

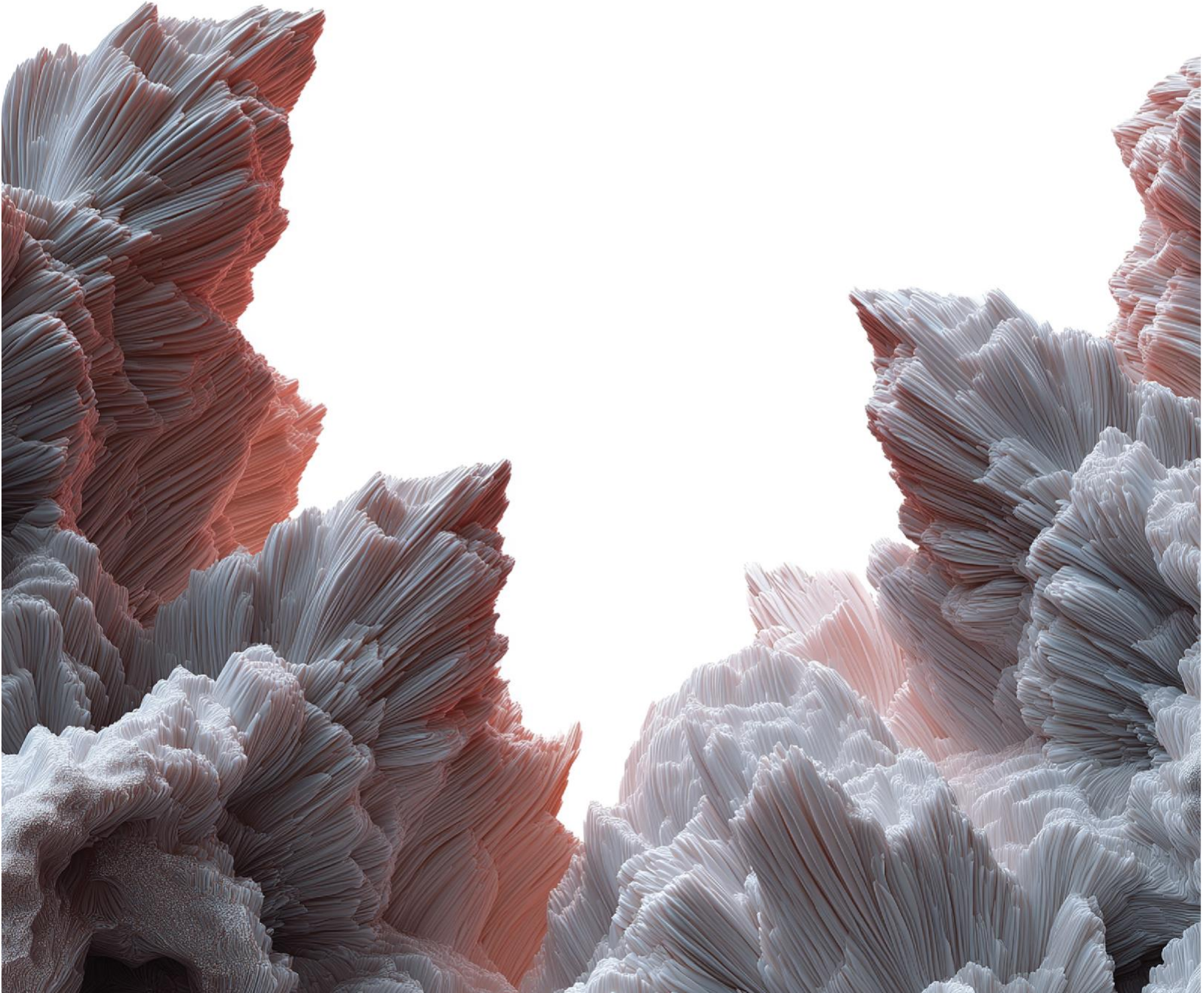


HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

SANAT YAZILARI | 52



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT YAZILARI DERGİSİ | 2025 MAYIS | e-ISSN 2458-8903



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları

Dergi yılda iki kez (Mayıs ve Kasım) yayınlanır. Yayın dili Türkçedir.

Yayın Sahibi

Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi adına

Dekan Prof. Nadire Şule Atılğan

e-ISSN: 2458-8903

Yayın Türü: Yaygın Süreli Yayın

Yayın Şekli: Yıllık – Türkçe

Yayın İdare Adresi: Hacettepe Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi 06800 Beytepe/Ankara

Dergi Editörü

Doç. Fatih Kurtcu

Hacettepe Üniversitesi GSF

Grafik Tasarım

Arş. Gör. Çağrı Kaş

Hacettepe Üniversitesi GSF

Yayın Kurulu (Unvan ve Soyadı Sırasıyla)

- Prof. Kaan Canduran (Alan Editörü)** Hacettepe Üniversitesi GSF Seramik ve Cam Bölümü
Doç. Dr. Emre Demirel (Alan Editörü) Hacettepe Üniversitesi GSF İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı
Doç. Elif Varol Ergen (Alan Editörü) Hacettepe Üniversitesi GSF Grafik Bölümü
Prof. Dr. Cenk Güray (Alan Editörü) Hacettepe Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü
Doç. Serap Emmungil Karamanoğlu (Alan Editörü) Hacettepe Üniversitesi GSF Resim Bölümü
Doç. Fatih Kurtcu (Editör) Hacettepe Üniversitesi GSF Grafik Bölümü
Dr. Öğr. Üyesi Sultan Burcu Demir Koyuncu (Alan Editörü) Hacettepe Üniversitesi GSF Heykel
Arş. Gör. Işıl Tüfekci Ardiç Hacettepe Üniversitesi GSF Seramik ve Cam Bölümü
Arş. Gör. Hilal Küçük Hacettepe Üniversitesi GSF Seramik ve Cam Bölümü
Arş. Gör. Deniz Altay Pektaş Hacettepe Üniversitesi GSF Resim Bölümü
Arş. Gör. Dr. Günce Eşingen Hacettepe Üniversitesi GSF İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü

Dil Editörleri

- Doç. Dr. Emre Demirel** Hacettepe Üniversitesi GSF İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
Öğr. Gör. Ece Er Hacettepe Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu İngilizce Hazırlık Birimi
Öğr. Gör. Çiğdem Kayıhan Aslan Hacettepe Üniversitesi YDYO İngilizce Hazırlık Birimi
Arş. Gör. Dr. Günce Eşingen Hacettepe Üniversitesi GSF İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü

Danışma Kurulu

- Prof. Türev Berki** Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
Prof. Dr. Sibel Bozbeyoğlu Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
Prof. Dr. Can Mehmet Hersek Başkent Üniversitesi GSTMF
Prof. Hüsnü Dokak Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof. Suat Karaaslan Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi
Prof. Dr. Rıfat Şahiner Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi
Prof. Dr. Filiz Yenişehirlioğlu Koç Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi
Prof. Pelin Yıldız Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof. Mustafa Yüksel Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları
Dergi yılda iki kez (Mayıs ve Kasım) yayınlanır. Yayın dili Türkçedir.

52. SAYININ HAKEM KURULU (Unvan ve Soyadı Sırasıyla)

- Prof. Dr. Aytekin Albuz** (Gazi Ü. Eğitim F.)
- Prof. Dr. Refa Emrali** (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
- Prof. Dr. Çiğdem Demir** (Ankara Hacı Bayram Veli Ü. Güzel Sanatlar F.)
- Prof. Dr. Emre Feyzoğlu** (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
- Prof. Dr. Atilla İlkay** (Ankara Hacı Bayram Veli Ü. Sanat ve Tasarım F.)
- Prof. Dr. Nurdan Karasu Gökçe** (Erciyes Ü. Güzel Sanatlar F.)
- Prof. Ayşe Sibel Kedik** (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
- Prof. Dr. Atilla Özdek** (Necmettin Erbakan Ü. Ahmet Keleşoğlu Eğitim F.)
- Prof. Mehmet Yılmaz** (Ankara Hacı Bayram Veli Ü. Güzel Sanatlar F.)
- Prof. Vedat Kacar** (Dokuz Eylül Ü. Sanat ve Tasarım F.)
- Prof. Dr. Necla Rüzgar** (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
- Prof. Serdar Toka** (Mardin Artuklu Ü. Mühendislik-Mimarlık F.)
- Doç. Tuba Batu** (Çanakkale Onsekiz Mart Ü. Çan M.Y.O.)
- Doç. Dr. Hatice Bahattin Ceylan** (Düzce Ü. Sanat, Tasarım ve Mimarlık F.)
- Doç. Dr. Ozan Bilginer** (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
- Doç. Cumhuriyet Coşkun** (Ankara Sosyal Bilimler Ü. Sanat ve Tasarım F.)
- Doç. Ali Asgar Çakmakçı** (Zonguldak Bülent Ecevit Ü. Güzel Sanatlar F.)
- Doç. Pınar Çalışkan Güneş** (Dokuz Eylül Ü. Güzel Sanatlar F.)
- Doç. Dr. Özgür Çalışkan** (Anadolu Ü. İletişim Bilimleri F.)
- Doç. Murat Çeliker** (Isparta Uygulamalı Bilimler Ü. ISPARTA M.Y.O.)
- Doç. Havva Demircan** (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
- Doç. Kutlu Gürelli** (Mardin Artuklu Ü. Güzel Sanatlar F.)
- Doç. Şadi Karaşahinoğlu** (Kırıkkale Ü. Güzel Sanatlar F.)
- Doç. Leman Kalay** (Çukurova Ü. Güzel Sanatlar F.)
- Doç. Dr. Ayben Kaynar Tanır** (Ankara Ü. Güzel Sanatlar F.)
- Doç. Nil Köken** (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
- Doç. Seniha Ünay Selçuk** (Düzce Ü. Sanat Tasarım ve Mimarlık F.)

