirdağ, Bursa, Mudanya, Bursa, Çanakkale, Eceabat, Gelibolu, Sinop, Samsun, Amasya, Tokat, Sivas, Şarkışla ve Kayseri bölgelere yurt gezileri düzenlemiş halkla konuşmuş, şehir meydanlarında bir tahta üzerine yeni alfabeyi öğretmiş, halkın yazmasını gözlemlemiş ve denetlemiştir. Şehirlerdeki durum çok umut verici olmuştur, öyle ki halkın çoğunluğu çok hızlı bir şekilde okuma-yazma öğrenmiş ve öğrenmektedir.

Başöğretmen, yurt gezilerinde Yeni Türk Alfabeti için uygun olmayan işaretleri değiştirmiş, özellikle öğretmenler tarafından yazılırken fazlalık olarak düşünülen işaretleri kaldırmıştır. Çünkü Atatürk, sade ve güzel bir Türkçe arzu etmiştir. Bu anlayış dönem

Avrupa'sında sanat özellikle tipografi anlayışında da görülmektedir. Sanayi devrimi sonrası kalitesi düşen tasarımlar, Arts and Craft ve Art Nouveau gibi akımlar ile işlevsellik geri plana atılmış ancak daha estetik hale getirilmiş, sonrası gelişen Yeni Tipografi akımları ile tipografi sadeleşerek işlev ve estetik birleştirilmiştir. Dönem Almanya'sında kurulan Bauhaus okulu bunun için iyi bir örnektir. Öyle ki Atatürk'ün sade dil anlayışı, tasarımlara ve tipografi kullanımına yansımış, Bauhaus ekolüne ve ilkelerine uygun tasarımlar üretilmiştir (Görsel 4).



Görsel 4. Sabahattin Ali (solda) "Kağrı" kitabı 1936, Artist Dergisi Sayı 8, 1931 (Niyazioğlu, 2021).

Yeni Türk Harflerinin, cahillikle savaşta çok önemli bir yeri olduğunu düşünen Atatürk bu durumu şöyle ifade etmektedir. "Türk harfleriyle cehalete karşı açtığımız mücadelenin yarın millet için 30 Ağustos zaferinden daha yüksek ve geniş saadet neticeleri getireceğini muhakkak görüyorum" (Ülkütaşır, 2009).

Tüm bu yurt gezilerinden sonra bekletmeden Meclis toplanmış ve Yeni Türk Alfabetisini görüşmüştür. Latin asıllı fakat Türk dilinin fonetik özelliklerine göre düzenlenmiş ve seslendirilmiş olan, 1353 sayılı Yeni Türk Harfleri kanunu 1 Kasım 1928 yılında oybirliği ile kabul edilmiş, uzun yıllar süren tartışmalar kökünden halledilmiştir. Bu yeni devrim Avrupa basınında geniş yer bulmuş Fransa, Macaristan, Romanya ve İngiliz gazetelerinde övgüyle bahsedilmiş, 482 harf

yerine 29 harf konulduğu, bir mürettibin Arap alfabesi ile Türkçeyi dizebilmesi ve basabilmesi için 12 sene çıraklık yapması gerektiği gibi detaylara yer verilmiştir.

5. Ulus Kimliği ve Tipografi

Türkiye Cumhuriyeti'nin temel amacı, okuma yazma bilen, çağdaş, modern, asılsız söze değil, bilime önem veren, özgür bireyler yetiştirmektir. Bunun için ulusun inşa edilmesi gereklidir. Ulus Kimliğini yaratmak için eğitim, sağlık, tarım, mimari, sanat, müzik vb. gibi alanlarda çok önemli inkılaplar yapılmıştır. Bu durumun halka anlatılması ve görsel olarak ifade edilmesi için tipografiden yararlanılmıştır. Öyle ki, mesajı hedef kitleye iletmek, iletişim tasarımını en önemli sorunsalıdır. Tipografi ise mesaj iletim konusunda en önemli tasarım öğelerindedir.

Yazı o kadar çok insan tarafından, günde o kadar çok kez, o kadar farklı koşullar altında belirlenir ki, onu hiç düşünmeden kullanmak fazlasıyla kolaydır ve yine de türün büyük aşinalığı büyük sorumluluk getirir. Metnin gerçekte ne söylediğine bakılmaksızın, kötü tipografik seçimler yanlış iletişim kurma ve daha da kötüsü metni yanlış mesajla yükleme potansiyeline sahiptir (Stocks, 2024:10).

Bu makalenin konusu olan Tipografi ise Ulus kimliğinin yaratılmasında, mesajın kitlelere doğru şekilde iletilmesini sağladığı için, büyük öneme sahiptir. Tipografi sayesinde fikirler benimsetilebilir. Bir ulusun oluşturulmasında tipografi yardımcı olabilir. Cumhuriyetin ilk yıllarında ise tipografinin uygulanması ve yaygınlaşması için basıma ve tasarıma ihtiyaç vardır. Basımın endüstrileşmesi için, Matbuat (Basın) Kanunu ile, Matbuat Umum Müdürlüğü modernize edilmiştir. Yurt dışında (genellikle Almanya) eğitim görmüş önemli tasarımcılar ise ulusal görsel kimliği tasarlamışlardır.

Matbuat kanunu 25 Temmuz 1931 yılında kabul edilmiş, bununla birlikte bu kararı etkileyen önemli süreçler olmuştur. Menemen olayı ile son noktaya ulaşan özgür basın adıyla gelişen ulus devlet yapısına karşı duruş, Matbuat kanununun gerekliliği tartışmalarını beraberinde getirmiştir. Dönemin önemli isimleri görüşlerini sunmaktan geri durmamışlardır. Mazıcı (1996:145-146)'nın da belirttiği gibi, Ahmet Süreyya'ya göre, basın düşman ordularından daha tehlikelidir. Cumhuriyet rejimini yıkmaya yönelik iftiracı, fesat, erdemsiz, kışkırtıcı yayın yapan, düşman basın mensuplarıdır. Mazhar Müfit ise, o günkü gazetecileri Kuvayi Milliyecilere "Celali eşkıyası" diyenler, Türk bayrağına karşı yeni bayraklar arayanlar ve Gazi'ye bile dil uzatanlar olarak sıralıyor. Mazhar Müfit, "Biz demokratız ama, bizim demokrasimiz başka bir

demokrasidir... Biz büyük Gazi'nin demokrasisini biliriz. Biz Kemalizm okulunun evlatları, basın özgürlüğünü takdis etmekle birlikte, yurttaşların hukukuna tecavüz edilmesine hoşgörü göstereceklerden değiliz... Şeyh Sait isyanı... Menemen olayı, bu gibi yılanların saçtığı zehirlerin sonucudur" diyor.

Matbuat kanunu öncesi ve sonrasında çeşitli tartışmalar olmuştur. Bununla birlikte Matbuat kanunu ve çağdaştırılan Matbuat Umum Müdürlüğü sayesinde yüksek tirajlı baskılar alınabilmiştir. Yüksek tirajlı baskının yapılmasında bir diğer önemli konu ise Avrupa'da 1760 yılında gerçekleştirilen Sanayi devrimini kaçırılan, bu coğrafyada SEKA'nın 1936 yılında kurulması ile kâğıdın üretilmesidir. İskit'e göre "1934 yılından itibaren yüksek tirajlı baskı makinalarıyla, Avrupa'da eğitim görmüş üretici kadrosuyla ve etkili dağıtım ağlarıyla modernize edilen Matbuat Umum Müdürlüğü, ülke geneline yayabildiği 30.000 tirajlı okul kitapları, 50.000 tirajlı haftalık dergi ve gazete basımıyla İkinci Meşrutiyet matbuatının 1.500 ile 8.500 arasında dağılım gösteren baskı tirajlarını açık ara farkla geride bıraktı". Dağıtım başarısının ardında yatan Cumhuriyet döneminde geliştirilen demiryolu ağıyla matbu yayınların Anadolu kırsalına ulaşabilmesiydi (Akt. Niyazioğlu, 2021:22). Anadolu kırsalına ulaştırılan bu yayınlar sayesinde toplumun eğitilmesi sağlanmaya çalışılmıştır.

Yazı günümüze gelene kadar çok çeşitli dönemlerden geçmiştir. Baskı sistemleri öncesi hattatlar ve yazıcılar tarafından el ile tek tek yazılmıştır. Baskı, yazıyı demokratikleştirerek tüm halka ulaştırılmasını sağlamıştır. 1450'lerde Almanya'da Gutenberg (önceleri Asya'da Çin, Kore vb.) tarafından yaygınlaştırılan hareketli harufat yani hareket edebilen harfler ile baskı sistemi, tipografi teriminin doğmasını sağlamıştır. Gutenberg matbaasında baskının yapılabilmesi için metalden dökülen kutuların kesilerek harf formunun oluşturulması, sonra sayfa düzeninde dizilmesi ve nihayetinde basılması süreci Tipografi olarak adlandırılmıştır. Tasarımcılar, tipografiyi etkili kullanarak yazıyı işlevsel ve estetik tasarlayarak ve dizerek rahat bir şekilde okunmasını sağlamışlardır. Günümüzde tipografi terimi daha da genişlemiş, 20. yüzyıl modern sanat akımları ile içerik ile bağlantı kurması sağlanmıştır. Resimselleştirilmiş harfler tipografinin sadece okunması gereken sayfa düzenini sağlayan bir alan olmadığını aynı zamanda bakılması yani sanat eseri gibi izlenmesi gereken bir tasarım öğeleri üretilebileceğini kanıtlamıştır. Bu anlamda günümüzde tipografi hem bilim ve hem sanat olarak değerlendirilmektedir. Nitekim sayısal

tipografi (digital typography) bilgisayarın keşfi sonrası bir matematik profesörü olan Donald Knuth büyük katkıları ile geliştirilmiş Hermann Zapf'ın katkıları ile estetik ile buluşmuştur.

20. yy. modern sanat akımlarının yani Yeni Tipografi'nin (Die Neue Typographie, Jan Tschichold) hâkim olduğu Avrupa'da (genellikle Almanya) eğitim alan, İhap Hulusi Görey, Şinasi Barutçu, Mithat Özer vb. gibi grafik tasarımcılar modern tipografi'yi kullanarak Cumhuriyet'in görsel kimliğinin tasarlanmasını sağlamışlardır. Niyazioğlu (2021:250-251)'na göre Cumhuriyet'in eğitim politikasında bedensel ve zihinsel gelişim bir bütündü ve 1930'ların gençlere yönelik beden eğitiminde öne çıkan inşa kavramı, Weimar Almanya'sının yapısal programından izler taşımıştır. Eğitimi Münih'te tamamlayan grafik tasarımcı İhap Hulusi Görey, Alfabe Devrimi'nden itibaren devlet ve ticari kurumlar için gerçekleştirdiği iletişim grafiklerinden Cumhuriyet'in yeni alfabesi ile Cumhuriyet gençliğinin sıhhatli bedeni arasında bağ kuran amblematik bir görsel dil yarattı. Görey gibi Alman ekolünden gelen spor eğitimcisi Selim Sırrı Tarcan ile fotoğraf ve resim eğitmeni Şinasi Barutçu'nun yanı sıra, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Afiş Atölyesi eğitimcisi Mithat Özer, Weimar matbuatında harfler ve bedenler arasındaki mekanik ve yapısal gerçeklikten etkilendiler; Erken Cumhuriyet, matbuatı gençlere yönelik bilim eğitim ve spor yayınlarının görsel diline adapte etti.

Erken Cumhuriyet dönemi matbuatında görev alan görsel propaganda sanatçıları, Weimar Almanya'sına ideolojik dönüşüm geçiren beden ve tipografi ilişkisini, Alfabe Devrimi'yle birlikte ülkede yürütülen matbuat eksenli kültür devrimi ile Cumhuriyet'in sıhhatli gençlik politikasıyla özdeşleştirdiler. Askeri okulların, meslek yüksek okullarının, halkevlerinin, gençlik ve spor kulüplerinin, sanayi sergilerinin tanıtım yayınlarında ve harp akademilerin mezuniyet foto kartlarında, mekanik gerçekliği vurgulayan Art Deco stili yazıyla inşa edilmiş genç bedenler yarattılar. Dönemin eğitim ve propaganda matbuatında beden ve tipografi ilişkisi, Kemalist Türkiye'nin inşasını, pozitivist Türk milliyetçiliğinin iradesini ve Anadolu kırsalının eğitime aydınlanmasını yeni alfabeye öne çıkaran etkili bir grafik kodlamaydı (Niyazioğlu, 2021:251, 254).

Art Deco, Konstrüktivizm gibi sanat akımları, Bauhaus okulu (20. yüzyılda mimari, tasarım, sanat alanlarında yeni akımlar yaratmış bir okuldur) Yeni Tipografi hareketi, Cumhuriyet dönemi tasarımlarını (kitap, afiş, dergi, gazete vb.) şekillendirmiştir. Konstrüktif tipografi yoğunlukla dergi tasarımlarında özellikle kapaklarında görülmektedir (Görsel 5).



Görsel 5. Solda: La Turquie Contemporaine (Çağdaş Türkiye) 1935, Sağda: La Turquie d' Atatürk (Atatürk'ün Türkiye'si) 1936 (Atatürk Kültür Merkezi Kütüphanesi).

Latin harflerinin geometrik yapısı Konstrüktif tipografi ve Art Deco tarzında tasarımlar yapmayı kolaylaştırmıştır. Niyazioğlu (2021:248)'na göre Ali Suavi Sonar, Mazhar Apa, Şinasi Barutçu, Mazhar Nazım Resmor'un tasarladığı yayın grafikleri, makine estetiğini, kalkınmayı, dinamik yükselişi, gelişmeyi veya ilerlemeyi tipografiyle resmetti. Fransa'da A.M. Cassandre, ABD'de Jean Carlu, Almanya'da Herbert Bayer'in 1930'larda gerçekleştirdiği tanıtım ve iletişim grafiklerinden iler taşıyan Türkiye'deki kurum grafikleri, Latin harfli Türkçe Tipografinin geometrik anatomisinden yararlanan güçlü Art Deco estetiğini 1930'lar boyunca sürdürmüştür.

Dönemin tasarımcılarının çağdaşlarından etkilendikleri ve modern Türkiye'nin ulus kimliği inşasında bu modern tasarım üslubun kullandıkları birçok tasarıma rastlanabilir. Örneğin Ali Suavi Sonar'ın, Reşat Enis'in kaleme aldığı "Kanun Namına" kitap kapağında A. M. Cassandre'nin tasarım üslubu ile benzerlikler bulunmaktadır. İllüstrasyonda kullanılan kütesel, fazla detay içermeyen geometrik yapı, yazılarda kullanılan tırnaksız kalın ve sert bir yazı karakteri, tipografi dili, az ve kontrast renk kullanımının benzer olduğu söylenebilir (Görsel 6).



Görsel 6. Solda: A.M Cassandre afiş tasarımı Sağda: Ali Suavi Sonar “Kanun Namına” kitap kapağı tasarımı (Solda: <https://www.cassandre-france.com/> Sağda: Niyazioğlu, 2020).

Bu duruma örnek olarak Muvaffak İhsan Garan’ın afiş tasarımı da verilebilir. Sümerbank için tasarladığı afişte kullandığı illüstrasyon ve tipografi üslubu, Jean Carlu’nun ve Cassandre’in tasarım diline benzemektedir. Durmaz (2016)’a göre; “Garan’ın Sümerbank afişindeki görsellikse daha grafik ve Cassandre’in çağdaş grafik dilini barındırıyor... Garan’ın Fransa’daki muhabirlik yıllarının ve grafik tasarımın Batı’daki gelişimini izlemesinin etkisi hissediliyor” (Görsel 7). Garan bu afişi, katmanlar şeklinde ayrılmış ve karikatüristik, illüstratif tarz, yazıların afiş üzerinde izleyiciyi yönlendirmesi ve afişte kullandığı farklı yazı karakterleri ile Türkiye için oldukça yenilikçi bir üslup ile tasarlamıştır. Ancak Jean Carlu’nun Pariste büyük bir avm olan, Bon Marche için tasarladığı afişte kullandığı üslup ile benzerlikler taşımaktadır. Öyle ki dönemin grafik tasarımcıları çağdaşlarından etkilenmiş ve bu sayede modern tasarım ve tipografi dili ile ulusun modernleşmesine katkı sağlamıştır.



Görsel 7. Solda: Muvaffak İhsan Garan, Sümerbank afiş tasarımı Sağda: Jean Carlu, Bon Marche afiş tasarımı
(Solda: <https://manifold.press/1930-larin-grafik-tasarimcisi-muvaffak-ihsan-garan>
Sağda: <https://www.flickr.com/photos/oldadman/50184072967>).

Cumhuriyetin ilanından sonra öğrenimlerini yurt dışında tamamlayıp yurda dönen sanatçılar ve tasarımcıların çalışmalarıyla grafik tasarımda bir uzmanlaşma başlamıştır. Cumhuriyet dönemi grafik tasarımın gerçek şeklini aldığı, en modern, en etkili ürünlerin verildiği yıllardır (Yeraltı, 1995:6). Bu tasarımcılar tarafından, halkın bilinçlendirilmesi ve uygar bir toplum haline gelmesi için yapılan tasarımlar anlambilimsel ve biçimdizimsel açıdan Avrupa ve Amerika'daki tasarım dili ile büyük benzerlikler taşımaktadır. Dönemin tasarımcılarının yaptığı çalışmalar genellikle öğüt veren tasarımlardır: halkın okumasını, yere tükürmemesini, kimsenin rahatını bozmasını, saygısızlık yapmamasını ve dahası saygısız olanları uyarması gerektiği gibi bilgiler iletmektedir. Bu bilgileri Art Deco ve Konstrüktif tipografi üslubu ve çağdaşları gibi illüstrasyonlar ile yapmaktadırlar. Bu bağlamda Osmanlı dönemi geleneksel çoğunlukla görsel ve tipografi barındırmayan tasarımlardan çağdaş bir tasarım diline geçilmiş ve ulus kimliğinin yaratılmasında bu dil kullanılmıştır (Görsel 8).



Görsel 8. İhâp Hulusi Görey tarafından tasarlanan afişler (<https://markut.net/sayi-9/ihap-hulusi-gorey>).

Modern bir ulus yaratılması için tasarımın ve tipografinin gücünden yararlanılmıştır. İhâp Hulusi Görey tarafından “Saygısızlıkla Savaş Derneği” için tasarlanan “Vatandaş” adlı afiş çalışması bunun için önemli bir örnektir. “Osmanlı İmparatorluğu’ndan Cumhuriyet’e geçiş evresinde artan Batılılaşma isteği, şehirleşme ve göçlerle değişen demografik yapısı ile birlikte İstanbul’un sosyo-ekonomik yapısı dönüşmüştür. Özellikle kamusal alanda, görgü kurallarını hiçe sayan davranışlar giderek sorun olmaya başlamıştır. İstanbulluların âdâb-ı muâşeret kurallarına uyması gerektiğine inanan, bunun için mücadele etmek isteyen az sayıdaki kişiler tarafından 1945 yılında Saygısızlıkla Savaş Derneği kurulmuştur. Böylece sinema, tiyatro, tramvay ve sokaklarda görgü kurallarına aykırı davranışları uyararak, gerektiğinde doğru yolu tembihleyerek onları terbiye etmeye çalışmışlardır” (Obuz, 2022). Bu afiş ve dönemin afişlerinde mesajı alıcıya hızlıca ileten tipografik bir dil tercih edilmiştir. Yazıların yerleşimi ve kullanılan yazı karakterleri tırnaksız, geleneksel dilden oldukça uzak, çağı yakalayan, modern bir üsluptadır. Bu bağlamda afişte kullanılan takım elbiseli modern insan ile uyumludur. Koçer (2022)’e göre; bu afiş birden çok mesajı içermektedir. Birincisi, afişte resmedilen Batılı görünümdür. Modernizasyon projesinde görüntü uygarlık sembolü olarak kabul edilmiştir. Üzerinde kuralların yazılı olduğu dövizleri elinde tutan erkek, koyu renk takım elbiseli, kravatlı ve fôtr şapkalıdır. Bu Batılı görünümlü erkek, aşağıdaki yine takım elbiseli, şapkalı, tayyörlü kadın ve erkeklerden oluşmuş kalabalığa hitap etmektedir. Dövizlerdeki mesajlarla birlikte düşünüldüğünde, modern görünüm uygar olmanın

koşullarındadır. Afişin temel amacı Batılı, medeni davranış kodlarını “vatandaş”a öğretmektir. Bu kuralları vatandaşın kamusal alandaki davranış biçimini, dolayısıyla kamusal alanı düzenlemeyi amaçlar.”

Aygaz afişinde ise yine benzer öğretici, halkı yönlendirici modern tutum devam etmektedir. Önceleri tezek veya odunu yakıt olarak kullanan köylü kadını artık, Aygaz tüp kullanmaktadır ve bunu tavsiye etmektedir. Afişte kullanılan yazı karakterleri, tırnaksız, modern bir üslup ile ifade edilmiştir. Aynı zamanda yazı ile illüstrasyonun afiş içinde birbiri ile ilişki içinde olması sağlanmış, köylü kadın Aygaz yazısına doğru bakmakta ve anlam güçlendirilmektedir.

Yerli malları teşvik etmek ve kullanımını artırmak için bu ürünlerin tanıtılmasından afişlerden yararlanılmıştır. Dikmen (2023)'e göre; “Yerli üretim malları, refah, hijyen ve modernlik gibi konularla bağlantılandırılarak, üretkenliğin arttırılması hedeflenmiştir.” Öyle ki bu duruma Sümerbank afişinde rastlanılmaktadır. Afişte modern giyimli ve köylü kadın resmedilmiştir. Herkese yerli üretim yapan Sümerbank'ta ülkenin her kesimine uygun kumaşların bulunacağı ifade edilmektedir.

6. Sonuç

Latin alfabesi ile Türk yazı dilinin modernizasyonunu ve standartlaşması sağlanmıştır. Bu süreçte geliştirilen tipografi tasarımları, Türkiye'nin ulus kimliğini yansıtan bir görsel dil oluşturmuştur. Latin alfabesine geçişle birlikte tipografinin toplumsal etkileri de ortaya çıkmıştır. Okuryazarlık oranının artması, matbaa ve yayıncılık sektöründeki gelişmeler, tipografideki yeniliklerin yaygınlaşması gibi etkiler, Türkiye'nin modernleşme sürecinde önemli bir rol oynamıştır.

Harf Devrimi ile okuryazarlık oranlarında dikkate değer bir artış sağlanmıştır. Arap alfabesinden Latin alfabesine geçişle birlikte, Türkiye'nin yazı dili daha basit ve anlaşılır hale gelmiştir. Latin alfabesi, az harf ve daha sistemli bir yapıya sahip olduğundan, Türkçe'nin seslerini daha doğru ve tutarlı bir şekilde temsil etmiştir. Bu durum özellikle okuma ve yazma becerilerinin kazanılmasını kolaylaştırmıştır.

Türkiye Cumhuriyeti kuruluşu ile yüzünü Avrupa'ya dönmüş, çağdaş bireyler sonucunda çağdaş bir halk yaratmayı hedeflemiştir. Öyle ki bu halk okuyan yazan, yaptığı işi hakkıyla yapan,

birbirine saygı duyan ve idealist olmalıdır. Halkı bu anlamda harekete geçirmek için grafik tasarım kullanışlı bir alandır. Nitekim Rusya'da konstrüktivizm, İtalya Fütürizm, İsviçre'de Dadaizm, Hollanda'da De Stijl, Fransa'da Art Deco, Almanya'da Bauhaus akımlarının anlatımı ve dönemin önemli (savaş, ekonomi, edebiyat, mimari vb.) olaylarının anlatımında grafik tasarım ve tipografinin gücü kullanılmıştır. Türkiye Cumhuriyeti'nde de devrimlerin gerçekleştirilmesinin ve anlatılmasının önünde engel olan tüm durumların ortadan kalkması gerekmiştir. Öyle ki 3 Kasım 1928'de Türkçe yazımında Latin Harflerinin kullanılmasının yürürlüğe girmesi ile, çağdaş grafik tasarımın ve çağdaş tipografi kullanımının önündeki engel kaldırılmıştır. Dönemin önemli tasarımcıları, sosyal içerikli tasarımlarında halkı uyaran, harekete geçiren olumlu tasarım dili ile tasarımlar üretmiş ve yeni alfabe ile Modern Cumhuriyetin yeni yüzünü yani görsel kimliğini oluşturulmuşlardır.

Ulus kimliğinin oluşturulmasında tipografinin olumlu etkileri dönemin tasarımcılarının elinden çıkan tasarımlara yansımıştır. Cumhuriyet'in modernleşme hareketi bu coğrafyada kullanılan tipografiyi de çağdaş hale getirmiştir. Bu anlamda alfabe devriminin yeri ve önemi büyüktür. Latin alfabesi ile tasarımcılar tarafından modern Avrupai tasarımlar üretilmiş, ulusun yüzü modern ve çağdaşlığa dönmüştür. Latin alfabesinin geometrik yapısı, basımı, tasarımı kolaylaştırmış ve mesajın iletimini netleştirmiştir. Bu bağlamda, Tipografi modernleşmiş ve ulusun da modernleşmesini talep etmiştir. Geline süreçte bu modernleşmenin sağlandığı söylenebilir. Bu durma tipografinin de önemli bir katkısının olduğu söylenebilir.

Kaynakça

Acar, Ş. (2014). "Türkçe Okuma Yazma Öğrenmek Açısından Arap ve Latin Alfabelerinin Karşılaştırılması", *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, 15(2), s.99-112.

Dikmen, B. (2023). "Türkiye Cumhuriyeti'nin Öncü Grafik Tasarımcılarından İhap Hulusi Görey", *Yeni Yüzyıl'da İletişim Çalışmaları Dergisi*, 8, s.135-151.

Dönmez, C. (2011). "Atatürk ve Harf İnkılabı", *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 79(27), s.37-70.

Koçer, D. N. (2022). "İhap Hulusi'nin Afişlerinde Modernleşme ve Yeni Yurttaş", *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, Sayı 8, s.45-52.

Mazıcı, N. (1996). "1930'a Kadar Basının Durumu ve 1931 Matbuat Kanunu", *Atatürk Yolu Dergisi*, 18(5), s.131-154.

Niyazioğlu, S. M. (2021). *Alfabe ve Matbuat. Türkiye'de Alfabe Devrimi ve Matbuat Rejimi 1928-1939*, Ankara: Vehbi Koç Ankara Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi.

Polat, D. (2017). *A Typographic Analysis of Newspapers and Magazines in The Turkish Alphabet Reform (1928-1929)*, Reading UK: University of Reading.

Obuz, Ö. (2022). "Âdâb-ı Muaşeret Yolunda Nazik Bir Savaş: Saygısızlıkla Savaş Derneği", *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 22, s.681-694.

Stocks, E. J. (2024). *Universal Principles of Typography: 100 Key Concepts for Choosing and Using Type*, Quarto Publishing Group.

Şimşir, B. (1992). *Türk Yazı Devrimi*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Tongul, N. (2004). "Türk Harf İnkılabı", *Atatürk Yolu Dergisi*, 9(33), s.103-130.