Doç. Dr. Pelin Öztürk Göçmen (Ankara Hacı Bayram Veli Ü. Güzel Sanatlar F.),
Doç. Dr. Ayşe Nahide Yılmaz (Düzce Ü. Sanat, Tasarım ve Mimarlık F.)
Doç. Dr. Meryem Yalçın (TOBB Ekonomi ve Teknoloji Ü. Mimarlık ve Tasarım F.)
Doç. Efe Türkel (Dokuz Eylül Ü. Güzel Sanatlar F.)
Doç. Emin Toksöz (Ankara Sosyal Bilimler Ü. Sanat ve Tasarım F.)
Doç. Dr. Pelin Şahin Tekinalp (Hacettepe Ü. Edebiyat F.)
Dr. Öğr. Üyesi Nami Eren Beştepe (Ankara Ü. Güzel Sanatlar F.)
Dr. Öğr. Üyesi Engin Esen (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Dr. Öğr. Üyesi Ahu Köksal (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Dr. Öğr. Üyesi Tuba Merdeş (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Dr. Öğr. Üyesi Kevser Soydan (İstanbul Esenyurt Ü. Sanat ve Sosyal Bilimler F.)
Dr. Öğr. Üyesi Ertuğrul Süngü (Bahçeşehir Ü. İletişim F.)
Dr. Öğr. Üyesi Sevgi Yılmaz (İstanbul Okan Ü. Sanat, Tasarım ve Mimarlık F.)
Dr. Öğr. Üyesi Onur Yumurtacı (Anadolu Ü. İletişim Bilimleri F.)
Dr. Öğr. Üyesi Güliz Öktem Taşdemir (Ted Ü. Mimarlık ve Tasarım F.)
Öğr. Gör. Ezgi Tekin (Niğde Ömer Halisdemir Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuarı)



SANAT YAZILARI, ULAKBİM TR DİZİN'DE TARANAN ULUSAL HAKEMLİ BİR E-DERGİDİR.

YAZILARIN İÇERİĞİNDEN **YAZARLARI** SORUMLUDUR.

SANAT YAZILARI DERGİSİ'NDE **KÖR HAKEM SİSTEMİ** UYGULANMAKTADIR.

İletişim Adresi: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı
06800 Beytepe – Ankara **Tel:** (312) 299 20 62 – 82 **Fax:** (312) 299 20 61

ÖNSÖZ

Değerli Sanat ve Kültür Araştırmacıları,

Sanat, her çağda değişen dünyaya ayak uydurmuş, kimi zaman öncülük etmiş, kimi zaman da direnişin dili olmuştur. Bugün, 21. yüzyılın karmaşık ve çok katmanlı gerçeklikleriyle örülü dünyasında, sanat yalnızca estetik bir ifade değil; aynı zamanda toplumsal, kültürel ve teknolojik dönüşümlerin kavramsal bir yansımasıdır.

Fakültemiz tarafından uzun yıllardır yayımlanan Sanat Yazıları Dergisi, Türkiye’de görsel sanatlar alanında akademik yayıncılığın öncülerinden biri olmanın sorumluluğunu taşımaktadır. 52. sayımıza ulaşmanın gururunu yaşarken, bu yolculuğun sadece bir birikim değil, aynı zamanda bir dönüşüm süreci olduğunu görüyoruz. Dergimizin her sayısı, akademik titizliği yaratıcı ifadeyle birleştiren, geleneksel ile çağdaşı buluşturan bir platform olarak sanatın düşünsel derinliğine katkı sunmaktadır.

Bu sayıda da zamanın ruhunu yakalayan güncel meseleleri odağımıza aldık. Sanatın hem eleştirel bir düşünce biçimi hem de toplumsal bir aktör olarak rolüne ışık tutan makalelerle; yeni nesil sanatçı, araştırmacı ve düşünörlere sesleniyoruz. Amacımız, uluslararası düzlemde daha çok okunan, daha çok atıf alan ve akademik dünyada referans gösterilen nitelikli bir yayın üretmektir. Bu hedeflere ulaşmamızda katkısı olan tüm paydaşlara teşekkür ederim. Dergimizin editörlüğünü yürüten Dekan Yardımcımız **Doç. Dr. Fatih Kurtçu** başta olmak üzere, editör ekibine, değerlendirme sürecinde emek veren hakemlerimize ve katkı sunan yazarlarımıza şükranlarımı sunuyorum. Her biri sanat alanında bilgi üretimine değerli katkılar sunan yazarlara ayrıca tebriklerimi iletiyorum.

Bu sayının düşöncelerimize ilham vermesini, anlayışımızı derinleştirmesini, sanatın toplumla ilişkilerine yeni ufuklar açmasını, sanat alıcısını geliştirmesini, sorunlara yeni bakış açıları sunmasını, en önemlisi dünyayı daha iyi hale getirmemize yardımcı olabilecek cevapların bulunmasında öncü olmasını dilerim.

Gazi Mustafa Kemal Atatürk genç Türkiye Cumhuriyeti’ni şekillendirirken sanata, sanatın topluma yayılmasına ve kültürü şekillendirici gücüne güvenmişti. Atamızın “Güzel sanatlarda muvaffak olmak, bütün inkılaplarda başarıya ulaşmak demektir” şeklindeki sözü Fakültemiz sanat yazıları dergisinin itici gücüdür. Atamızın izinde, 103. yılını heyecan ve gururla kutladığımız 30 Ağustos Zaferimizin ve Cumhuriyetimizin bekçileri olduğumuzu vurgulamak isterim.

Prof. Dr. Nadire Şule ATILGAN
Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı

YAYIN İLKELERİ VE MAKALE YAZIM KURALLARI

YAYIN İLKELERİ VE YAYIN POLİTİKASI

Sanat Yazıları, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından yılda iki kez (Mayıs ve Kasım) yayımlanır. Yayın dili Türkçedir.

Sanat Yazıları, hakemli bir yayındır. Sanat Yazıları'nda yayımlanmak üzere önerilen yazılar, Yayın Kurulu tarafından yapılan bir ön değerlendirmeden geçtikten sonra, konunun uzmanı üç hakem tarafından değerlendirilir ve iki hakemden olumlu rapor gelmesi halinde yayımlanır.

Sanat Yazıları'na gönderilen yazılar daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olmalıdır.

Yayın İlkelerine ve aşağıda belirtilen Makale Yazım Kurallarına uymayan makaleler değerlendirmeye alınmaz.

MAKALE YAZIM KURALLARI

Yayın Kurulu, yazarlar, hakemler ve okuyucular yayın etiğinden sorumludur.

Sanat Yazıları'na yazı gönderen yazarların **araştırma ve yayın etiğine** uymaları gerekmektedir. Ulusal ve uluslararası geçerli **etik kurallara** uymayan yazarların yazıları değerlendirmeye alınmaz.

Makaleniz hakem değerlendirme sürecine girmeden önce ve değerlendirme süreci sonunda yayıma kabul edilmesi halinde Sanat Yazıları Etik Politikaları gereği dergi editörü tara'ndan lthenticate intihal programında tara'nacak2r. Düzeltme gerektirecek durumlarda sisteminize intihal raporunuz yüklenecektir.

Makaleler, <https://dergipark.org.tr> adresinde bulunan **Sanat Yazıları** üzerinden üye girişi yapılarak gönderilmelidir. Yazarlar, Dergipark üzerinden **dergiye makale gönder** kısmından üye olarak makalesini, makalede yer alan görselleri ve gerekli diğer belgeleri sisteme yüklemelidir. Sisteme yüklenen makalede iletişim bilgileri (makalenin yazarı; adı, soyadı, görev yap2ğı kurum ve akademik unvan, adres, telefon numarası ve elektronik posta vb.) yer almamalıdır.

Makaleniz, burada yer alan **Makale Yazım Kuralları'na** uymadığında, sistem tara'ndan düzeltilmek üzere size geri gönderilecektir. Makaleler yazar tara'ndan düzeltildikten sonra hakem değerlendirme sürecine girecektir.

*Yazılar Calibri – Light yazı karakterinde, iki yana yaslanmış, 10 punto ve 1,15 satır aralıklı olmalıdır.

*Makalelerin sözcük sayısı 3500-7000 arası olarak sınırlandırılmıştır.