Tekin, T. (1997). *Tarih Boyunca Türkçe'nin Yazımı*, Ankara: Simurg

Ülkütaşır, M. Ş. (2009). *Atatürk ve Harf Devrimi*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Yılmaz, H. (2022). *Türk Olmak, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Milliyetçi Reformlar ve Kültürel Tartışmalar 1923-1945*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Von Gabain, Annemarie & Paylı, S. S. (1959). "Eski Türkçe'nin Yazı Dili", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı- Belleten*, 7, s.311-329.

İnternet Kaynakları

Durmaz, Ö. (2016). 1930'ların Grafik Tasarımcısı: Muvaffak İhsan Garan, <https://manifold.press/1930-larin-grafik-tasarimcisi-muvaffak-ihsan-garan>, Erişim tarihi: 10.05.2024.

Yeraltı, G. (1995). *Cumhuriyet Döneminden Günümüze Afiş Sanatının Gelişimi*, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, <https://hdl.handle.net/11421/6586>, Erişim tarihi: 12.05.2024.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Osmanlı Alfabeti (Üstte) Hurufat Kasası ve Latin Alfabeti Türkçe Hurufat Kasası. Polat, D. (2017). *A Typographic Analysis of Newspapers and Magazines in The Turkish Alphabet Reform (1928-1929)*, Reading UK: University of Reading, Erişim tarihi: 10.05.2024.

Görsel 2. Solda: Yeni Türk alfabesi. Harf Devrimi'nde Cemal Azmi Matbaası tarafından hazırlanan 84x59 cm boyutlarındaki levhada yeni harflerin karşı düştüğü sesler, alt taraflarında eski yazıyla

gösterilmiştir. Sağda: Atatürk yeni harflerin kabul edileceğini 1928'de Sivas'ta halka duyuruyor. Bu resim, *Illustration* dergisinin 13 Ekim 1928 tarihli sayısının kapağında yayımlanmıştır. Acar, Ş. (2014). "Türkçe Okuma Yazma Öğrenmek Açısından Arap ve Latin Alfabelerinin Karşılaştırılması", *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, 15(2), s.99-112.

Görsel 3. "Herkes Okuma Öğreniyor" afişi.

Yılmaz, H. (2022). *Türk Olmak, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Milliyetçi Reformlar ve Kültürel Tartışmalar 1923-1945*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Görsel 4. Sabahattin Ali (solda) "Kağrı" kitabı 1936, *Artist Dergisi* sayı 8, 1931.

Niyazioğlu, S. M. (2021). *Alfabe ve Matbuat Türkiye'de. Alfabe Devrimi ve Matbuat Rejimi 1928-1939*, Ankara: Vehbi Koç Ankara Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi.

Görsel 5. Solda: La Turquie Contemporaine (Çağdaş Türkiye) 1935, Sağda: La Turquie d' Atatürk (Atatürk'ün Türkiye) 1936 (Atatürk Kültür Merkezi Kütüphanesi).

Görsel 6. Solda: A.M Cassandre afiş tasarımı Sağda: Ali Suavi Sonar "Kanun Namına" kitap kapağı tasarımı (Solda: <https://www.cassandre-france.com/> Sağda: Niyazioğlu, 2020). Erişim tarihi: 21.05.2024.

Görsel 7. Solda: Muvaffak İhsan Garan, Sümerbank afiş tasarımı Sağda: Jean Carlu, Bon Marche afiş tasarımı (Solda: <https://manifold.press/1930-larin-grafik-tasarimcisi-muvaffak-ihsan-garan> Sağda: <https://www.flickr.com/photos/oldadman/50184072967>) Erişim tarihi: 12.05.2024.

Görsel 8. İhap Hulusi Görey tarafından tasarlanan afişler (<https://markut.net/sayi-9/ihap-hulusi-gorey>) Erişim tarihi: 17.05.2024.

ÇAĞDAŞ SANATTA PARADİGMA KAYMASI: HEGEMONYA, KARŞI HAREKETLER VE UYUM SAĞLAYAN SANATÇILAR

PARADIGM SHIFT IN CONTEMPORARY ART: HEGEMONY, COUNTER MOVEMENTS, AND INTEGRATING ARTISTS

Hanife Neris Yüksel *, Taner Çamsarı **

Öz

Makalede 1960 sonrası sanat dünyasında meydana gelen dönüşümü ve bu dönemde ortaya çıkan hegemonik yapılar, bu yapılardan faydalanan ve karşı duruş sergileyen sanatçılar ve kolektifler ele alınmaktadır. Özellikle 1980'lerin politik, ekonomik ve kültürel atmosferindeki değişimlere odaklanarak, sanatın bu dönemdeki ve sonrasındaki evrimi analiz edilmektedir. Hegemonyanın sanat alanında nasıl şekillendiği, sanat eserlerinin bu hegemonik yapılarla nasıl etkileşimde bulunduğu ve toplumsal normlara nasıl meydan okuduğu detaylı bir biçimde açıklanmakta, aynı zamanda, bu hegemonik yapılarla çatışan ve alternatif bakış açıları sunan sanatçıları ve sanat hareketleri incelenmekte, sanatın, politik ve sosyal konulardaki gelişmelere nasıl duyarlılık gösterdiği ve bu bağlamda nasıl bir direniş gücü oluşturduğu vurgulanmaktadır. Makale, çağdaş sanat sahnesindeki sanatçılar ve kolektif girişimler aracılığıyla, kültürel hegemonyaya karşı çıkan çeşitli sesleri ortaya çıkararak, sanatın potansiyel devrimci rolünü vurgularken; hegemonyanın sistemine uyan Jeff Koons ve Damien Hirst gibi sanatçıların duruşlarını da sorgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sanat Kurumları, Karşı Duruş, Hegemonya, Kolektifler.

Abstract

The article investigates the transformation in the art world post-1960, focusing on the hegemonic structures that emerged during this period and the artists and collectives that either benefited from or opposed these structures. By emphasizing the political, economic, and cultural shifts of the 1980s, the article analyzes the evolution of art during and after this period. It details how hegemony manifested in the art field, the interaction between art and these hegemonic structures, and how art challenged societal norms. The article examines the artists and art movements that conflicted with these hegemonic structures and presented alternative perspectives, emphasizing how art responded to political and social developments and became a force of resistance. By highlighting various voices opposing cultural hegemony through contemporary artists and collective initiatives, the article underscores the potential revolutionary role of art. It also critiques artists like Jeff Koons and Damien Hirst, who align with the hegemonic system.

Keywords: Art Institutions, Resistance, Hegemony, Collectives.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 01.04.2024 – Kabul tarihi: 01.07.2024

*Doç. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, hanifeyuksel@gmail.com, 0000-0002-0381-3950, Antalya / Türkiye.

**Prof.Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat Tasarım Anasanat Dalı, taner.camsari@gmail.com, 0000-0001-8293-3688, İzmir / Türkiye.

1. Giriş

1980 sonrasında İngiltere, M. Thatcher ve ABD, R. Reagan'ın iktidar dönemlerinde bu ülkelerdeki egemen güçlerin sosyal devlet uygulamalarını ortadan kaldırılması ile sanayi, ticaret ve kültür-sanat alanlarında özelleştirmeci bir politikaya geçilmiştir. Bu yıllarda çağdaş sanat uygulamaları olarak adlandırılan yeni bir anlayış sanat dünyasına hâkim olmuştur. O zamana dek Keynesci ekonominin geçerli olduğu bir "Dünya Sosyo Ekonomi Polisiği" geçerlidir. "Laissez Faire" doktrini, Laissez Faire Laissez Passer; Türkçede "bırakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler" sloganıyla ifade edilen, devletlerin ekonominin işleyişine hiçbir şekilde müdahale etmemesini ve serbest rekabet kurallarının kendiliğinden, ulusal ve uluslararası ortamda her şeyi düzenleyeceğini öngören bir ekonomik liberal sistemin doktrinidir. Laissez-Faire mutlaka kapitalist bir ekonomik örgütlenme veya rekabetçi piyasalar anlamına gelmez, sadece ekonomik aktörlerin belirli kurumsal davranış kuralları dahilinde özgürce faaliyet göstermelerine izin veren minimalist bir devlet anlamına gelir (Gaspard, 2004:60). Adam Smith'e göre ise "görünmez bir el" in (serbest rekabet) her şeyi kendiliğinden düzelteceği öngörüsüyle kuramsallaştırılmış bir ekonomik modeldir. 1970'li yıllara kadar bu ekonomi, politik kapitalist dünyada tam olarak uygulanmamış ve devlet ekonomik ve sosyal hayatın pek çok yönüne müdahale etmiştir. 1980'li yıllarda Ronald Reagan ve Margaret Thatcher tarafından ABD ve İngiltere'de başlatılan neoliberal ekonomi politikaları bütün kapitalist dünyayı sarar. Harvey'e göre, Thatcher ve Reagan'ın en önemli başarısı bir siyasal ideoloji ve entelektüel pozisyon olarak tali öneme sahip bir düşünceyi, ana akım hâline getirmiş olmalarıdır (Çelik, 2012:191). Bu politikalar Türkiye'de de ünlü 24 Ocak kararlarıyla Süleyman Demirel ve Turgut Özal dönemlerinde uygulanmaya başlanmıştır.

Neoliberal yeni dönemde devlet, pek çok alanda kamusal desteğini geri çekerek ve üretim alanından çekilerek küçülmeye başlamıştır. Bu süreçte pek çok işletme özelleştirilirken, sanat ortamı da bu durumdan etkilenmiştir. Sanata kamusal destek yavaş yavaş azalırken, özel sektör sanat ortamına adım atmış ve sanatsever, sanat hamisi, kültür öncüsü, müzeci, sanat koleksiyoncusu kimlikleriyle sanat ortamına hâkim olmaya başlamıştır. Devletler, özel sektörün sanata yaptığı yatırımlara ve müzelere yaptığı bağışlara vergi muafiyeti veya vergi indrimi gibi teşvikler uygulayarak bu durumu desteklemiştir. Bu politikalar, zamanla özel sektörün bu alanda egemen bir konuma gelmesine yol açmıştır. Neoliberal ekonomik ve sosyal politikaların etkisi

altındaki kültürel hegemonya, sadece kültürel üretimin piyasalaştırılmasıyla sınırlı kalmayıp aynı zamanda sanatçının ünlü bir figür olarak konumlandırılması, görsel kültürün piyasa zevkleri tarafından baskı altına alınması ve bireysel temsil biçimlerinin oluşturulması üzerinde de etkili olmuştur. Neoliberalizmin öne çıkardığı saldırgan bireyselleşme, sanatçının toplumsal ve siyasal bir özne olarak ve aynı zamanda toplumun kolektif bir parçası olarak ortaya çıkmasını engellemektedir. Kapitalist sanat piyasası, kültürel hegemonyayı kontrol eden bir güç yapısı içinde şirketler, eleştirmenler, akademisyenler, küratörler, galeri sahipleri, koleksiyonerler, yatırımcılar ve artan sayıda sanatçı tarafından etkilenmiştir (Peters, 2015:150).

Bu makalede, neoliberal ekonominin egemen olduğu bir kültürel alan içinde geçerli bir sanatçı, koleksiyoner, galeri vb. kurumların aracı olarak çağdaş sanatın olanaklarını nasıl yönlendirdiğini ele alınmaktadır. Neoliberal dönem yeni zamanlarda ya da eskiden marjinalleştirilmiş sayısız kültürel biçimlerin, sanat statüsüne dönüşme heveslerinin ortaya çıktığı bir dönemdir. Neoliberalizmin ortaya çıkmasından sonra değişen ve dönüşen ekonomik değerler, sanat ve kültür de dahil olmak üzere çağdaş yaşamın ve deneyimin her alanını etkilemeye başlamıştır. Kapitalizm ve onun çıkarıcıları (seçkincileri) için artık hem her yerde hem de hiçbir yerde olmayan doğallaştırılmış bir çevre oluşmuştur. Kapitalist anlayışın faydacılık eleştirilerine karşı çıkanlar, çağdaş sanatın paradigmasını değiştiren bir eleştirelilik sergilemişlerdir. Bu yeni paradigma şunu önerir: Sanatçının tüm yaşamı, sanatın hem konusu hem de nesnesi haline gelmiştir. Sanatçının yaşamının sanatın nesnesi ve konusu olması, sanatın bireysel deneyim ve ifadenin ötesine geçerek toplumsal ve politik eleştirileri de kapsayacak şekilde genişlemesine işaret eder. Bu, olumsuz bir durum olarak değil, sanatın kapsamının genişlemesi ve derinleşmesi olarak değerlendirilmiştir. Bu durum, 1980 sonrası sanatçıların ve eserlerinin, sanatın içindeki eleştirel tavırların tamamen yok olmadığını, ancak bu eleştirilerin biçim değiştirerek kendini dönüştürdüğünü göstermektedir. Sanat üretimi, tüketimi ve sunumu, neoliberal zorlamaların baskısı altında, geleneksel bağlamlardan uzaklaşarak yeniden yapılandırılmıştır. Bu çalışma, bu değişim ve dönüşümün günümüz seçkin sanat ortamına nasıl yansıdığını ele almayı hedeflemektedir. Özellikle, bu ortamda egemen olan seçkincilere ve bu egemenliğe karşı ortaya çıkan hareketler, eylem grupları ve bunların özellikleri literatür ışığında incelenecektir.

2. Sanat Endüstrisinde Kötüye Kullanım ve Küresel Sanat Pazarının Kurumsal Dinamikleri

Sanatın yatırım fonu sahipleri tarafından ilgi görmesi, onların sanatı yalnızca bir mal olarak görmelerine ve yatırımcılara önemli getiriler sağlayacak bir araç olarak değerlendirmelerine neden olmuştur. 1960'lar itibarıyla sanat endüstrisi, galeriler, müzayede evleri, bankalar ve girişimci sanat işletmeleri tarafından geliştirilen yenilikçi pazarlama, finansman ve satış stratejileri sayesinde büyük bir dönüşüm yaşamıştır. Bu dönüşüm, 1990'larda daha da belirginleşerek sanat piyasasının bağlamını değiştirmiştir. Özellikle bu dönemde, sanat fonlarının kurulması finans sektörünün büyümesine önemli katkılarda bulunmuş ve sanatın sadece estetik bir değer taşımakla kalmayıp, aynı zamanda bir yatırım aracı olarak görülmesine yol açmıştır. Fordist ekonomi modelinden esnek birikim modellerine geçiş, postmodern ekonomik yapıların ortaya çıkışıyla bağlantılıdır. Bu geçiş, 1960'larla başlayan ve sanatın maddi olmayan unsurlarını ön plana çıkaran maddesizleşme süreci, sanat piyasasının ekonomik spektrumunu da genişletmiştir. Sanat eserlerinin maddi olmayan doğası, eserlerin sahipliği, satışı ve değerlendirilmesi gibi konularda yeni yaklaşımlar ve tartışmalar yaratmıştır. Bu, sanat piyasasında hem fikri mülkiyet haklarına yönelik yeni düzenlemeleri gerektirmiş hem de sanatın ticarileşmesi ve koleksiyonculuk pratiklerinde farklı boyutlar açmıştır. Özellikle bu dönem, sanat dünyasında dönüştürücü bir dönem olarak öne çıkar, özellikle çağdaş sanat formlarına gösterilen yenilenmiş ilgi ile sanat piyasasının önemli bir büyüme yaşaması bu dönemi karakterize eder.

Küresel sanat piyasası, piyasaların küreselleşmesinin ekonomik ve kültürel eşitsizlikleri genişletme biçimini yansıtarak, dünya nüfusunun küçük bir bölümünün zenginlik ve ayrıcalıklarını, geri kalanın zararına artırmaktadır. Bu durum, son derece zengin koleksiyoncular arasında çok pahalı sanat eserlerinin dolaştığı ve bu koleksiyoncuların zevklerinin ürünlerin sembolik ve maddi yönlerini şekillendirdiği sanat piyasasında yüksek fiyatlı bir alanın ortaya çıkmasına yol açmıştır (Crane, 2009:352).

1980'li yıllarda meydana gelen jeopolitik ve ekonomik değişikliklerin küresel sanat piyasası üzerindeki etkileri oldukça yoğundur. Tiananmen Meydanı protestoları, Berlin Duvarı'nın yıkılması ve Sovyetler Birliği'nin çöküşü gibi olaylar, özellikle Thatcher ve Reagan döneminde öne çıkan neoliberal ideolojiler küresel boyutta bir değişim dönemine işaret etmektedir. Bu değişimin sonuçları 1990'larda daha net görülür olmuştur. 1992'de imzalanan Maastricht Antlaşması ile Avrupa Ekonomik Topluluğu, Avrupa Birliği'ne dönüşmüş ve genişlemiştir. Ayrıca küreselleşme

ile finans piyasalarının uluslararası düzeyde entegrasyonu bölgeler arası iş ilişkilerinin artması ve gelişmekte olan bölgelerin, özellikle Çin, Hindistan ve Rusya'nın, küresel ekonomik dinamiklere katılması gözlemlenmiştir. Bu süreç güç dengesinin ABD'den Çin, Hindistan, Rusya, Orta Doğu ve Avrupa Birliği gibi yeni aktörlere kaydığını göstermektedir. Bu güç dengesinin dönüşümü ile Çin, Hindistan ve Rusya gibi bölgelerdeki ekonomik büyüme, yüksek gelirli bireylerin sanat koleksiyonlarına olan ilgilerini de artırmıştır. Ancak bu bölgeselleşme eğilimi, ABD ve İngiltere'nin hala küresel sanat ticaretinin merkezinde olduğu gerçeğini değiştirmemiştir.

Sanat aracılarının (komisyoncular) bölgesel bir yapı gözeterek ticari olarak farklı sanat alanlarına yöneldikleri izlenmiştir. Özellikle Çin sanat eserleri pazarındaki müzayede satışlarının ve sanat fuarlarının belirgin bir şekilde bölgesel merkezlere kaydığı belirtilmektedir. Bu durum, büyük fuarların genellikle ulusal ve sektörel bazda kümelenme eğilimi gösterdiğini ortaya koymaktadır. Çin sanat eserleri Asya fuarlarında, Latin Amerika sanat eserleri ise çoğunlukla Miami ve Güney Amerika fuarlarında satılmaktadır. Birçok coğrafi bölgede küçük fuarlar düzenlenmiş olmasına rağmen, sektörde hala belirgin bir kümelenme olduğu vurgulanmaktadır. Bu durum Kassel, Londra, Basel, Venedik, Maastricht gibi uluslararası sanat fuarlarının bu kümelenmenin en ünlü örnekleri olduğu ve sanat aracılarının bölgesel uzmanlaşma ve ticari faaliyetlerde bulunma eğilimlerini, özellikle büyük fuarların belirli coğrafi bölgelerde yoğunlaşma eğilimini açıklamaktadır (Erdoğan, 2013:79).

Tüm bu süreçte müzelerin işlevinin değişmesi, dönüşmesi de sanatın finansallaşmasında etkin bir rol oynamıştır. Müzeler tarih boyunca, özellikle emperyalist dönemlerde ganimetleri sergileyerek ve belirli ideolojik hedefleri destekleyerek önemli bir rol oynamışlardır. Örneğin, British Museum ve Louvre gibi müzeler, emperyalist güçlerin kültürel üstünlüğünü yansıtmak amacıyla kullanılmıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında ise müzelerin kamusal itibarı, neoliberal politikaların etkisiyle zedelenmiştir. Özellikle MoMA ve Tate Modern gibi büyük müzeler, sanatın ticarileşmesini hızlandırmış ve kültürü finansal çıkarlar için bir araç haline getirmiştir. Müzelerin finansal çıkarlara odaklanması, sanatı ve kültürel mirası koruma amacının önüne geçmiş ve sanatın asli değerlerinin arka plana atılmasına neden olmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrasına kadar, müzelerin emperyalist faaliyetleri övmek ve ganimetlerini sergilemek dışında belirgin bir işlevi olmazken sonrasında müzelerin kamusal itibarı, ideolojik ajandalar ve özellikle neoliberal

politikaların etkisiyle zedelenmiştir. Kurumlar, sanatın pazara dönüşmesini hızlandırarak ve kültürü finansal çıkarlar için bir yan proje haline getirerek eleştiri almıştır. Bu süreçte, sanatçıların çoğu geçim sıkıntısı çekerken, büyük müzeler ve özel koleksiyonerler büyük sermaye ile sanatın karlı bir iş olduğu algısını oluşturmuştur. Müzeler, finansal çıkarlara odaklanarak, sanatçıların ve sanat çalışanlarının tutkularını sömürmüş ve piyasa mantığının etkisiyle yozlaşmıştır (Sarısu, 2020:188-189). Sanat piyasasında yaşanan dönüşümlere paralel olarak müzeler, sergi ve koleksiyon yönetiminde de yeni stratejiler geliştirmiştir. Özellikle Guggenheim'ın uluslararası şubeleri ve ticari galerilerin uluslararası genişlemesi, küresel sanat sahnesinin çeşitlenmesine ve genişlemesine katkıda bulunduğu görülmektedir.

Sanat fuarları ve bienaller de küreselleşme sürecinde önemli bir rol oynar. Art Basel, Armory Show, Frieze Art Fair gibi büyük etkinliklerin yanı sıra, dünya genelinde düzenlenen birçok fuar, sanatın küresel çapta tanıtımını ve satışını kolaylaştırmıştır. Bütün bu küresel sanat piyasasında belirgin bir bölgeselleşme eğilimine karşın Çin, Orta Doğu ve diğer bölgeler, sanat satışlarında kendi özel ticaret bloklarını oluşturmuşlardır. Bienal sergilerinin sanatsal, küratöryel ve kurumsal yaklaşımlar aracılığıyla küreselleşmiş bir kültürü yansıtması, dünya genelinde bu tür etkinliklerin sayısının artmasına neden olmaktadır. Bu çoğalma, küresel çevrelerin çağdaş sanat dünyasında daha etkili ve stratejik bir konum elde etme isteklerini ortaya koyar. Bienaller, sanatın uluslararası arenada tanınmasını sağlarken, aynı zamanda farklı kültürel ve sanatsal yaklaşımların bir araya gelmesine imkân tanır. Bu süreç, küresel sanat ağlarının oluşumunu desteklerken, yerel ve uluslararası sanat pratikleri arasında köprüler kurulmasına da katkıda bulunur. Böylece, bienaller hem sanat dünyasında hem de küresel kültür sahnesinde önemli bir rol oynamaktadır. (Nadarajan 2006, Tang 2011: 88).

Noah Horowitz'e (2014: 17-21) göre sanat piyasası, sanatın üreticileri, alıcıları ve satıcıları (sanatçılar, galeri sahipleri, müzayede organizatörleri, koleksiyonerler, sanat finans hizmetleri firmaları vb.) ile ilgilenirken sanat dünyası, sanatın üretimi, sergilenmesi, izlenmesi ve tartışılmasına dahil olan geniş bir paydaş ağına atıfta bulunur. Sanat eserleri tam anlamıyla emtia olarak sınıflandırılmaz çünkü çoğu sanat eseri için mükemmel bir ikame bulunmaz. Ayrıca sanat, likit değildir ve sigorta, depolama, nakliye ve işlem ücretleri gibi yüksek maliyetlere sahiptir. Horowitz, sanat piyasasının yapısını tanımlarken, sanatçılar ve koleksiyonerler çoğunlukta

olmakla birlikte, bu aktörler zor ölçülebilir nitelikte olduğunu belirtmektedir. Müzayedeciler ise işin büyük bir kısmını kontrol ederken, sanatın türüne bağlı olarak sayıları sınırlıdır. Sanatın değerini etkileyen faktörler arasında eserin benzersizliği, sanatçının ünü, eserin tarihi ve eserin talep görmesi yer alır. Ayrıca, bir eserin değerini zaman içinde değişebilen faktörler, örneğin kökeni, satış geçmişi ve eleştirel değerlendirmesi de etkileyebilir. Ona göre sanat eserlerinin fiyatını etkileyen iki temel değişken vardır: statik ve dinamik. Statik değişken, eserin temel ve değiştirilemez özelliklerini içerirken, dinamik değişken zaman içinde değişen faktörleri temsil eder. Bu değişkenler, sanat üreticileri ve diğer ilgili taraflar tarafından etkilenir ve bu etkileşimler, sanatın değer yaratma paradigmalarının temelini oluşturur. Ayrıca Noah Horowitz sanat piyasası ve sanat dünyasının karmaşık yapısında, sanat ve finans arasındaki ilişkinin kilit bir önem taşıdığına vurgu yapar. Zaman zaman öncü sanatın finansal bir varlık olarak görülmesine karşı çıkılırken, bazı yatırımcılar sanatın yatırım amaçlı bir araç olarak kullanılması gerektiğini savunmuşlardır. Sanat koleksiyonculuğu ile finansın birleştirilmesiyle sanat yatırım fonları, yatırımcılara profesyonel portföy yönetimi teknikleri ile sanat piyasasına katılma imkânı sunarak, bu alanda yeni bir finansal bakış açısı getirmeyi amaçlamaktadır. Sanat pazarının dönüşümünün sanatçılar üzerindeki etkilerini değerlendirirken, farklı platformlar üzerinden bu dönüşümü incelemek gereklidir. Sanat fuarları, sanatçıların eserlerini geniş kitlelere tanıtmaya ve satış yapma fırsatı sunar. Müzeler, sanat eserlerinin kalıcı olarak sergilenmesi ve sanatçıların prestij kazanması için önemli platformlardır. Galeriler, sanatçıların düzenli olarak eserlerini sergileme ve satma imkânı bulduğu alanlardır. Müzayedeler ise sanat eserlerinin yüksek fiyatlarla satılabileceği, dolayısıyla sanatçının tanınırlığını artıracak önemli etkinliklerdir. Bu dönüşüm süreçleri, sanatçıların eserlerinin değerini belirleyen dinamikleri etkileyerek, sanatın ve sanatçının yer aldığı ekosistemi yeniden şekillendirir. Ancak, sanatın ticarileştirilmesi, sanatın özündeki anlamı ve metafizik değeri zedeleyebilme potansiyelini de taşır.

Sanat dünyasındaki galeri sahipleri, müzayede organizatörleri, koleksiyonerler, sanat finans hizmetleri firmaları vb. güç dinamikleri ve sanatçıların eserleri üzerindeki kontrolünü kaybetmelerinin yarattığı yabancılaşma sorununa da yol açmıştır. Sanatçılar, kendi estetik anlayışlarından ziyade kurumsal ve ekonomik etmenlere bağlı olarak eserlerini şekillendirme zorunluluğuyla karşı karşıya kalmıştır. Sanat fuarları, sanatçılar için büyük bir görünürlük

sağlamaktadır, ancak aynı zamanda sanatın metalaşmasına da katkıda bulunmaktadır. Claire Bishop, "Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship" adlı kitabında, sanat fuarlarının sanatçıların yaratıcılığını nasıl kısıtlayabildiğini ve sanat eserlerini ticari değerlere göre şekillendirme baskısı yarattığını tartışır (Bishop, 2012: 45-48). Sanatçılar, fuarlarda daha fazla satılabilen veya ilgi çekebilen eserler üretme eğilimindedir, bu da onların sanatsal özgürlüğünü kısıtlamaktadır.