*Makalenin başlığı büyük harflerle, Türkçe ve İngilizce olarak yazılmalıdır. Başlık kısımları, Türkçe başlık için, Cambria – Bold yazı karakteri, 16 punto, ortalı ve 1,15 satır aralıklı olarak yazılmalıdır. İngilizce başlık ise, Cambria – Bold yazı karakteri, 12 punto, ortalı ve 1,15 satır aralıklı olarak yazılmalıdır.

*Makalenin başında en çok 150 sözcükten oluşan kısa bir Türkçe ve İngilizce özet bulunmalıdır. Özet yerine **Öz** ifadesi kullanılmalıdır. Öz, Calibri – Light yazı karakteri kullanılarak ve 9 punto ile yazılmalıdır.

*Türkçe ve İngilizce özlerin sonunda en az 5 anahtar sözcük/keywords bulunmalıdır.

* Özet sayfasını takiben İngilizce genişletilmiş özet (Extended Abstract 500-700 sözcük) metni bulunmalı ve bir sayfayı geçmemelidir. Bu kısımda amaç, konu, yöntem sonuç ve bulgulara yer verilmez.

TÜRKÇE MAKALE BAŞLIĞI

(Cambria, 16 punto, Bold, Ortalı)

UNVAN KISALTMASI YAZAR ADI SOYADI

Görevli Olduğu Üniversite, Fakülte/Yüksekokul, Bölüm İsimleri

Şehir/Ülke

e-posta adresi

ORCID ID: 0000-0000-0000-0000

Öz: Öz bölümünün en fazla 150 kelimedenden oluşmasına dikkat edilmelidir. Öz metni hazırlanırken "Calibri Light" yazı karakterini, 9pt. Büyüklüğünde ve 1.0 satır aralığı ile kullanılmalıdır.

Anahtar Sözcükler: Xxxxxx, Xxxxxx, Xxxxxx, Xxxxxx, Xxxxxx. (5 anahtar sözcük olmalıdır.)

PAPER TITLE IN ENGLISH

(Cambria, 12 punto, Bold, Ortalı)

Abstract: Care should be taken to ensure that the abstract consists of a maximum of 150 words. While preparing the abstract text, "Calibri Light" font, Italic, 9pt. Size and 1.0 line spacing should be used.

Keywords: Cinema, Frame, Metaphor, Window, Voyeurism.

*Metin içinde görsellere gönderme yapılmalıdır. Görseller (görsel, tablo, şekil vb.) Görsel 1., Görsel 2., Görsel 3.... biçiminde numaralandırılmalı, görselin altına o görsele ait bilgiler Calibri – Light 9 punto ile orta hizalı olarak yazılmalı ve hangi kaynaktan alındığı belirtilmelidir (Örnek 1, Örnek 2).

*Metin içinde kullanılan görseller numara adıyla (Örnek: Görsel 1, Görsel 2) tek tek kaydedilmeli ve sisteme bu şekilde yüklenmelidir.

*Görsellerde kullanılan görüntü, fotoğraf, uygulama vb. kaynaklar yazara ait ise, görüntü alt bilgisinde Kişisel Arşiv ifadesi yer almalıdır.

GENİŞLETİLMİŞ ÖZET ÖRNEĞİ

EXTENDED ABSTRACT (CAMBRIA BOLD, 12 PUNTO)

Makalenin genişletilmiş İngilizce özeti bu alanda bulunmalıdır. Bu bölüm 500-800 kelime arasında İngilizce olarak yazılmalıdır. Genişletilmiş özet bölümü gövde metni de öz bölümüyle aynı olacak biçimde Calibri Light yazı karakterinde, 9 punto ve 1,0 satır aralıklı olacak şekilde yazılmalıdır. Bu bölüm;

- Calibri Light yazı karakterinde, 9 punto ve 1,0 satır aralıklı, 6 punto paragraf boşluğu bırakılarak yazılmalıdır.
- 500-800 kelime arasında İngilizce olarak yazılmalıdır.
- 1 sayfayı aşmamalıdır.
- Amaç-konu-yöntem-sonuç ve bulguları içermelidir.

ÖRNEK 1: KİTAPTAN ALINAN GÖRSELLER



Görsel 1. Sanatçının Adı Soyadı, Çalışmanın Yılı, Çalışmanın Türkçe Adı / Çalışmanın Orijinal Adı.
Yazarın Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). *Yayın Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi, s. görselin yer aldığı sayfa numarası.

Görsel 1. Constantin Brancusi, 1937, Sessizlik Masası / Table of Silence.
Tucker, William. (1996). *The Language of Sculpture*. London: Thames and Hudson, s. 132.

ÖRNEK 2: ELEKTRONİK KAYNAKTAN ALINAN GÖRSELLER



Görsel 2. Sanatçının Adı Soyadı, Çalışmanın Yılı, Çalışmanın Türkçe Adı / Çalışmanın Orijinal Adı.

Kaynağın Adı. URL Belirtecisi

Görsel 2. Christian Boltanski, 1988, Kanada / Canada.
The Japan Times. URL1

ÖRNEK 3: ÇOKLU GÖRSEL KULLANIMI



Görsel 3. Solda: Görsel Künyesi. Sağda: Görsel Künyesi _
(İkili ya da üçlü görsel kullanımlarında, görsel künyeleri soldan sağa doğru sıralanarak belirtilir.
“Solda, Sağda” ya da “Solda, Ortada, Sağda” gibi.)

*Örneklerde yer almayan diğer görsel kaynakları (dergi, katalog, gazete, çeviri kitap vb.) için kaynakçada belirtilen yazım kurallarına başvurulmalıdır.

*Metin içinde doğrudan ya da dolaylı alıntılar yapılabilir. Doğrudan alıntılar 3 satırı geçmiyor ise tırnak işareti içinde, normal metin düzeninde gösterilir ve tırnak işareti kapatıldıktan sonra ilgili kaynağa gönderme yapılır. Metin içindeki göndermeler; yazarın soyadı, yayın yılı, sayfa / sayfa aralığı olarak parantez içinde belirtilmelidir (Örnek 3). Gönderme yapılan kişinin adı metin içinde geçiyor ise sadece tarih ve sayfa parantez içinde, cümlelerin sonunda yer almalıdır (Örnek 4). Özgün anlatım değiştirilerek yapılan dolaylı alıntılarda, aidiyeti bildirmek ve bilginin hangi kaynaktan alındığı belirtilmek için metin içinde kaynağa **gönderme** yapılması gereklidir (Örnek 5). Tek bir sayfadan değil de sayfa aralığını kapsayan dolaylı alıntılarda sayfa aralığı belirtilmelidir (Örnek 6).

ÖRNEK 3:

“Yirminci yüzyılın başlarında, ilk önce Fransa’da olmak üzere, görsel sanatlarda bir devrim yaşandı. Bu zamana kadar, görsel sanatlar (aksi belirtilmediği takdirde artık *sanat* olarak adlandıracağım) görüntülerin çeşitli mecralardan kopyalanmasından ibaretti.” (Danto, 2014, s. 17).

ÖRNEK 4:

Arthur Danto, “Sanat Nedir” adlı kitabında “Yirminci yüzyılın başlarında, ilk önce Fransa’da olmak üzere, görsel sanatlarda bir devrim yaşandı. Bu zamana kadar, görsel sanatlar (aksi belirtilmediği takdirde artık sanat olarak adlandıracağım) görüntülerin çeşitli mecralardan kopyalanmasından ibaretti” diye yazmaktadır (2014, s. 17).

ÖRNEK 5:

Görsel sanatlarda yirminci yüzyıl başlarında, ilk önce Fransa’da olmak üzere bir devrim yaşanmıştır. Bu tarihe kadar görsel sanatlar çeşitli mecralardan görüntülerin kopyalanmasından ibarettir (Danto, 2014, s. 17).

ÖRNEK 6:

Yirminci yüzyılda görsel sanatlarda yaşanan devrime kadar görsel sanatlar çeşitli mecralardan görüntülerin kopyalanmasıyla uğraşmıştır. Aslında bu kademeli bir geçiştir. İtalya’da Giotto, Cimabue ile başlayıp ideal bir temsile erişen Victoria döneminde zirveye ulaşır. Rönesans sanatçısı Leon Battista Alberti başarılı bir portrede görülenle, portredeki kişi bir pencereden bize baktığında gördüklerimizin farklı olmaması gerektiğini söyler. Yine de günümüzün bir grafik sanatçısı tarafından hava fırçasıyla yapılan bir portre ve bir Giotto resmi arasında büyük fark vardır. Bu iki farklı temsil arasında yapılan birçok keşiften perspektif ve fizyonomi öne çıkmaktadır. Bu keşiflerle birlikte resimsel temsil anlamında pek çok yeni olanak doğmuş olsa bile portre, peyzaj, natürmort ve tarihsel resim alanlarının hareketi gösterme imkânları kısıtlıdır. Resimde birinin hareket etmiş olduğu görülebilirken, gerçekten hareket halinde görmek mümkün değildir. Fotoğraf bu konuda öncü olur. Henry Fox Talbot, Muybridge ile başlayan süreç sonrasında, Lumiere kardeşler hareketi hiç bölmeden insanları hareket halinde gösterirler ve bu gelişmenin ardından sinema filmleri, en azından ses özelliği sayesinde edebi sanatlarla birleşmiş olur (Danto, 2014, s.17-19)

*Doğrudan alıntılar, 3 satırdan uzun ise, satırın sağından ve solundan 1,5 santimetre içerde, 9 punto ve tek satır aralığıyla verilmelidir. Bu durumda tırnak işareti kullanılmamalıdır (Örnek 7).