Müzeler, sanat eserlerinin kalıcı olarak sergilenmesi ve sanatçıların prestij kazanması için önemli platformlardır. Ancak, müzelerin küratöryel politikaları ve sponsorluk anlaşmaları, sanatçıların eserlerinin içeriği ve sunumu üzerinde etkili olabilmektedir. Carol Duncan, "Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums" adlı eserinde, müzelerin sanat eserlerini sergileme biçimlerinin ve küratöryel seçimlerin sanatçıları üzerindeki etkisini inceler (Duncan, 1995: 71-74). Sanatçılar, müzelerin taleplerine ve sergileme politikalarına uyum sağlamak zorunda kalabilmekte, bu da onların yaratıcı süreçlerini etkileyebilmektedir.

Galeriler, sanatçıların düzenli olarak eserlerini sergileme ve satma imkânı bulduğu alanlardır. Ancak, galerilerin ticari beklentileri, sanatçıların üretim süreçlerini yönlendirebilmektedir. Sarah Thornton, "Seven Days in the Art World" adlı kitabında, galerilerin sanatçıları üzerindeki etkisini ve galericilerin sanatsal üretimi nasıl yönlendirdiğini detaylandırır (Thornton, 2008: 120-123). Sanatçılar, galerilerin beklentilerine ve pazar taleplerine göre eserlerini şekillendirmek zorunda kalabilmektedir.

Müzayedeler, sanat eserlerinin yüksek fiyatlarla satılabileceği, dolayısıyla sanatçının tanınırlığını artırabilecek önemli etkinliklerdir. Ancak, müzayedelerin piyasa dinamikleri, sanat eserlerinin ticari değeri üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. Don Thompson, "The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art" adlı eserinde, müzayedelerin sanat piyasasındaki rolünü ve sanatçıların müzayede pazarındaki konumlarını tartışır (Thompson, 2008: 89-93). Sanatçılar, müzayedelerde başarılı olabilmek için eserlerinin ticari değerine odaklanmak zorunda kalmaktadır.

Bu örnekler, sanat piyasasının çeşitli platformlarının sanatçıları üzerindeki etkisini ve sanatçıların yaratıcı süreçlerini nasıl yönlendirdiğini göstermektedir. Sanatçıların, kurumsal ve

ekonomik etmenlere bağlı olarak eserlerini şekillendirmek zorunda kalması, onların sanatsal özgürlüğünü kısıtlayabilmekte ve yabancılaşma sorununa yol açabilmektedir. Bu açıdan Piper (1985:36), sanat dünyasındaki kurumların, sanatçıların yaratıcı süreçleri ve ürünleri üzerindeki kontrolünü sınırlayan bir orantısız bir iş bölümüne neden olduğunu vurgular. Sanatçılar, eserlerini yarattıktan sonra, bu eserlerin anlamı, değeri, fiyatı, işlevi ve maddi kaderi üzerindeki kontrolünü kaybetmiştir. Bu durum, sanatçıların kendi ürünleriyle özel bir ilişki kurma iddiasından vazgeçmelerine ve sanat eserlerinin, sanat kurumları tarafından belirlenen normlara ve kültürel-ekonomik yasalara tabi olmalarına neden olur. Sanatçıların yabancılaşması, sadece kendi yaratıcı süreçlerinden değil, aynı zamanda eserlerinin geleceği üzerindeki belirleyici etkilerinin kaybolmasından da kaynaklanmaktadır. Sanat kurumları, sanat eserlerini meşrulaştırma yetkisini ellerinde bulundurmaktadırlar. Bu noktadan sonra eserler, kültürel ve ekonomik kurallar tarafından yönetilmeye başlanmıştır. Sanatçıların niyetleri ve istekleri, kurumsal normlara ve pazar taleplerine tabi hale gelir. Bu durum, sanatçıların kendi estetik zorunluluklarına dayalı olarak yaratıcı süreçlerini ve nihai ürünlerini belirleyemedikleri anlamına gelmektedir.

Sanat dünyasındaki güç dinamikleri ve kurumsal baskılar, sanatçılar üzerinde ciddi bir etki yaratmıştır. Bu olumsuz tablo karşısında sanatçılar, farklı stratejiler benimsemiştir. Bir yanda, eserleri üzerindeki kontrolü kaybetmemek ve sanatsal özgürlüklerini korumak amacıyla bu süreçlere karşı çıkan sanatçılar bulunmaktadır. Bu sanatçılar, bağımsız gruplar, kolektifler ve inisiyatifler oluşturarak kendi estetik anlayışlarını ve sanatsal değerlerini koruma yoluna gitmiştir. Diğer yanda ise, bazı sanatçılar kurumsal ve ekonomik etmenlere uyum sağlayarak sistemle entegre olmayı seçmiştir. Bu sanatçılar, sanatsal kariyerlerinde ilerlemek için kurumsal yapılarla iş birliği yapmış ve bu sayede başka bir kulvarda ilerlemiştir. Bu iki farklı yaklaşım, sanat dünyasında karşıt hareketlerin ve sisteme entegre olan sanatçıların yollarını gözler önüne sermekte ve bu sürecin farklı yönlerini keşfetmeye hazırlamaktadır.

3. Karşı Hareketler

Sanatçı grupları ve kolektifleri, tarih boyunca sanatçıların bir araya gelerek ortak hedefler doğrultusunda iş birliği yapmalarıyla oluşan topluluklardır. Bu kolektifler, sanatçılara maliyetleri paylaşma, satın alma gücü elde etme, profesyonel görünürlük kazanma ve politik etki yaratma gibi çeşitli avantajlar sunar. Bu gruplar, kolektifler, iş birlikleri ve organizasyonlar, sanat

dünyasında çok katmanlı çeşitli yapılar oluşturmuştur. Galeriler ve müzeler aracılığıyla ifade edilen sermaye piyasaları ve kurumlarıyla birlikte, bu gruplar, sanatın yaratılmasına ve yönlendirilmesine önemli ölçüde katkıda bulunan, genellikle özerk sanatsal emek örgütleridir. Sanatsal kolektiflerin varlığı, sadece bir ideolojik tercih değil, aynı zamanda sanatsal emeğin kendisinin de bir ifadesidir. Sanatsal üretim ve sergilemenin pratik gereklilikleri, genellikle aktif kariyer öncesi eğitimi içerir ve sürekli olarak kolektif çalışmayı teşvik eder.

Sanatta pek çok grup ve anlayış büyük oranda toplumsal hareketler sonrasında ortaya çıkmıştır ve bu genellikle politikleşmiş sanatla bağlantılı olarak düşünülmektedir. Bu gruplaşmalardan sonra sanatçıların politik sanat anlayışlarında büyük oranda değişimler olduğu görülürken, sanatçıların galeri ve müzeleri terk ederek kamusal alana doğru kayışının ilk örnekleri olarak değerlendirilebilir. Bunların belli başlı örnekleri şunlardır:

Bu kolektifler arasında Political Art Documentation and Distribution (PAD/D), Group Material, Carnival Knowledge ve REPOhistory yer alırken, bunlardan önce ve sonra gelenler arasında Artists Meeting for Cultural Change (AMCC), Art Workers Coalition (AWC), Guerrilla Art Action Group (GAAG), 1970'ler ve erken 1980'lerde Paper Tiger, daha yakın zamanlarda ise Dyke Action Machine, Guerrilla Girls, Gran Fury, RTMark, The Yes Men, Sub Rosa, Critical Art Ensemble, Yomango, Whisper Media ve Temporary Services gibi gruplar bulunmaktadır. Bu, son otuz yılda ortaya çıkan birçok kendi kendini örgütleyen sanatçı organizasyonundan sadece bir kısmını belirtmektedir. Grup anonimliği, bu çeşitli sanat kolektiflerinin statükoya cesurca meydan okumasına olanak sağladıysa, aynı zamanda "kimliklerini belirli bir stratejik şakacılıkla tanımlayan" yeni ve az sayıdaki kişilerin anti-sosyal sinizmlerine de bir maske sağladığı muhtemeldir (Stimson ve Sholette, 2017: xii- xiv).

Bu grupların pek çoğu sadece 1960'ların yeni kabilecilik (Neotribalizm) kültürünü değil, aynı zamanda birçok sanatsal üretimin kolektif doğasını da ortaya koymaktadır. Sanattaki modern kolektif toplumsal oluşumlara dair en net görüş hatları büyük oranda siyasi-politik grupların incelenmesiyle elde edilebilir (Moore, 2017:194). Ayrıca bu grupların ortaya koydukları yapıtlar büyük oranda estetik özerklikten ayrılarak toplumsal olanla ilişkiye geçmiştir. Politikleşmiş grup ya da kolektiflerin en uzun ömürlüsü ve en çok bilinenlerden biri Group Material' dır. Bu hareket halk kültürüyle harmanlanmış, sivri, hatta polemikçi politik sanatın baş döndürücü bir karışımını temiz, güçlü bir üslupla sergilemiştir. "Halkın Seçimi" (Arroz con Mango) adlı sergi (10 Ocak- 1 Şubat 1981) grup için önemli bir olaydır. Sergide, enstalasyon fotoğrafları ve nesnelere, müzelerdeki sistemli sergileme yerine, özel evlerdeki düzenlemelere benzer şekilde, sahiplerinin tercih ettikleri nesnelere bir araya getirilerek alımlayıcıya sunulmaktadır. Sergi alanının

girişinde, sahiplerini tanımlayan etiketlerle birlikte yerden tavana kadar yaklaşık yüz nesne istiflenmiştir. Her bir nesnenin kendi hikayesi bulunmaktadır ve bunlar bir araya gelerek şehirdeki küçük bir topluluğun detaylı bir kaydını oluşturmaktadır. Sergilenen nesnelere ve resimler, günlük yaşamın bir parçası olarak kullanılmış ve sosyal bir insanın yaşamının çeşitli aşamalarını anımsatmak ve işaretlemek amacıyla sergilenmiştir (Schramm, 2015:75).

Neo-liberal politikalar küresel ölçekte daha uygulanmaya başlanmadan önce gerçek sanat dünyası bu gelişmeleri adeta sezmiş gibi öncü tavrıyla refleksi göstermiş ve Art Workers Coalition (AWC) adıyla bir birlik oluşturarak bu küratör ve koleksiyoncu yönlendirmeli, seçkin sanat çevresine karşı bir hareket başlatmışlardır. Art Workers' Coalition (AWC), Ocak 1969'da New York City'de kurulan, sanatçılar, film yapımcıları, yazarlar, eleştirmenler ve müze çalışanlarından oluşan açık bir koalisyonudur. Temel amacı ekonomik ve politik reformların uygulanmasına yönelik kent müzelerine, özellikle de Modern Sanat Müzesi'ne baskı yapmaktır (Lippard, 1970:171). AWC, sanat dünyasında önemli figürlerin yer aldığı bir oluşum olarak ciddiye alınmıştır. Carl Andre, Hans Haacke, Sol Lewitt, Lucy Lippard ve Willoughby Sharp gibi isimler AWC'nin etkili bir konuma sahip olduğunu göstermektedir. AWC'nin ortaya çıkışı, New York'taki sanat kurumlarında önemli değişimlerin başlangıcını işaret eder. Sanatçı haklarına saygı gösteren ve kurumsal eleştiriye benimseyen bir yaklaşımı temsil eder. AWC, sanatın toplumsal ve politik bağlamdaki rolünü güçlendirmeyi amaçlar ve sanat kurumlarındaki algıyı dönüştürmeyi destekler. 1969'da harekete geçen AWC, birkaç kez şekil değiştirmiştir ancak siyasi ömrü kısadır. Grup, sanat dünyasındaki geleneksel düzenlere meydan okuyarak, sanatsal emeğin adil bir şekilde karşılanmasını talep etmiştir. Ayrıca, sanatçı hakları, kadın hakları ve dünya barışı gibi taleplerde bulunmuştur. AWC'nin "Open Hearing" gibi etkinlikleri, sanat dünyasındaki sorunlara dikkat çeker. Grup, sokak gösterileri ve dramatik siyasi performanslarla siyasi eylemi sanatla birleştirmiştir. AWC, 1990'larda sanat akademilerinde yerleşen 'kurumsal eleştiri' yöntemini etkiler. Günümüzde ise 'sosyal pratiğin' çeşitli versiyonları, politik örgütlenme ve sanatsal pratik arasındaki ilişkinin devam ettiğini gösterir (Moore, 2014:466-467).

AWC'nin çabaları, sanat dünyasında değişimi teşvik ederek ve sanatın toplumsal ve politik meselelerle olan etkileşimini güçlendirerek, gelecekteki sanat uygulamalarını önemli ölçüde etkilemiştir. 1981 yılında New York'ta kurulan PAD/D, kültürel demokrasi amacıyla çalışan

gruplar için bir örgütlenme ve arşiv kaynağı olma misyonuyla kısa sürede Amerika Birleşik Devletleri'nde ve uluslararası alanda tanınmıştır. Bugün, arşivleri Museum of Modern Art kütüphanesinde yer almaktadır. Grup, Lucy Lippard' ın etrafında şekillenmiş olup düzenli konferanslar ve tartışmalar düzenlemiş, performanslar ve projeler üretmiştir. PAD/D'nin öne çıkan projelerinden biri, East Village'in kentsel dönüşümüne karşı çıkan ve şehir sokaklarında sergilenen eserlerden oluşan "Not For Sale" kampanyasıdır (Moore, 2017:206). Gregory Sholette bir söyleşisinde grupta ilişkilendirebileceğimiz şu fikirleri dile getirmiştir;

Protesto önemlidir ama uzun vadeli, yapısal değişimler yaratmaya yetmez. Ana-akım arşivlerin yanında, arasında, hatta belki de içerisinde iş gören ve iktidarın ve sermayenin merkezleşmesine daha yatay örgütlenme modelleri önererek karşı çıkanların geliştirdiği fikirleri bir araya getiren bir karşı-kurum anlayışı geliştirmek de gerekiyor (Küçük, 2016).