ÖRNEK 7:

Yirminci yüzyılın başlarında, ilk önce Fransa’da olmak üzere, görsel sanatlarda bir devrim yaşandı. Bu zamana kadar, görsel sanatlar (aksi belirtilmediği takdirde artık *sanat* olarak adlandıracağım) görüntülerin çeşitli mecralardan kopyalanmasından ibaretti. Aslında kademeli bir tarihi olan bu süreç, İtalya’da Giotto ve Cimabue dönemiyle başlamış ve görsel sanatçıların ideal bir temsil biçimine ulaştığı Victoria döneminde doruk noktasına ulaşmıştır (Danto, 2014, s. 17)¹.

*İki ve daha fazla yazarlı ya da tüzel kişiler tarafından yazılmış kaynaklar ile yazarı olmayan kaynaklarda, Hacettepe Üniversitesi Bilimsel Yayınlarında Kaynak Gösterme İlkeleri ve APA (American Psychological Association – Amerikan Psikoloji Derneği) yayım kılavuzuna başvurulmalıdır.

*Dipnotlar sayfa altında numaralandırılarak verilmeli ve sadece açıklamalar için kullanılmalıdır. Kaynakça vermek için kullanılmamalıdır (Örnek 8). Dipnotta alıntı kullanılıyor ve belli bir kaynağa gönderme yapılıyor ise, metin içinde yapılan göndermelerde olduğu gibi belirtilmeli ve dipnota ait kaynakça bilgileri kaynakça bölümünde alfabetik sıralama içinde yer almalıdır.

ÖRNEK 8:

“Yirminci yüzyılın başlarında, ilk önce Fransa’da olmak üzere, görsel sanatlarda bir devrim yaşandı. Bu zamana kadar, görsel sanatlar (aksi belirtilmediği takdirde artık *sanat*¹ olarak adlandıracağım) görüntülerin çeşitli mecralardan kopyalanmasından ibaretti.” (Danto, 2014, s. 17).

*Elektronik kaynaklara metin içerisinde gönderme; varsa yazarın soyadı, yayın yılı, sayfa/sayfa aralığı yazılarak yapılmalı, ağ adresi kaynakçada belirtilmelidir (Örnek 9). Yazar soyadı ve yayın yılı bilgileri eksik ise kaynağın adı metin içine yazılmalı ve ağ adresi kısaltma programı kullanılarak verilmelidir (Örnek 10).

ÖRNEK 9:

“Osmanlı tarihi coğrafyası çok geniş bir alana yayılmaktadır. Bu alan içerisinde, Osmanlı’nın nispeten kısa süreli elinde bulundurduğu bölgeleri saymazsak, günümüzde kurulmuş olan yaklaşık otuz beş ulus devlet bulunmaktadır.” (Yenişehirlioğlu, 2011, s. 9).

ÖRNEK 10:

“Avrupa Birliği’nin kültür politikalarının oluşumunda rol oynayan çeşitli kurum ve kuruluşlarla işbirlikleri yürüten İKSV, 2005 yılından bu yana EUROMED-Anna Lindh Vakfı Türkiye Ağı’nda yer alıyor. Kültür politikaları projeleri kapsamında ise çeşitli sivil toplum kuruluşları ile işbirlikleri geliştirmeye devam ediyor.” (iksv. <https://l24.im/QavWb1>).

¹ Açıklama ve italik Danto’ya aittir.

*Metin içinde gönderme yapılan her kaynak kaynakçada yer almalı, kaynakçada yer verilen her kaynağa da metin içinde gönderme yapılmalıdır.

*Kaynakça makalenin sonunda yer almalı ve kaynakçada yer alan kaynaklar aşağıdaki örneklerle uygun olarak verilmelidir (Örnek 11).

*Kaynakçanın sonunda URL kaynakları da ‘İnternet Kaynakçası’ başlığı altında yer almalı, URL kısaltma programı kullanılmadan URL kaynakçada erişim linki yer almalıdır.

*Makalede kullanılan URL Kaynakların erişim uzantıları, URL kısaltma programı kullanılarak kısaltılarak görsel açıklamasında yer almalıdır.

ÖRNEK 11:**Tek Yazarlı Kitap**

Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). *Kitap Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.

Cömert, Bedrettin. (1991). *Sanat Edebiyat Üzerine*. Ankara: Damar Yayınları.

Çeviri Kitap

Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). *Kitap Adı* (A. Soyadı, Çev.). Yayın Yeri: Yayınevi.

Kuspit, Donald. (2006). *Sanatın Sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Editörlü Kitapta Bölüm

Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). Yayın/Bölüm Adı. Editörün Adı Soyadı (Haz./Ed.). *Kitap Adı*, s. bölümün başlangıç ve bitiş sayfa numarası aralığı. Yayın Yeri: Yayınevi.

Buren, Daniel. (2005). Müzenin İşlevi. Ali Artun (Ed.). *Sanatçı Müzeleri*, s.150-156. İstanbul: İletişim Yayınları.

İki Yazarlı Kitap

Soyadı, A., Soyadı, A. (Yayın Yılı). Kitap Adı. Yayın Yeri: Yayınevi.

Horkheimer, M., Adorno, T. W. (1995). *Aydınlanmanın Diyalektiği*, (O. Özügül, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Çok Yazarlı Kitap

Soyadı, A., Soyadı. B., Soyadı, C. ve diğerleri. (Yayın Yılı). *Kitap Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.

Abisel, N., Arslan, U.T., Behçetoğulları, P. ve diğerleri. (2005). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*. İstanbul: Metis Yayınları.

Tüzelkişi Yazarlı Kitap

TÜZELKİŞİ. (Yayın Yılı). *Kitap Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.

TÜBİTAK. (2002). *21.Yüzyılda Bilimsel Yayıncılık: Hedefler ve Yaklaşımlar*. Ankara: Tübitak Yayınları.

Dergiden Makale

Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). Makale Adı. *Dergi Adı*, cilt/sayı, s. sayfa numaraları.

Kökden, Uğur. (2013). Bir Düş Bahçesi. *Sanat Dünyamız*, 132, s. 50-57.

Gazete Makalesi

Soyadı, Adı. (Gün Ay Yıl). Makale Adı. *Gazete Adı*, s. sayfa numaraları.

Bayer, Yalçın. (04 Nisan 2006). İnsanlık Aptallaşıyor mu?. *Hürriyet*, s. 14.

Yayımlanmamış Tez

Soyadı, Adı. (Yılı). *Tez Adı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans/Doktora/Sanatta Yeterlik Tezi/Raporu). Üniversite Adı, Yer.

Elektronik Kaynak-Makale

Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). Makale Başlığı. *Dergi/Yayın Adı*, s. (Varsa) sayfa numarası. Erişim: Gün Ay Yıl, <http://ağ adresi>

Artun, Ali. (2014). Sanatın Özerkliği Üzerine, *e-skop*. Erişim: 20.10.2014. <http://www.e-skop.com/skopbul-ten/sanatin-ozerkligi-uzerine/1749>

Elektronik Kaynak-Anonim Ağ Sayfası

Kaynağın Adı. Erişim: Gün Ay Yıl, <http://ağ adresi> Wikipedi. Erişim: 20.10.2014, <http://tr.wikipedia.org/>

****Bu belgede yer almayan durumlarla ilgili olarak, Hacettepe Üniversitesi Bilimsel Yayınlarında Kaynak Gösterme İlkeleri ve APA (American Psychological Association Amerikan Psikoloji Derneği) yayım kılavuzuna başvurulmalıdır.**

ETİK KURALLAR

TR Dizin'in 2020 Kriterlerine göre yayınlanan ilgili maddenin tamamının yer aldığı etik kurallar aşağıda yer almaktadır. Etik kurallar başlığı altında yer alan maddeler, 50. Sayı için sistemimize yüklenmiş ve yüklenecek olan tüm makaleler için geçerlidir. Etik kurul onayı olması zorunlu olan tüm makalelerde "etik kurul onayı" belgesinin sisteme yüklenmesi zorunludur. Etik kurul onayı olmayan makaleler, değerlendirme sürecinden çıkarılacaktır.