Sanatın soylulaştırmayla olan suç ortaklığı sadece bir rastlantı değildir, sanat kurumunun tüm aygıtlarının yardımıyla inşa edilir. 1980'lerde sanatın eşi benzeri görülmemiş şekilde metalaşması, kültür ve siyasetin de aynı şekilde her yerde estetize edilmesine yol açar. Sosyal ve siyasi bağlamın eş zamanlı olarak reddedilmesi ve kültür kurumuna bağımlılık, avangart sanatçıları keskin bir çelişkili konuma yerleştirdi. Kültür endüstrisi ile hevesli sanatçıların çoğunluğu arasında "aracı" işlevi görmeye başladılar. East Village galerileri çok önemli bir rol oynamıştır. Mahalleyi bir kültür merkezi olarak temsil eden ve himaye eden kültür endüstrisi, turistleri, tüketicileri, galerileri gezenleri, sanat patronlarını, potansiyel göçmenleri kendine çekmiş ve hepsi de soylulaştırmayı körüklemiştir (Smith, 1996:17-18). Ancak bazı sanatçılar East Village' in soylulaştırılmasına karşı direnmeye çalışmıştır. PAD/D yalnızca soylulaştırma karşıtı bir grup değildir, daha ziyade ana akım sanat kurumunun dışındaki sanatçılar için alternatifler aramıştır. PAD/D kendi yayını olan UPFRONT'un ilk sayısında bu durumu şöyle ifade etmektedir: "PAD'in en önemli görevlerinden biri, yeni bir 'kâr değil halk' toplumunun inşasında sanatçının önemine dair bir anlayış inşa etmektir. Sıradan insanların hayatlarını, anılarını ve deneyimlerini başkaları için dokunaklı ve önemli hale getiren sanat yapmak istiyoruz" (PAD/D, 1981: 1-3).

Sholette, PAD/D sanatçılarının, gayrimenkul sektörünün "doğal olarak kabul edilen dili"ni nasıl alaya aldığını anlatır. Bu dil, geliştiriciler, finansal spekülâtorler ve şehir otoriteleri tarafından pazarlama ve reklamlarda kullanılır ve bölgeyi "yabancı topraklar" olarak nitelendirir. Bu reklamlarda, yukarı doğru mobil beyaz kiracılar "öncü" veya "şehir öncüleri" olarak görev yapmaya çağılır. Sanatçılar eserlerini çoğunlukla dış mekânlarda, "sokak" ortamlarında sergilerler ve terk edilmiş binaları kullanarak, "yasal ve yasadışı görsel kaos ortamına" itiraz etmeye çalışırlar. Bu ortamda, "buğday hamuru ile yapılandırılmış el ilanları, ticari reklamlar, perakende işletmelerden

tabela, floresan grafitiler, şablonlar, duvar resimleri ve posterler rekabet eder. Bunlardan bazıları halka karşı gentrifikasyon mesajları da sunar." (Pritchard, 2019:13).

PAD/D grubu yaklaşık on yıl etkinlik gösterdikten sonra ilk konumlandıkları yer olan sokak sergileri ve etkinlikler yaptıkları bu köhne New York banliyösünden (Lower East Side), bölgenin mutenalaştırılmaya (gentrification) başlanması ve bir kentsel dönüşüm hedefi olması nedeniyle ayrılmışlardır. Bu etkinliklere katılan sanatçı ve eylemcilerin parasızlık baskısına dayanamamaları nedeniyle katılan sayısı azalmış, geride dev bir koleksiyon kalmıştır. O dönemde MoMa bu kolektifleri sergileme girişiminde bulunmuş ve 31 Şubat-19 Nisan 1988 tarihleri arasında Comitted to Print adıyla, 130 politik poster, grafik ve sanatçı kitaplarının sergilendiği ve bir odanın tamamen bu PAD/D arşivine tahsis edildiği bir sergi gerçekleştirilmiştir. Bundan sonra Amerikalı sanat eserleri ve kitapları uzmanı Clive Phillpot'un önerisi ve aracılığıyla 1979-90 arası arşiv MoMa' ya bağışlanmıştır (Morgan, 2014).

Sanatın konumu ve sanat ile piyasa arasındaki ilişkiye ilişkin anlayışların zaman içinde nasıl geliştiğini ve sanat dünyasının süregiden piyasalaşmasının bu duruma karşı çıkan sanatçı ya da gruplar için nasıl görüldüğünün tartışıldığı yaklaşım biçimleri her zaman olmuştur. Sanatçıların-grupların neoliberal kapitalizmin çağdaş koşullarında sanatın kültürel bir pratik olarak yaratılmasını, sunulmasını ve kabulünü nasıl içselleştirdikleri ve duruş sergiledikleri bu durumun anlaşılması için önemlidir. Sanatın piyasalaştırılması sanatçıların ve sanat organizasyonlarının artan rekabetine yol açar. Galeriler, müzeler, koleksiyonerler gibi fon sağlayan kurum, kuruluş ve kişilerin talepleri ile ortaya çıkan piyasalaşma süreci sanatın, sanatçıların ve toplumdaki bireylerin günlük yaşamları üzerinde rol değişimine yol açar. Daha genel bir ekonomikleşme sürecine karşı PAD/D grubu ve yaptıkları çalışmalar bu muhalefet hareketleri içinde en çok ses getireni olmuştur.

Amerika'da birçok şehirde, ana akım televizyonun emek karşıtı önyargılarına meydan okumak ve işçilerin yaratıcı ifadelerine ses vermek amacıyla işçi grupları ortaya çıkmıştır. Bu gruplar, bazı durumlarda videoyu karşı-gözetim aracı olarak kullanmaya başlar. Tabandan gelen video kolektiflerinin yükselişi, kendi hikayelerini, kimliklerini ve temsillerini monitörlerde, ekranlarda, vitrinlerde, toplum merkezlerinde ve alternatif mekanlarda göstererek ve kamusal alanlara video-projekte ederek, heyecanlanan izleyicilerin ve destekçilerin coşkulu tepkileriyle

birlikte gerçekleşmiştir. Sanatçılar, AIDS, sansür, aile içi şiddet, ırkçılık, kültürel değerler, evsizlik ve Reagan Amerika'sında konuşulmayan diğer konular hakkında kendi bakış açılarını açıklamak için yasal kanalları atlayarak bu büyüyen video sergi ağından faydalanmıştır. Bu videoların genellikle dışarıdan profesyoneller tarafından değil, doğrudan etkilenenler tarafından yapılmış olması, onları daha da güçlü kılmıştır (Dre, 2017:106). 1980'lerin Reagan yılları ilerledikçe, AIDS salgınının artan bedeli eşcinseller için bir sivil haklar krizini hayatta kalma mücadelesine dönüştürerek, muhafazakâr hükümete ve dine karşı direniş ve sağlık bürokrasisine baskı acil eylem konuları haline gelmiştir (Moore, 2017:206). 1987 de kurulan ACT UP grubunun (AIDS Coalition to Unleash Power) üyeleri 1988 yılında "AIDS krizini sona erdirmek için sanatın gücünden yararlanmaya" adanmış olan sanat kolektifi Gran Fury'yi kurmuş ve sadece birkaç yıl içinde bu sanatı ileri taşıyan çalışmalar üretmişlerdir. Bu kültürel analiz ve aktivizm, ana akım medyanın dikkatini çekme, medyanın aktardığı mesajları şekillendirme ve bilimsel yaklaşımın kullanılmasında da açıkça görüldüğü gibi yeni sosyal aktivizm biçimlerine ilham vermiştir (Sember, R., ve Gere, D., 2006:967).

Bu topluluklar, mesajlarını geniş kitlelere ulaştırmak amacıyla sanat kurumlarını giderek daha fazla kullanmaya başlamıştır. Kolektifler tarafından üretilen afişler, televizyonlarda çekilen etkileyici gösteriler ve ticari teknikler kullanarak öfkeyi duyurmak amacıyla hazırlanan video kasetler, son derece stratejik araçlar olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Bu gruplar, davalarını desteklemek için reklam ajansları gibi çalışarak sofistike propaganda grafiklerinin temelini attılar ve toplumsal hizmet alanında kolektif kültürel üretimin önemli bir örneğini oluşturmuştur. 1970'lerde düşük maliyetli, erişilebilir ve paylaşımı kolay bir video teknolojisi ortaya çıkmasının ardından, video siyasi aktivizm ve topluluk oluşturmada önemli bir rol oynamıştır. 1989'da New York'ta kurulmuş bir gey ve lezbiyen video aktivisti kolektifi DIVA TV'nin adı "Lanet olası Müdahaleci" Video Aktivist Televizyonu'nun kısaltmasıdır (Holden, 2000). Halk hareketi görsellerini ve çatışmalarını belgeleyen DIVA-TV gibi gruplar, çalışmalarını kablolu televizyonda sunmuştur. Daha önceki nesil video aktivistleri tarafından elde edilen bu fırsat, sonraki video sanatçıları grupları tarafından da sürdürülmüş ve geliştirilmiştir. ACT UP'in medya grubu olan DIVA TV, 1990 yılında ACT UP' a katılan James Wentzy'nin haftalık bir AIDS aktivisti kablolu yayını başlatma hedefi fark edildiğinde çeşitli kişisel, yapısal ve tarihsel nedenlerden dolayı

feshedilmiştir. Wentzy, Hi8 kamerasıyla ve hiç kurgu ya da video prodüksiyon deneyimi olmadan, katıldığı ilk ACT UP eylemini belgeleyen Day of Desperation (Çaresizlik Günü) adlı videoyu hazırlamıştır (Juhasz,1995:39).

AIDS krizi, sanatçıları etkileyerek birçoğunun siyasi tutumlarını değiştirmesine ve sanatın yeniden şekillenmesine neden olmuştur. AIDS aktivistleri, kolektif içinde bir ölüm kalım mücadelesini yayararak, kolektifi günün temel meselesine uygun bir topluluk tepkisi biçimi olarak öne çıkarmıştır. Bu durum özünde süregelen sosyalist üretimci çağrışımları tetikleyen ve kolektifi etkileyen acil bir toplumsal soruna yanıttır. AIDS aktivizminin aciliyeti, Lucy Lippard'ın "aktivist sanat" düşüncesini ortaya çıkardı. Bir aktivist sanatçının ifadesiyle, "Aktivist sanatta önemli olan propaganda etkisidir; diğer sanatçıların prosedürlerini çalmak planımızın bir parçasıdır. Eğer işe yararsa, onu kullanırız." (Moore, 2017:208).

Siyasi olarak kurumsallaşmış yönetimin karar alma ve kontrol etme konumuna ek olarak, kamusal alanın epistemik ve kimlik oluşturan rolüde demokratik teori perspektifinden önemlidir. Kamusal alan, sorunları politik olarak ele almadan önce bu sorunları tanımlayabilmeli ve düzenleyebilmelidir. Kamusal alanlar, genel olarak ilgili sorunların kolektif bir şekilde algılanması ve tartışılması için bir forum sağlamalı ve sorunlara ortak çözüm bulmak için işbirlikçi bir arayışa olanak tanımalıdır. Bu, kamusal alanın demokrasinin sorunlara eşit derecede etkili çözümler üretme şeklindeki epistemik boyutuna karşılık gelir, mümkün olan en kapsamlı ve aynı zamanda üzerinde anlaşmaya varılabilecek niteliktedir. Kamusal alanlar, özellikle katılımcı ve eşitlikçi bir şekilde organize edildiklerinde, demokrasilerin etkinliğine bu şekilde katkıda bulunabilir (Seeliger, M., ve Sevigani, S., 2022:9).

Eleştirel ve topluluk temelli çalışma biçimleri, kamusal sanat kavramlarını yeniden şekillendirirken, siyaset felsefecileri arasında çağdaş toplumda kamusal alanın aşınması ve buna bağlı olarak kamusal kentsel alanların özelleştirilmesi konusundaki tartışma keskinleşmiştir. Habermas' a göre, liberal anayasal devletin, çıkar politikaları çerçevesinde çerçevelenmiş bir sosyal devlete dönüşümü özellikle elektronik kitle iletişim araçlarının nispeten merkezi, ulusal çerçeveli bir holding olarak gelişmesiyle birlikte halkın tepkisini sınırlamaktadır (Habermas, 1989:171). Jürgen Habermas ve ona benzer düşünürler, kitle iletişim araçlarının yalnızca tüketici arzusunun manipülasyonuna dayanan simüle edilmiş bir kamusal alan yarattığını

gözlemlemişlerdir. Buna karşılık olarak ise Group Material, New York'taki Dia Sanat Vakfı'nda, dört güncel konuyu ele alan Democracy (1988-89) adlı sergiyi düzenlemiştir. Sergi (George H.W. Bush'un 1988 başkanlık seçimleriyle çakışmıştır) eğitim, seçim politikaları, kültürel katılım ve AIDS ele alan dört bölümden oluşur ve bir tür ideal kamusal alanı temsil etmeye çalışmıştır (Green, 2011:21).