1. Sosyal bilimler dahil olmak üzere tüm bilim dallarında yapılan araştırmalar için ve etik kurul kararı gerektiren klinik ve deneysel insan ve hayvanlar üzerindeki çalışmalar için ayrı ayrı etik kurul onayı alınmış olmalı, bu onay makalede belirtilmeli ve belgelendirilmelidir.
2. Bu başlık altında, hakem, yazar ve editör için ayrı başlıklar altında etik kurallarla ilgili bilgi verilmelidir.
3. Makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine uyulduğuna dair ifadeye yer verilmelidir.
4. Ulusal ve uluslararası standartlara atıf yaparak, dergide ve/veya web sayfasında etik ilkeler ayrı başlık altında belirtilmelidir. Örneğin; dergilere gönderilen bilimsel yazılarda, ICMJE (International Committee of Medical Journal Editors) tavsiyeleri ile COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için Uluslararası Standartları dikkate alınmalıdır.
5. Etik kurul izni gerektiren çalışmalarda, izinle ilgili bilgiler (kurul adı, tarih ve sayı no) yöntem bölümünde ve ayrıca makale ilk/son sayfasında yer verilmelidir. Olgu sunumlarında, bilgilendirilmiş gönüllü olur/onam formunun imzalandığına dair bilgiye makalede yer verilmesi gereklidir.
6. Kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine riayet edilmesi gerekmektedir.

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

SERAMİK SANATINDA SU TEMASI ÜZERİNE BİR İNCELEME

A STUDY ON THE WATER THEME IN CERAMIC ART

ÖĞR. GÖR. AYŞE NUR DANABAŞ – PROF. T. EMRE FEYZOĞLU

1 - 18

SANATÇI PRATIĞİ EKSENİNDE GIORGIO MORANDI GRAVÜRLERİNİN AÇIK-KOYU ETKİSİ

THE LIGHT AND DARK EFFECT OF GIORGIO MORANDI'S ENGRAVINGS ON THE AXIS OF ART PRACTICE

DR. ÖĞR. ÜYESİ. HAYRİ AĞAN

19 - 36

İMGEDEN NESNEYE AVRUPA SANATINDA KİTAP

BOOK IN EUROPEAN ART FROM THE IMAGE TO THE OBJECT

ARŞ. GÖR. FERHAT KAVAS

37 - 57

SANATIN DİSİPLİNLERARASI DÖNÜŞÜMÜ: DOCUMENTA 6

THE INTERDISCIPLINARY TRANSFORMATION OF ART: DOCUMENTA 6

SANATTA YETERLİK ÖĞRENCİSİ. GÜNAY BAKIRCILAR

58 - 72

RESİM SANATINDA DUYUMSAL BİR BİÇİM OLARAK DAİRENİN ONTOLOJİSİ

ONTOLOGY OF THE CIRCLE AS A FORM IN PAINTING

DOÇ. DR. SADIK ARSLAN

73 - 85

YAPAY ZEKA DESTEKLİ “ATTENTION INSIGHT” VE TASARIMDA GÖRSEL HİYERARŞİ

ARTIFICIAL INTELLIGENCE SUPPORTED “ATTENTION INSIGHT” AND VISUAL HIERARCHY IN WEB DESIGN

DOÇ. ECE ÇALIŞ ZEĞEREC

86 - 103

SANATTA ÇEVRE SORUNLARININ EKO-PERFORMANS VE AKUSTİK EKOLOJİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

*EXAMINATION OF ENVIRONMENTAL PROBLEMS IN ART WITHIN THE CONTEXT
OF ECO-PERFORMANCE AND ACOUSTIC ECOLOGY*

SANATTA YETERLİK ÖĞRENCİSİ. SERKAN NERGİZ – DOÇ. EVREN KAVUKCU

104 - 121

**A COMPARATIVE STUDY OF OTTOMAN AND JOSEON CERAMIC ARTS: CULTURAL
INTERACTIONS AND TECHNICAL APPROACHES**

*OSMANLI VE JOSEON SERAMİK SANATININ KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ:
KÜLTÜREL ETKİLEŞİMLER VE TEKNİK YAKLAŞIMLAR*

ARŞ. GÖR. SEREN ÖZER – ÖĞR. GÖR. EUNMI YU – PROF. JONGEE PARK

122 - 140

GÖSTERGEBİLİM PERSPEKTİFİNDEN ALEVİ CEM RİTÜELLERİ İÇERİSİNDE BAĞLAMA

BAGLAMA WITHIN ALEVI CEM RITUALS FROM THE PERSPECTIVE OF SEMIOTICS

ÖĞR. GÖR. DR. VOLKAN KAPTAN

141 - 153

16. YÜZYIL RÖNESANS İSPANYA’SINDA VÍHUELA

THE VÍHUELA IN 16TH CENTURY RENAISSANCE SPAIN

DR. ÖĞR. ÜYESİ UĞUR KARTAL SATIR – DOÇ. DR. AJDA AYLİN CAN

154 - 171

GÜNCEL SANAT PRATİĞİNDE EV MEKÂNININ PERFORMATİF BİR ALAN OLARAK HETEROTOPIK KURGUSU

*HETEROTOPIC CONSTRUCTION OF HOME SPACE AS A PERFORMATIVE
FIELD IN CONTEMPORARYART PRACTICE*

ARŞ. GÖR. DR. BETÜL BULDAK BALTÜRK

172 - 188

BABALAR VE KIZLARI: TRACEY EMİN VE JANNANE AL ANI’NİN ESERLERİNDE BABA İMGESİ

FATHERS AND DAUGHTERS: THE IMAGE OF THE FATHER IN THE WORKS OFTRACEY EMİN AND JANNANE AL-ANI

ARŞ. GÖR. DENİZ ALTAY PEKTAŞ

189 - 201

SELFİE ÇAĞINDA OTOPORTREYE GÜNCEL BİR BAKIŞ: SELF-PORTRAIT AS A COFFEE-POT

A CURRENT LOOK AT SELF-PORTRAIT IN THE SELFIE AGE: SELF POTRAIT AS A COFFEEPOT

ESRA KORUÇ

202 - 215

GİG EKONOMİDE TASARIM VE DİJİTAL VARLIK

DESIGN AND DIGITAL PRESENCE IN THE GIG ECONOMY

DR. ÖĞR. ÜYESİ SEMRA AY – ARŞ. GÖR. KÜBRA CANLI

216 - 227

KIBRIS LAPTA SERAMİKÇİLİĞİNİN SON ATÖLYESİ DİZAYN 74 VE SON USTASI HASAN EMİNAĞA

THE LAST WORKSHOP OF CYPRUS LAPITHOS CERAMISTS, DİZAYN 74 AND ITS LAST ARTISAN HASAN EMİNAĞA

SANATTA YETERLİK ÖĞRENCİSİ MÜMİNE ÖZDEMİRAG YAĞLI – DOÇ. HÜSEYİN ÖZÇELİK

228 - 242

RESİM SANATINDA FORMALİST YAKLAŞIMLARIN İZ SÜRÜMÜ: MODERNİZMDEN GÜNCEL SANATA

MARK OF FORMALIST APPROACHES IN PAINTING: FROM MODERNISM TO CONTEMPORARY ART

SANATTA YETERLİK ÖĞRENCİSİ. SEDA TEZCAN

243 - 261

**THE TRANSFORMATION OF OFFICE SPACES IN THE POST-CAPITALIST ERA:
THE CASE OF GOOGLEPLEX**

POST KAPİTAL OFİS MEKANLARININ DÖNÜŞÜMÜ: GOOGLEPLEX ÖRNEĞİ

ARŞ. GÖR. DR. İBRAHİM ANIL DURMAZ – DOÇ. DR. EMRE DEMİREL

262 - 282

**SANAT ESERLERİNDE KULLANILAN DOĞAL BİR İMGE OLARAK AĞAÇ ÖĞESİNİN
ÇEVRESEL PSİKOLOJİ KAPSAMINDA GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ**

*THE SEMIOTIC ANALYSIS OF THE TREE ELEMENT AS A NATURAL IMAGE USED IN
ARTWORKS WITHIN THE SCOPE OF ENVIRONMENTAL PSYCHOLOGY*

DR. SİNEM KIZILASLAN – DOÇ. DR. ÖZCAN DEMİR

283 - 301

ŞEHRİN FARK EDİLMEYEN TİPOGRAFİK İŞARETLERİ

UNNOTICED TYPOGRAPHIC SIGNS OF THE CITY

DR. ÖĞR. ÜYESİ. MÜNİRE YILDIZ – PROF. YUSUF KEŞ

302 - 321

KIESLIOWSKI SİNEMASI'NDA MÜZİK

MUSIC IN KIESLOWSKI'S CINEMA

PROF. DR. ÖZGE MAZLUM

322 - 335

RESİM SANATININ OTURMA ODASI

LIVING ROOM OF PAINTING

ARŞ. GÖR. ŞENİZ POLAT

336 - 353

POST-9/11 AMERICAN IDEOLOGY AND ADULTHOOD: THE CASE OF AQUA TEEN HUNGER FORCE

11 EYLÜL SONRASI AMERİKAN İDEOLOJİSİ VE YETİŞKİNLİK: AQUA TEEN HUNGER FORCE ÖRNEĞİ

ARŞ. GÖR. OZAN ÇINAR – DR. ÖĞR. ÜYESİ. M. TALHA ALTINKAYA

354 – 367

OYUNLAŞTIRMA YÖNTEMİYLE GÖRSEL ÜRÜN GELİŞTİRMEDE KULLANILACAK YÖNTEM VE KURALLARIN BELİRLENMESİ İÇİN 9-11 YAŞ HEDEFİNE YÖNELİK ÜRÜN VE SERGİLEME TASARIMININ ETKİLİLİK ANALİZİ

EFFECTIVENESS ANALYSIS OF PRODUCT AND EXHIBITION DESIGN FOR THE DETERMINATION OF METHODS AND RULES TO BE USED IN VISUAL PRODUCT DEVELOPMENT BY GAMIFICATION METHOD

ARŞ. GÖR. SÜEDA ŞATIR TORUK – PROF. DR. NADİRE ŞULE ATILGAN

368 - 388

FLÜT EĞİTİMİNDE TON KAVRAMI VE RENKLERİN SİNESTETİK BAĞLANTISI

THE CONCEPT OF TONE IN FLUTE EDUCATION AND THE SYNESTHETIC CONNECTION OF COLORS

DOÇ. ŞAFAK CEYLAN

389 - 401

ARAŞTIRMA MAKALELERİ /
RESEARCH ARTICLES

SERAMİK SANATINDA SU TEMASI ÜZERİNE BİR İNCELEME^{1,2}

Öğr. Gör. Ayşe Nur DANABAŞ

Ondokuz Mayıs Üniversitesi – Güzel Sanatlar
Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü
Samsun / Türkiye
aysenurdanabas@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-6696-5062

Prof. T. Emre FEYZOĞLU

Hacettepe Üniversitesi – Güzel Sanatlar Fakültesi
Seramik ve Cam Bölümü
Ankara / Türkiye
emrefeyzoglu@yahoo.com
ORCID ID: 0000-0001-6137-2447

Öz: Su, yaşamın temel kaynağı olmasının yanı sıra, sanatsal ifade ve yaratım süreçlerinde de derin bir öneme sahiptir. Hem doğanın bir parçası olarak hem de kültürel ve sembolik bir değer taşıyan su, seramik sanatçıları için ilham verici bir tema oluşturmaktadır. Sanatçılar, suyun katı, sıvı ve gaz halini eserlerini destekleyen bir malzeme olarak dahil etmenin yanında sembol olarak da suyu eserlerinde işlemişlerdir. Seramiğin ana bileşeni olan su, seramik sanatı için sadece fiziksel bir varlık değil, aynı zamanda sanatsal yaratıcılığın ve toplumsal bilinçlenmenin önemli bir aracıdır. Sanatçılar, suyun kıtlığını ve yaşam için önemini eserlerinde işlerken, suyun hareketiyle hikayeleri birleştiren yaklaşımlar geliştirirler. Bu çalışmada su kavramının seramik sanatında kullanımı araştırılmış, sanatçıların suyu eserlerine nasıl dahil ettikleri incelenmiştir. Sonuç olarak, su doğanın temel unsuru olarak yaşam sürekliliğini sağlarken, sanatta da derin anlamlar taşıyarak toplumsal farkındalık yaratır. Dolayısıyla suyun sanat üzerindeki etkisi estetik bir değer olmanın ötesinde, önemli bir mesaj taşımaktadır.

Anahtar Sözcükler: Su, Seramik Sanatı, Suyun Halleri, Sembolik Anlamlar, Çevre Sorunları.

A STUDY ON THE WATER THEME IN CERAMIC ART

Abstract: In addition to being the fundamental source of life, water also has a profound importance in artistic expression and creative processes. Water, which is both a part of nature and has cultural and symbolic value, creates an inspiring theme for ceramic artists. In addition to including the solid, liquid and gaseous forms of water as a supporting material in their works, artists have also processed water as a symbol in their works. Water, the main component of ceramics, is not only a physical entity for ceramic art, but also an essential tool for artistic creativity and social awareness. While addressing on the scarcity of water and its importance for life in their works, artists develop approaches that combine stories with the movement of water. This study investigates the concept of water in ceramic art and examines how artists incorporate water into their works. As a result, while water provides continuity of life as a fundamental element of nature, it also creates social awareness by carrying deep meanings in art. Therefore, the impact of water on art carries an essential message beyond being an aesthetic value.

Keywords: Water, Ceramic Art, States of Water, Symbolic Meanings, Environmental Issue.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

² Bu makale, Ayşe Nur DANABAŞ tarafından Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Programında Prof. Tuğrul Emre FEYZOĞLU danışmanlığında yürütülen “Sürdürülebilir Su Yönetiminin Yunan Mitolojisinde Yer Alan Poseidon ve Deniz Tanrılarının Karakterlerinden ve Mitlerinden Yararlanılarak Seramik Sanatında Yorumlanması” başlıklı henüz yayımlanmamış sanatta yeterlik sanat çalışması raporundan üretilmiştir.

EXTENDED ABSTRACT

Water is an indispensable resource for the continuity of life and is deeply important biologically and culturally. This element, which consists of hydrogen and oxygen and has a chemical composition, can be found in three different states in nature: solid, liquid, and gas. This multifaceted nature of water has influenced ceramic artists and led them to use water not only as a material, but also as a symbolic element. This study examines the use of water in ceramic art and how it is processed by artists and turned into a creative and meaningful element. In particular, the three states of water (solid, liquid, gas) and how it is used as a symbol are represented in works of art, and the concepts and themes related to these uses are investigated. Ceramics is a process in which clay is kneaded with water, shaped, and hardened, and in this context, water plays an important role both as a physical component and an aesthetic tool. Water is needed for clay to take shape; therefore, water is an indispensable material in ceramic art. However, the role of water in art is more expansive than a technical necessity. Artists have also used water to symbolize life, transformation, scarcity, and renewal. Water, as one of the essential elements of both nature and human life, allows artists to create works that carry deep meaning. This study's primary goal is to explore water's role in ceramic art as a material and symbolic element. The research conducted to achieve this goal was carried out through a literature review and sampling of works by artists. Water takes place in ceramic art in many forms; artists create different forms of expression with its solid, liquid, and gaseous states and symbolic use. The solid-state of water (ice or snow) symbolizes themes such as change and transformation. The liquid state of water finds a place in works that emphasize concepts such as fluidity, change, continuity, life, and sustainability. The gaseous state of water (vapor or fog) shows itself in works with deep meanings on transience, transformation, evolution, and ecosystem. In these three states, water holds an important place not only in the physical sense, but also at the conceptual level. While water gives shape to ceramics, it also allows artists to express the cycle of life and universal themes. Its symbolic use is very diverse. The works gain meaning by using symbols such as fish, water droplets, snow, and rain as forms or decorations. In this way, it takes on a form that expresses various concepts such as sustainability, drought, thirst, evolution, life, ecosystem, transience, and transformation.

The study's findings revealed that water's role in ceramic art is not only a technical necessity but also has a profound conceptual meaning. Artists not only use water as a material but also include the symbolism of water in their works, giving messages to viewers about themes such as scarcity, transformation, and constant change in life. Water takes its place in ceramic art both as a material and as an element that strengthens the meaning of the works. The movement, forms, and symbolic use of water in the works create strong meanings about the continuity and transformation of life.

As a result, water plays an important role in ceramic art as both a physical and symbolic element. Water is a material and a language that allows artists to express themes such as life, transformation, and universal change. While artists use water as an aesthetic element in their works, they also convey water's deep meanings to the audience. This study emphasizes that water use in ceramic art is multifaceted, and that water has become an important part of art both as a material and a symbol.

1. Giriş

Su, yaşam için en önemli unsurlardan biridir. Hem biyolojik hem de sembolik anlamlar taşır. Kimyasal olarak incelendiğinde, hidrojen ve oksijenden oluşan bir elementtir (Zumdahl, 2024). Sembol olarak ise ay, dişilik, bereket, durağanlık, derinlik, acıcılık, biçim değiştirme ve dönüştürme, fırtına, şifa ve arınmayı ifade eder (Wilkinson, 2011, s. 32).

Tatsız, kokusuz ve renksiz olan bu element doğada katı, sıvı ve gaz olmak üzere üç halde bulunur (WWF-Türkiye, 2006, s. 219). Katı halde buzullarda buz ya da kar yağışı; sıvı halde yeryüzünde akarsu, deniz, ırmak ya da yağmur yağışı; gaz halde ise atmosferde buhar ya da nem olarak görülür. Su yeryüzünün yaklaşık %70'ini kaplar. Bu suyun yaklaşık %97'si denizler ve okyanuslardadır. %2'lik su buzullarda ve geri kalan su ise akarsu, yer altı suyu ve göllerdedir (Zumdahl, 2023). Denizlerde olan su tuzlu olmasından dolayı, buzullarda olan su ise katı halde (buz) olmasından dolayı içme suyu olarak kullanılamamaktadır. Bu nedenle doğada genellikle akarsular, göller ve yer altı suları içme suyu olarak kullanılabilir. Bir canlı bedeninin ise yaklaşık 3/2'si sudan oluşmaktadır. Bu suyun canlının bedeninden eksilmesi bilinç kaybı, baygınlık veya ölümle sonuçlanabilir. Bu nedenle susuz bir hayat düşünülemez.