Kültürel aktivizm stratejileri, 1990'ların sonlarından itibaren ortaya çıkan geniş çaplı küreselleşme karşıtı hareketle birlikte, daha sofistike ve kapsamlı bir evrim geçirmiştir. Bu dönemde neoliberalizmin yükselişi karşısında örgütlenen yeni iş birliği modelleri, gruplara ve merkezi sözcülere dayanarak eylemlerini organize etmek ve yönlendirmek üzere ortaya çıkmıştır. Yirmi birinci yüzyılın başlarında gerçekleşen uluslararası gösteriler, önceden planlanmış ve dikkatlice koordine edilmiş olaylar olarak kendini göstermiştir. Bu organizasyonlar, genellikle e-posta listeleri ve cep telefonları aracılığıyla iletişim kurarak, belirli amaçlara sahip olan ve belirli bir duruma özgü kıyafetler giyen çeşitli aktör gruplarını bir araya getirmiştir. Bu süreç, kültürel aktivizmin daha sofistike ve stratejik bir boyuta taşındığını göstermektedir. Devam eden bir dizi sanatçı kolektifi, sokak çalışmalarını kostümler, posterler, pankartlar ve performanslar aracılığıyla destekleyerek bu gösterilere önemli bir katkı sağlamıştır. Stratejilerin odak noktası, televizyon ve diğer medya araçları üzerinden etkileyici bir gösteri ve taktik sürpriz yaratmak olmuştur. Bu, kültürel aktivizmin etkili iletişim ve dikkat çekici performanslar aracılığıyla geniş kitlelere ulaşma çabalarını yansıtmaktadır.

İnternet, güçlü bir ağ oluşturma aracı olarak sosyal alanı kaçınılmaz bir şekilde dönüştürmüştür. 1990'larda World Wide Web'e erişim giderek yaygınlaştıkça, şirket karşıtı aktivistlerden oluşan küresel bir hareket, coğrafi olarak birbirinden ayrı bileşenleri için nihayet görünür hale geldi. Bu dönemde, internet tabanlı alternatif medya önem kazandı. İnternet, iş süreçlerini yönetme ve politik pratikleri ortaya koyma konusunda büyük değişimlere yol açmıştır; ancak bu değişimin sınırları ve boyutları belirsiz olarak algılanmaktadır. Teknoloji, çok yönlü ve aniden ortaya çıkan iletişimi güçlendirmekte ve her yeni katılımcı için marjinal maliyetleri azaltmaktadır. Bu sanal alan, bireylerin performanslarını ve koordinasyonlarını çoğunlukla çevrimiçi olarak sergiledikleri bir platform olarak tanımlanır. Web üzerindeki protestolar, düşük standartları ve ihlal edilen hakları vurgulamak ve bir direniş ifade etmek amacıyla gerçekleştirilir.

İnternet, dünya genelinde hükümet politikalarına karşı yapılan protestoları takip etmek, küresel gösterileri koordine etmek, insan hakları ihlallerine dair raporları yayınlamak ve geleneksel medya tarafından gözden kaçırılan, ihmal edilen veya devlet sansürü tarafından hedeflenen yaklaşımları ortaya koymak gibi çeşitli amaçlara hizmet etmektedir. İnternet sayesinde, bloglar, haber panoları ve sosyal medya gibi platformlar üzerinden hem haber niteliğinde bilgi üretmek hem de dijital aktivist kuruluşların hızla evrilen yeni biçimlerini gözlemlemek mümkündür. Bu, bilgiye erişimde ve paylaşımında demokratikleşmeyi teşvik ederken, aynı zamanda dijital aktivizmin etkili bir şekilde gelişmesine olanak tanımaktadır (Jacobs, 2005:68). 1996'da savaş zamanı hükümetinin yayın kulesini kapattıktan sonra sinyalinin internet üzerinden yayınlamaya başlayan Sırp bağımsız radyo istasyonu B92, bu alanda bir öncü olmuştur. 1999'daki Seattle olaylarından sonra, küresel IndyMedia gibi yeni aktivist medya platformları ortaya çıktı ve gösteriler ile eylemler hakkında haber yaparak hareketin birbirine bağlanmasına yardımcı oldu. Bu internet sitelerinin çoğu, ziyaretçilerin kendi hikayelerini ve fotoğraflarını paylaşabilmeleri için ortak yazarlık yazılımı kullanmıştır. Bu, bireylerin ve toplulukların kendi deneyimlerini ve perspektiflerini paylaşma imkânı sağlayarak daha geniş bir katılımı teşvik etmiştir. İnternet, bu şekilde aktivizmin daha demokratik, çeşitli ve küresel bir platformda gelişmesine olanak tanımıştır. İnternet ortaya çıktığı andan itibaren, dijital sanat ve internet sanatının yeni biçimleri de hızla gelişti. 1990'larda sanatçılar, 1960'ların teknoloji sanatı patlamasında görülen kolektif çalışma tarzını canlandırarak bu yeni medyada çalışmak üzere gruplar oluşturdular. Bu gruplar arasında adaweb, Rhizome, Etoy ve aktivist odaklı RTMark gibi çeşitli gruplar ve iş birlikleri yer almaktadır (Moore, 2017:213-214).

Son yıllarda da kolektifler sanat dünyasında her düzeyde düzenli aktörler haline gelmiştir. Kolektifler, bir sanat fikri olarak giderek daha yaygın hale gelmiş ve önceki gruplarda çalışan sanatçılar solo kariyerlerinde başarı elde etmişlerdir. Bu sanatçılar genellikle, kolektiflerde edindikleri deneyimleri ve çalışma biçimlerini kendi çalışmalarında kullanmışlardır. Kolektiflerle çalışmak, birçok sanatçı için galerilerde ve uluslararası sanat fuarlarında sergilenen eserlerini şekillendirmeleri açısından kritik bir rol oynamaktadır. Sanatçı kolektifleri, yalnızca nesnelere yaratmakla kalmaz, aynı zamanda sanatın sosyal pratiği içinde çeşitli durumlar, fırsatlar ve anlayışlar oluştururlar. Kolektif örgütlenme biçimi, sanatçıların belirli toplumsal sorunlar veya

konu alanları üzerinde çalışan durumlar inşa etmek için kullandıkları etkili bir strateji haline gelmiştir.

4. Küresel Sanat Pazarına Uyum Sağlayan Oyuncular

Çağdaş sanatın bizatihi kendisi ile Hegemonik finansal güçlerin kendi aralarında, deyim yerindeyse paslaşarak oynadıkları koleksiyonculuk, müzayedecilik, seçkincilik oyunlarını ayrı tutmak gerekir. Bu oyunlar sırasında akıl almaz fiyatlara alınıp satılan eserlerin içerisinde belki de çok değersiz olanlar ve belki de çok değerli olanlar vardır. Bunun ayrımını ve gerçekçi değerlendirmesini yapacak olması gerekenler, finansal güçlerin denetimi dışında sanat dünyasının pek çok otoritesi, izleyiciler ve hatta zaman faktörü de vardır. Bu denetim ve değer biçme birkaç müzayedeci şirkete ve koleksiyoncunun çıkarlarının ağır baskısı altındadır. Çünkü anılan bu müzayedeci ve koleksiyonerler hatta bu yolla milyoner olmuş sanatçılar tabloya tümüyle parasal olarak hâkim olmakta ve eserlerin gerçek değerini, salt piyasa değerleri düşmesin diye yapay olarak ve finansal manipülasyonlarla değiştirebilmektedirler.

Çağdaş sanatın, özellikle öncü anlatımların, genellikle egemen sisteme karşı bir isyan içinde olduğu düşünülse de aslında bu üretimler ticari bir çekicilik kazanmıştır. Thatcher ve Reagan dönemlerinde yetişen sanatçı kuşağının, özellikle Jeff Koons, Damien Hirst ve Tracey Emin gibi isimler, kendi pazarlama stratejilerini benimseyerek ve imajlarını oluşturarak büyük bir başarı elde etmişlerdir. Bu sanatçıların kendi kendilerini pazarlama ve imaj yansıtma konusunda çok iyi olduklarını görmek belki de şaşırtıcı değildir (Wu, 2002:161). Bu durumun, sanatın sadece estetik bir ifade olmanın ötesinde, aynı zamanda ticari bir varlık haline geldiğini göstermektedir. Buradaki ironi aslında çağdaş sanatın genellikle sisteme karşı bir duruş sergilediği algısının, aslında sanatçıların ticari başarı elde etme çabalarıyla çelişmesidir. Sanatın, sadece estetik veya politik bir ifade olmanın ötesinde, ticari bir değeri ve çekiciliği sadece eleştirel bir platform olmanın ötesinde, aynı zamanda bir endüstri ve piyasa dinamiklerinin bir parçası haline geldiği fikrini desteklemektedir.

Jeff Koons ve Damien Hirst gibi sanat dünyasının önde gelen isimlerince benimsendiği ve bu sanatçıların kendi ortak bir özelliğe sahip olan kişiler arasında önemli yer edinmiştir. Her iki sanatçı da yaratıcılıklarıyla ön plana çıkmış olsalar da diğer benzer katkılarda bulunan

sanatçılardan çok daha büyük bir ün kazanmışlardır. Şöhret ve servet kazanmak isteyen sanatçılar için kullanışlı bir model olan bu iki örnek bugün sanatçılar tarafından talep edilse de tercih edilme kısmı söz konusu güçlerin elinde bulunmaktadır. Söz konusu yıldızlı ticari başarı ve şöhret sanat dünyasında başladığı günden itibaren belirli bir etki bırakmakta ve bu etkinin gelecekte de devam etmesi muhtemel görünmektedir.

Damien Hirst, İngiltere' de sanatçıların zorluk içinde olmalarını tercih eden bir eğilim olduğunu düşünmektedir ve sanat dünyasının romantik imajı ile ticari gerçekler arasındaki uçuruma dikkat çekmektedir. Ona göre, sanat hayatla ilgiliyken, sanat dünyası para ile ilgilidir. Hirst, sanatın ticarileşmesinden ve bir mal haline gelmesinden heyecan duyarken, sanat piyasasının ekonomik etkinliğine güvenmekte ve eserlerinin yüksek talep görmesine şaşırılmamaktadır. Sanatçının materyalist imajı, ücretsiz basın yaratma konusunda benzersiz bir yeteneği olduğunu göstermektedir. Ancak bu imaj, bazı eleştirmenler tarafından Damien Hirst'in "Sanat Hedge Fonu yöneticisi" olarak adlandırılarak sert bir şekilde eleştirilmesine yol açmıştır. Hirst, Andy Warhol ve Jeff Koons gibi sanatçılara saygı duyduğunu ve Warhol'u dürüstlüğü için takdir ettiğini ifade etmiştir. Hirst' in sanat ve para ilişkisi konusundaki anlayışı, büyük ölçüde bu öncülerin fikirlerine ve davranışlarına dayanmaktadır (Galenson, 2007:20-22). Damien Hirst' ün 2007 Haziran'ında sanat tarihinin en pahalı eseri olarak satışa çıkardığı ve 100 milyon dolar fiyat biçtiği Tanrı Aşkına "For the Love of God" isimli elmasla kaplı kafatası çalışması bütün yaz boyunca galeri de sergilenerek müşteri aramış ancak satılamamıştır. Ağustos 2007 de Hirst'ün galerisi White Cube ve menajeri Frank Dunphy basına yaptığı açıklama da "Kafatası"nın bir yatırımcılar konsorsiyumuna talep edilen fiyattan satıldığını açıklamıştır. Kafatası sessizce ortadan kaybolmuştur. Bir yıl sonra Frank Dunphy, White Cube' un sahibi Jay Joplink' in, kendisinin ve eserin yapımcısı Damien Hirst' ün bu eserin yarısından fazlasına sahip olduklarını açıklamıştır. Demek ki verdikleri fiyat çok aşırı bulunmuş olduğu için alıcı ancak yarısını almış ve eserin satıcısı tüccarlar ve eserin sahibi Hirst fiyatı düşürmemek için düşecek olan değeri kendi hisselerinde tutarak manipülasyon yapmışlardır. Bu alıntının yapıldığı belgeselin yapımcıları yayınlanacak belgesel için görüşlerine başvurduğunda, Joplink de D. Hirst de menajeri Frank Dunphy de belgeselde yer almak istememişlerdir (Sak, 2019). Jeff Koons'un felsefesi ise eserin mümkün olan en yüksek fiyatlarla satılması üzerine kuruludur. Ona göre bu açgözlülükle ilgili değildir ve

politik bir sahnede ciddiye alınma talebidir. Bir eserin ne kadar ciddiye alındığı, sahip olduğu değerle ilişkili olduğudur ve pazar en büyük eleştirmendir. Ayrıca o sanat dünyasındakilerin, kendi değerlendirmelerinin pazarinkinden üstün olduğunu iddia edenlerin, aslında "küçük bir güçlerini koruma" çabası içinde olduklarını düşündürmektedir. Bu nedenle Koons, pazarın kararının bireylerinkini aştığına ve onun tek gerçek gücü temsil ettiğine inanmaktadır (Galenson, 2007:19).

Yaşayan sanatçıların kült figürler, markalı kişilikler, sanat yönetmenleri ve girişimciler olarak yükselmesinin, eserin estetik değerinin önemini değerlendirmeye olan etkisi 1980 sonrası çağdaş sanat arenasında imaj çalışması olarak karşımıza çıkar. Odak, sanatçının kişisel imajının, bazen içsel sanatsal nitelikleri gölgede bırakarak sanatın değerini belirlemede önemli bir faktör haline gelmesidir. İngiliz sanatçı Tracey Emin, saygın White Cube Gallery tarafından temsil edilmesine ve eserleri için eleştirmenlerden ve diğer sanatçılardan övgü almasına rağmen, İngiliz televizyon şovlarında sarhoş ve kederli görünerek daha geniş tanınırlık elde eder. Emin'in kişisel imajını, etkili bir şekilde markalayarak sanatının pazarlanabilirliğini arttırması, sanatının kalitesi veya sanat tarihindeki önemini değerlendirilmesinden ziyade satılabilir olmasıdır. Emin'in ticari reklamlarla ilişkilendirilmesi ve çıplak pozları, sanatının satışına katkıda bulunan kamuoyundaki tanınırlığını arttırmıştır. Emin'in artan bu tanınırlığı ve popülaritesi, eserlerinin satış potansiyelini doğrudan etkilemiştir. Bu bağlamda, Emin'in 2007 Venedik Bienali'ndeki hızlı çizim üretiminin dikkat çekici satışlarla sonuçlandığı bir örnek de vardır (Gorman, 2012: 8-9). Çağdaş sanat dünyasında, sanatçının kişisel çekiciliğinin, eserin kendisine ait olan Benjaminvari çekiciliğinden daha önemli hale geldiği görülmektedir. Sanat eserinin takas değerini belirlemede sanatçının kişisel çekiciliği, metaforik bir şekilde, eserin kendisinin yerine geçmektedir.