Su yaşam için neyse seramik için de odur. Bir seramik ürünün oluşması için ilk önce kilin su ile karışması ve plastik hale gelmesi gerekmektedir. Plastik hale getirilen seramik çamuru verilen şekli alır ve çökmeden ayakta durabilir. Bu sayede seramik form ve ürünler oluşturulabilir. Su, sadece seramiğin üretim aşamasında kullanılan bir madde değildir. Aynı zamanda hem eseri oluşturan sembol (damla, nehir, deniz vb.) olarak hem de doğadaki halleriyle kullanıldığında eseri destekleyen bir malzeme olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmanın temel problemi, yapılan araştırma sonucu görülmüştür ki suyun seramik sanatındaki rolünün derinlemesine anlaşılmamış olması ve sanatçılar tarafından suyun kullanım biçimlerinin yeterince incelenmemiş olmasıdır. Su, sadece seramiğin şekil alma sürecinde değil, aynı zamanda eserin anlamını taşıyan bir sembol olarak da yer bulmaktadır. Araştırma, suyun seramik sanatındaki işlevini, suyun farklı hallerinin (katı, sıvı, gaz) sanatsal üretim sürecindeki yerini ve sembolik şekillerin eserde kullanımını incelemeyi amaçlamaktadır. Suyu yalnızca yaşamın kaynağı olarak değil, aynı zamanda farklı halleri ve sembol kullanımıyla seramik sanatında nasıl yer aldığını ve ilham kaynağı olarak görüldüğünü ortaya koymaktır. Gelecekte, yaşamın devam etmesi için su kaynaklarının korunması ve sürdürülebilir kullanımı hem bireyler hem de toplumlar için kritik bir öneme sahip olması seramik sanatçılarının dikkatini çekmektedir. Sanatçıların bu konuda oynayacağı rol, suyun değerinin yeniden anlaşılmasını sağlayacak nesiller arası bir sorumluluk taşımaktadır.

Araştırmada kullanılan yöntem, suyun seramik sanatındaki kullanımını keşfetmek için literatür taraması ve örneklem analizi yöntemlerine dayanmaktadır. Sanatçılara ait eserler incelenmiş, suyun seramiklerde nasıl bir malzeme ve sembol olarak işlediğine dair çeşitli örnekler üzerinden çözümlemeler yapılmıştır. Su, yalnızca bir üretim aracı olarak değil, aynı zamanda seramik sanatçıların eserlerine anlam katmak için kullandıkları bir öğe olarak değerlendirilmiştir. Çalışma, suyun seramik sanatında nasıl işlediğini ve sanatçıların bu unsuru nasıl estetik ve kavramsal bir şekilde kullandıklarını anlamak için önemli bir kaynak sunmaktadır.

Bu araştırma, suyun seramik sanatındaki yerinin sadece bir malzeme kullanımından öte, derin bir anlam taşıdığını ortaya koymaktadır. Su, sanatta hem bir fiziksel gereklilik hem de estetik bir ifade biçimi olarak kullanılmıştır. Seramik eserlerde yalnızca bir malzeme olarak yer almaz, aynı zamanda izleyiciye güçlü mesajlar ileten bir anlatım diline dönüşür. Bu bağlamda, suyun seramik sanatı için taşıdığı anlamın çok yönlü olduğu ve sanatçılar için

yaratıcı bir ilham kaynağı oluşturduğu vurgulanmaktadır. Suyun katı, sıvı ve gaz halleri ile sembolik formunun kullanımı, suyun geçiciliğini, dönüşümünü ve insanla olan ilişkisini sorgulamaktadır. Bu eserler, suyun kıymetini hatırlatmanın yanında, su kıtlığı, çevre kirliliği ve iklim değişikliği gibi günümüzdeki önemli sorunları da ele alarak toplumsal bir farkındalık yaratmaktadır.

2. Seramik Sanatında Su Teması

Suyun hem seramik için hem de yaşam için önemi seramik sanatçıları su üzerine düşünmeye ve üzerinde çalışmaya yöneltmiştir. Nüfusun artması, sanayileşme, yanlış ve gereksiz su kullanımı, çevre kirliliği ve bu kirliliğin suya etkileri gibi durumlar doğadaki kişi başına düşen su miktarını her geçen gün düşürmektedir. Eğer su, dikkatli ve kontrollü kullanılmazsa çok kısa bir sürede yaşam yok oluşu eşiğine gelebilir. Sanatçılar bazen bu yok oluşu durdurmak ya da yavaşlatmak için çevre kirliliği, kuraklık, susuzluk gibi suyla ilişkili konuları eserlerinde işleyerek toplumsal bir farkındalık yaratmaya çalışmışlardır. Bazen de deniz tanrısı, deniz hayvanı, balık, nehir, ırmak, deniz, şelale, dalga, su damlası gibi suyu sembolize eden görselleri eserlerinde kullanmışlardır. Günümüzde seramik sanatçıları suyu, eserlerinde sembol olarak kullanımının dışında malzeme olarak da kullanılmaktadır. Yani su, doğada bulunduğu halleriyle eserlere dahil olmaktadır.

Suyun seramik sanatında kullanımını dört başlıkta inceleyebiliriz. Bunlar; sıvı hali, katı hali, gaz hali ve sembol olarak kullanımıdır.

Suyun sıvı halinin seramik eserlerde kullanımı incelendiğinde yoğun olduğu görülmektedir. Bunun nedeni suyun sıvı halinin, doğal hava şartlarında daha kolay sergilenmesidir. Suyun sıvı halini eserlerinde kullanan seramik sanatçıları incelendiğinde dikkat çeken sanatçılardan biri Hamiye Çolakoğlu'dur. Sanatçının 1986'da Hacettepe Üniversitesi Beytepe Kampüsü girişine yapmış olduğu Görsel 1'deki "Derman Çeşmesi" isimli seramik eseri, Anadolu'daki su kültürü içerisinde yapılmış olan çeşmeleri anımsatmaktadır (Tanrıverdi, 2020, s. 398). O dönemde kampüs girişinden geçen toplu taşıma araçların olmayışı ve öğrencilerin öğrenim gördükleri fakültelere ulaşmak için kilometrelerce uzun bu yolu yürümeleri sanatçının dikkatini çekmiştir. Bu nedenle yolda yürürken yorulanların su içip dinlenecekleri bir çeşme yapmayı planlamıştır. Kuş, çiçek gibi motiflerin rölyefleri ile oluşturduğu çeşmeyi "sevgi tüm güzelliklerin kaynağı" yazısı ile tamamlamıştır. Sanatçı eserini yaptıktan kısa bir süre sonra genç yaşta kardeşi Derman'ı kaybetmiş ve ardından "buradan geçenlere derman olsun" düşüncesiyle eserinin ismini kaybettiği kardeşine ithafen "Derman Çeşmesi" olarak vermiştir (Arkeolojik Haber, 2020).



Görsel 1. Hamiye Çolakoğlu, 1986, Derman Çeşmesi.
Arkeolojik Haber. URL1

Sanatçı Güngör Güner, 1996 yılında "50 Yıllık Seramik Serüvenimden Küçük bir Kesit" (Görsel 2) isimli bir sergi yapmıştır. Bu sergideki eserlerini açıklarken, çevresinde yaşadığı kuraklık deneyimlerine odaklandığını söylemiştir. Güner, 1993 yılında hayatında hiç tanık olmadığı şiddetli bir kuraklık gördüğünü ve bu dönemde, yağmurun yere düşmediği, ağaçların kuruduğu bir atmosferle karşı karşıya kaldığını belirtmiştir. Kuraklığın yaşandığı bu günlerden birinde yağın yağmuru ağaçların suya olan açlığından dolayı henüz havada iken tuttuğunu, bu nedenle suyun yere ulaşmadığını görmesi onun oldukça dikkatini çekmiştir. Aynı zamanda, kendi yaşam alanında suyun kıtlığına tanık olması, yaşadığı beşinci katta su kesintileri nedeniyle kovalarla su taşıması hayatını bir müddet zora sokmuştur.

Yaşadığı bu deneyimlere, evinde kalan bir misafirin giderken evin banyosunda unuttuğu su dolu plastik torbalarında eklemesi sanatçıya, suyun kıymetini hatırlatmıştır. Bu nedenle sanatçı, Türk Hamamı'ndan galeriye dönüştürülen mekânda açılan seramik sergisinde ilhamını su ile yaşadığı deneyimlerden alarak eserler üretmiştir. Sanatçı, sergisinde su dolu plastik torbalarını sergileyerek izleyicilere "Su artık sergi salonlarında sergilenecek kadar ender bir metadır" mesajını iletmeyi amaçlamıştır. Bu fikir, onun sanat anlayışının temelini oluşturmuş ve "Ben Suyu Sergiliyorum" kavramını ortaya atmasını sağlamıştır (Güner, 2014).

Su, 1993 yılından itibaren sanatçının sanatsal ifadesinde önemli bir tema olmuş. Güner, eserlerinde suyun yaşam için kritik önemini vurgularken, aynı zamanda onun ender ve değerli bir kaynak olduğunu hatırlatmaktadır.