5. Sonuç

Sonuç olarak bu makalede, sanat dünyasında neoliberal ekonominin egemen olduğu dönemde ortaya çıkan hegemonik yapılar ve bu yapılara karşı direnen sanatçıların yanı sıra, sisteme uyum sağlayan sanatçılar incelenmiştir. Sanat piyasasının ticarileşmesi, sanatçılar üzerinde baskı yaratmış ve yaratıcı süreçlerini ekonomik etmenlere göre şekillendirmeye zorlamıştır. Bunun sonucunda, bazı sanatçılar ve kolektifler bağımsız yollar arayarak kendi sanatsal ve estetik değerlerini korumaya çalışırken, bazıları ise kurumsal yapılarla iş birliği yaparak kariyerlerinde ilerleme sağlamışlardır. Bu durum, sanatın hem direniş hem de uyum

alanında farklı dinamikler barındırdığını göstermektedir. Makalede ayrıca, çağdaş sanatın estetik ve ticari değerlerinin nasıl dönüştüğü, sanatçıların kişisel imajlarının sanatın değerini belirlemede nasıl önemli bir faktör haline geldiği ve kültürel hegemonyaya karşı sanatın potansiyel devrimci rolü vurgulanmıştır. Bu kapsamda, sanatçıların ve sanat kolektiflerinin toplumsal ve politik gelişmelere duyarlılık göstererek sanatın direniş gücünü nasıl oluşturduğu detaylı bir biçimde ele alınmıştır.

Bütün profesyonel uğraşlarda ve mesleklerde “seçkinler” her zaman %1,5’lik bir dilimde yer aldığı görülmektedir. Bu da genel olarak bütün çağlarda geçerli olan bir durumdur. Günümüzde ise bu durum, neoliberal politikaların deyim yerindeyse vahşi yarışmacı ortamında adeta bir zirve noktasına ulaşmış ve çağlar boyunca ulaşamadığı bir boyuta evrilmiştir. Adam Smith’in “görünmez eli” iş başındadır ve acımasız bir ortam yaratılmıştır. Başka bir açıdan konuyu irdelemek gerekirse; “Tıp tahsili yapmış hekimlerin ancak küçük bir yüzdesi mesleklerinde zirveye, yüksek tanınmışlığa ve giderek de yüksek parasal olanaklara kavuşur, bütün hekimlerin aynı düzeyde mesleklerinde ehil ve kompetan olmaları yaşamın doğal akışına da uygun değildir. Ancak gelir ve gelişmişlik düzeyi orta ve üzerinde olan hemen her ülke de seçkin düzeyde olmasa da hekimler iş bulabilir ve yaşamını sürdürebilir. Donald Thompson’ın da (2020, s: 93-95) ifade ettiği gibi sanat piyasası, markalaşmış sanatçılar ve ana akım galeriler tarafından temsil edilen sanatçılar için sağlıklı ve sorunsuz görünebilir. Ancak, temsil edilmeyen ya da yerel galerilerde eserlerini satan diğer sanatçılar için durum farklıdır. Londra ve New York gibi büyük sanat merkezlerinde yaşayan 80.000 sanatçının sadece çok az bir kısmı yüksek gelir elde eder. Süperstar sanatçılar ve büyük galerilerde temsil edilen başarılı sanatçılar sayıca azdır. Daha alt düzeydeki sanatçılar gelirlerini ders vererek, yazı yazarak ya da destekleyen işleri aracılığıyla tamamlar. Ancak, birçok sanatçı galeri bulma çabalarına rağmen temsil edilemez ve eserlerini özel olarak ya da küçük galeriler aracılığıyla satmaya çalışır. Bu durum, sanat dünyasına girmeye çalışan birçok sanatçının rekabetçi bir ortamda başarılı olamayacağını gösterir. Burada biricik bir durum söz konusudur. Tüm üretimin ve alt yapının %95’ ini oluşturan devasa bir kitle için Sholette (2011:1), bilinmeyen ama yaygın bir yaratıcılık kümesi olan "karanlık madde" metaforunu kullanarak, sanat ve kültür dünyasını anlatır. Geleneksel sanat dünyasının yönetici ve yorumlayıcıları olan eleştirmenler, sanat tarihçileri, koleksiyoncular, galeri sahipleri, müzeler, küratörler ve sanat

yöneticileri, genellikle bu kültürel karanlık maddenin çoğunu görmezden gelir. Bu, resmi sanat dünyasının dışında gerçekleşen amatör, resmi olmayan, otonom, aktivist ve kurumsal olmayan uygulamaları içerir. Görünmezlik, birçoğu için seçim değil, zorunlu bir durumdur. Bu gizli üreticilerin faaliyetlerini durdurması, yüksek sanat üzerinde stabilize edici bir etkiye neden olabilir. Marjinal olarak tanımlanan amatör katılımın geri çekilmesi sadece bir örnek olup, aynı zamanda sanat dünyasının kendi içindeki yapısal görünmezliği de düşündürmektedir. Sholette'in deyişiyle 'Karanlık Madde' adeta yok sayılmakta ve çok yüksek miktarlarda para ve ün, parmakla sayılabilecek denli az bir grup tarafından paylaşılmaktadır. Bu grup; belli başlı müzayede kuruluşları (Sotheby's, Christies vb) belli başlı koleksiyonerler, az sayıda tacirler (Saatchi, Gagosian vb.), şöhretli ve az sayıda küratörler ve "kulüp üyesi" 25-30 kadar sanatçıdan oluşmaktadır. Bu kompozisyon küresel düzeydeki çağdaş sanat için geçerlidir. Türkiye de dahil olmak üzere her bir ülkede, bu kompozisyonun yavru taklitçileri bulunmaktadır. Kültürün özelleştirilmesinde küresel egemen güçlerin bunu neden yaptıkları sorusunun yanıtını aramak gerekirse; sanatı bir gelir kaynağı, vergi indirimlerinde bir araç, sanata önem veren elit iş adamları görünümü, milyonlarca lira harcasalar bile elde edemeyecekleri bir reklam ortamı ve bunun politik güce yardım eden ve dolayısıyla çıkarlara hizmet eden bir araç olması nedeniyledir. Sanatta seçkinlerin var olması, diğer alanlarda olduğu gibi doğal bir olgu olarak kabul edilir. Genellikle gelişim ve ilerlemeye öncülük ettikleri için olumlu karşılanan bu seçkinleşme, kapitalist kâr amacı güttüğünden, gerçek sanat ile olmayana ayırt etmeyi zorlaştıran, özellikle yaratılmış bir kaotik ortam yaratabilir.

Kaynakça

Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.

Crane D. (2009). "Reflections on The Global Art Market: Implications For The Sociology of Culture", *Sociedade e Estado, Brasília, Sayı15/2, s. 331-362*.

Çelik, Z. (2012). "Neoliberalizmin Kısa Tarihi", *İdeal Kent, Sayı 7, s. 187-193*.

Dre, J. (2017). "The Collective Camcorder in Art", "Collectivism After Modernism The Art of Social Imagination after 1945", London: edBlake Stimson & Gregory Sholette University of Minnesota Press Minneapolis, s.95-113.

Duncan, C. (1995). *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. London: Routledge.

Erdoğan, M. (2015). "Küresel Çağda Çağdaş Sanat ve Küresel Sanat Pazarı". Anadolu Üniversitesi. Sosyal Bilimler Dergisi, Eskişehir, Sayı 15/1, s.75-98.

Galenson, D. (2007). "Artists and the Market: From Leonardo and Titian to Andy Warhol and Damien Hirst", NBER Working Paper No. 13377, JEL No. J01, https://www.nber.org/system/files/working_papers/w13377/w13377, Erişim tarihi: 05.06.2023.

Gaspard, T. (2004). *A Political Economy of Lebanon 1948–2002: The Limits of Laissez-faire*, Boston: Brill, Print PAD/D, 1st Issue.

Gorman E. (2012). *Art is Money-Sexy: The Corporatization of Contemporary Art*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Fairfax, VA: Philosophy at George Mason Üniversitesi.

Green, A. (2011). "Citizen Artists: Group Material. Afterall", *A Journal of Art, Context and Enquiry*, Sayı 26, s.17-25.

Habermas, J. (1989). *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Cambridge: MA: MIT Press.

Holden, S. (2000). "Critic's Notebook; When and How AIDS Activism Finally Found Its Voice and Power", *The New York Times*, 01 Aralık 2000, <https://www.nytimes.com/2000/12/01/movies/critic-s-notebook-when-and-how-aids-activism-finally-found-its-voice-and-power.html>. Erişim tarihi: 15.01.2023.

Horowitz, N. (2014). *Art of the Deal Contemporary Art in a Global Financial Market*, New Jersey: Princeton University Press.

Jacobs, D. (2005). "Internet Activism and the Democratic Emergency in the U.S.", *Ephemera Theory&Politics in Organization*, Sayı 5 (1), s.68-77.

Juhasz, A. (1995). "So Many Alternatives: The Alternative Aids Video Movement", *Cinéaste*, Sayı 21, No. 1/2, s. 37-39.

Küçük C. (2016). Gregory Sholette'le Söyleşi, 13/11/2016/ *skopdergi- Sayı 10*, Çeviri: Derya Yılmaz, <https://www.e-skop.com/skopdergi/gregory-sholettele-soylesi/3152>, Erişim tarihi 05.08.2023.

Lippard, L.R. (1970). "The Art Workers' Coalition: Not a History", *Studio International*, Cilt 180, Sayı 927, s. 171-174.

Moore, A. W. (2014). "Art Workers Want to Know", *Ephemera: Theory & Politics in Organization*, Cilt 14, Sayı 3, s.465-473.

Moore, A. W. (2017). "Artists' Collectives Focus on New York, 1975–2000", "Collectivism After Modernism The Art of Social Imagination after 1945", ed. Blake Stimson ve Gregory Sholette, Minneapolis: London University of Minnesota Yayınları, s.193-223.

Morgan T. (2014). *Art in the 1980s: The Forgotten History of PAD/D*, <https://hyperallergic.com/117621/art-in-the-1980s-the-forgotten-history-of-padd/>, Erişim tarihi 11.09.2023.

- Nadarajan, G. (2006). Between production and exhibition: Medial arts biennials, http://www.acca.cat/downloads/sympo_06_11.pdf. Macba: Barcelona Museum for Contemporary Art and Associació Catalana de Crítics d'Art.
- PAD/D, (1981) PAD: Waking Up In NYC. UPFRONT, 1: 1-4.
- Peters, C. (2015). "Re-imagining spaces, collectivity, and the political dimension of contemporary art", *Policy Futures in Education*, Cilt 3, Sayı 1, s.149–159.
- Piper, Adrian M.S. (1985), "Critical Hegemony and Aesthetic Acculturation," *Noûs*, Wiley, A. P. A. *Western Division Meetings*, Sayı.19, No. 1, s.29–40.
- Pritchard S. (2019). "More Today Than Yesterday" *Nuart Journal*, Cilt 2, Sayı 1, s.10–12.
- Sak. B. (2019). Çağdaş Sanat Balonu. https://youtu.be/rz4w_WC9B-s, Erişim tarihi 21.07.2023.
- Sarıs, M. (2020). "Protestonun Sebebi ve Enstrümanı Olarak Güncel Sanat", *Hacettepe Üniversitesi Sanat Yazıları*, Sayı 42, s.183-198.
- Schramm, S. (2015). "The People's Choice: Transcultural Collectivity and the Art of Shared Knowledge Production", *The Journal of Transcultural Studies*, Cilt 6, Sayı 2, s. 70–85.
- Seeliger, M., & Sevignani, S. (2022). "A New Structural Transformation of the Public Sphere? An Introduction", *Theory, Culture & Society*, Cilt 39, Sayı 4, s. 3-16.
- Sember, R., Gere, D. (2006). "Let the record show . . . : art activism and the AIDS epidemic". *American Journal of Public Health*, Cilt 96, Sayı 6, s.967–969.
- Sholette, G. (2011). *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, London: Pluto Press.
- Smith, N. (1996). *The New Urban Frontier: Gentrification and the Revanchist City*, London: Routledge.
- Stimson B., Sholette G. (2017). "Collectivism After Modernism The Art of Social Imagination after 1945", London: Editors University of Minnesota Press.
- Tang, J. (2011). Biennialization and its discontents. In *Negotiating values in the creative industries: Fairs, festivals and competitive events*, eds. Brian Moeran and Jesper S. Pedersen, 73-93. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Thompson D. (2020). *Sanat Mezat*, çev. Renan Akman, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Thompson, D. (2008). *The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art*. New York: Palgrave Macmillan.
- Thornton, S. (2008). *Seven Days in the Art World*. New York: W. W. Norton & Company.
- Wu, T. C. (2002). *Privatising Culture Corporate Art Intervention since the 1980s*, London, New York: Verso V.