Görsel 2. Güngör Güner, 1996, Ben Suyu Sergiliyorum Serisinden.
Facebook. URL2

Sanatçı Zachary M. Gordon'un da eserlerinde suyun sıvı halini çoğunlukla kullanmıştır. Su oyunu serisi tasarlayan sanatçı her eseri için bir hikâye yazarak eserlerini hikayelerle bütünleştirmiştir. Bu eserlere hikayelerle bağlantılı olacak şekilde suyun seramik eser üzerinde hareket etmesini sağlayan bir mekanizmada yerleştirmiştir. Bu sayede hikâye, suyun hareketi ve seramik eserler bütünleşmiştir. Sanatçının Görsel 3'de görünen "Dalga Geliyor" su oyunu güzel bir örnek olabilir. Gordon, bu eserin hikayesinde bir gemi kaçırma ve ardından gelişen dramatik bir çatışma sahnesini işlemiştir (Gordon, 2013, s. 83). Sanatçı, bu işlediği hikâyeyi seramik yüzeye betimleme yaparak aktarmıştır ve hikâyeyi destekleyen su hareket mekanizması ekleyerek sudan dalga oluşturmuştur. Bu sayede suyun hareketiyle hikâyeyi desteklemiştir.



Görsel 3. Zachary M. Gordon, 2014, Dalga Geliyor.

Gordon, Zachar M. (2013). *Hikâye Anlatan Su Oyunları (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışma Raporu)*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, s.82.

Suyun sıvı halini eserlerinde kullanan başka bir sanatçı da Adile Feyza Özgündoğdu'dur. Sanatçı, Görsel 4'de yer alan Su sergisinde Samsun'da deniz ile yaşadığı süreci ve çocuğunun deniz ile iletişimini anlatmaktadır. Her gün çocuğu ile deniz kenarında yürüyen sanatçı Ankara'ya taşındıktan sonra denize olan hasretini yaptığı eserlerle anlatmak istemiştir (Özgündoğdu, 2024). Çok sayıda mavi beyaz porselenden yaptığı çubuk formundaki parçaları

anlık olarak içinden geldiği gibi deniz kenarında düzenledikten sonra fotoğraflamıştır. Deniz dalgaları arasında kalan seramik eserleri deniz ile bir bütün denizin bir parçası gibi durmaktadır. Fotoğrafları ve yeniden düzenlediği seramik parçalarından oluşan eserlerini sergisinde izleyicisiyle buluşturmuştur. Bu sayede kendi penceresinden gördüğü denizi, deniz dalgalarını ve deniz dalgaları içerisindeki eserlerini izleyicilere sunabilmiştir.



Görsel 4. Adile Feyza Özgündoğdu, 2022, Su Sergisi.
Fezaporcelain. URL3

Suyun sıvı halini eserlerinde kullanan bir başka sanatçı Mehmet Kutlu'dur. Sanatçı, Görsel 5'de yer alan "Sudan Bahaneler" isimli sergisinde konu olarak bahaneleri ele almıştır. Berlin Duvarı'nın yıkılışının ardından yaşadığı deneyimler sanatçıyı oldukça etkilenmiştir. Kutlu, insanların bu tür olayları ekonomik nedenlerle inşa ettiklerini düşünmektedir. Bunun için altınla bezeli porselen sütunlar yaparak düşüncelerini eseriyle aktarmayı planlamıştır. Yerebatan Sarnıcı'nın büyüleyici atmosferinde konuyu destekleyen bir ortam oluşturmuştur (Lebriz, t.y.). Sanatçı, Yerebatan Sarnıcı'nın mekânsal özellikleri ve suyun sergiye kattığı mecazi boyutu da işin içine katarak altınla bezemiş porselen sütunlar aracılığıyla insanlara sunulan bahaneleri vurgulamıştır. "Sudan Bahaneler" isimli sergisinde suyu eser sergilemenin bir parçası olarak kullanmıştır.



Görsel 5. Mehmet Kutlu, 2001, Sudan Bahaneler Sergisi.
Lebriz. URL4

Kutlu, aynı zamanda (Görececek Adasında açılan) Blu Exile Art Project Sualtı Parkı'nın tamamlanan 1. etabında yer alan 6 sanatçıdan biridir. "Oksijen" temasıyla denize dost malzemeler ile yapılan heykeller kalıcı olarak parkta yer almaktadır. Tüple dalış yapılarak gezilen serginin amacı ekosistemde dünyanın en önemli oksijen kaynağı olan

deniz ve deniz çayırlarının öneminin anlaşılıp korunmasının sağlamasıdır (Bodrum Dergisi, 2024). Kutlu, Görsel 6’de görüldüğü gibi pişmiş topraktan yaptığı Rüya adlı eserini denizin altında sergileyerek denizi sergileme alanı olarak kullanmıştır. Sanatçı, eserini timsah başlı insanlar ile mercanlardan esinlenerek çok sayıda formdan oluşturmuştur ve bu formların üzerinde delikler bırakarak deniz canlılarının eser üzerinde yaşam alanı oluşturmalarına olanak sağlamıştır. Kutlu, eseri için “2024 yılında Bodrum Göcek Adası açıklarındaki bu yerleştirme; su, oksijen, toprak, hayvan ve insanın birlikteliğiyle ilgili bir rüya olmayıp “bir” olmasına dair bir rüyadır.” ifadesinde bulunmaktadır (Kutlu, 2024).



Görsel 6. Mehmet Kutlu, 2024, Rüya.
Bodrum Dergisi. URL5

Denizin sergileme alanı olarak kullanıldığı bir başka sergi de Görsel 7’de yer alan Denizi Pişirdik Sergisi’dir. Ali Çağpar, İnci İyibaş, Sibel Düzer ve Tekin Özkurt, doğaya verilen zarara dikkat çekmek için deniz canlılarını konu alan seramik eserler yapmışlardır. Bu eserlerini 5 ile 10 metre derinlikte su altı ile uyumlu bir şekilde yerleştirerek sanat severlerle buluşturmışlardır. İzleyici, tüple denizin dibine dalarak ya da şnorkel ve palet ile deniz yüzeyinden bakarak sergiyi izleyebilmektedir. Dünyanın ilk su altı sergisi olan Denizi Pişirdik Sergisi, Türkiye başta olmak üzere birçok ülkeye de gitmiştir (Hürriyet Kelebek, 2005). Özellikle tüple dalış sevenler için büyümlü bir ortam oluşturan sergi deniz altındaki yaşamın güzelliklerini ve su altındaki canlılara verilmesi gereken önemi hatırlatmaktadır.



Görsel 7. Ali Çağpar, İnci İyibaş, Sibel Düzer ve Tekin Özkurt, 2002, Denizi Pişirdik Sergisi.
NTV Kültür Sanat. URL6

Suyun sıvı hali olan denizi sergileme alanı olarak kullanan diğ er bir sanatçı Ergün Arda'dır. Arda, kişisel sergi alanı olarak kullanmaktan ziyade uluslararası karma seramik sergileri düzenlemektedir. "Yüzen Seramikler" (Görsel 8) sergisi kapsamında yer alan seramik yapıtlar, yapan sanatçılar tarafından Bozcaada'da açık denizde sergilenip y zd r ld kten sonra bölgedeki bir sergi salonunda sergilenmeye devam etmektedir. Ekolojik sanatsal bir etkinlik olan "Yüzen Seramikler" sergisi sanatçının doğasına sahip çıkmasını amaçlamaktadır (Seramik Türkiye, t.y.). Sanatçılar burada doğa ile bir araya gelerek su üzerinde eserini sergilerken sanatın artık her yerde icra edilebileceğini göstermektedir.



Görsel 8. 2021, Yüzen Seramikler Sergisi.
Seramik Türkiye. URL7

Görsel 9'da Reformatif Mercan Habitatları projesi, Hong Kong'da 2018'deki Mangkhut Tayfunu sonrası sualtı canlıları için alternatif yaşam alanları tasarlayarak farkındalık oluşturma amacı ile geliştirilmiştir. Tayfun, Hong Kong'daki mercan alanlarına büyük zarar vermiştir. Hong Kong Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'ne ait robotik üretim laboratuvarı RFL, 3D baskı teknolojisini kullanarak, felaket sonrası %80 oranında tahrip olan mercanları eski haline getirmeyi amaçlayan bu projeyi geliştirmiştir (Mert, 2020). Projede sanatçılar, doğayla kurdukları iş birliğiyle yeni bir dil geliştirip bütüncül bir yaklaşım sergilemektedirler. Tayfun sonrası yok olan mercan yataklarına 3D yazıcılarla üretilen pişmiş toprak karoları yerleştirilerek, mercanların büyümesi için uygun bir ortam oluşturmaktadırlar. Karolar, mercanların yerleşip büyüyebileceği delikli bir yapıya sahiptir. Bu delikli yapı, dikey büyümelerini sağlayarak diğ er sualtı türleriyle rekabet etmelerini mümkün kılmaktadır ( evik ve Kayahan, 2021, s. 1101,1102). Bu proje, günümüz teknolojisinin sualtı yaşamını iyileştirme potansiyelini vurgulayan, sualtı ekosistemlerinin sürdürülebilirliğini yeniden sağlama hedefini taşıyan ve sanat ile teknolojinin birleşimiyle sosyal sorumluluk alanında örnek teşkil eden önemli bir çalışmadır.



Görsel 9. Hong Kong Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Robotik Üretim Laboratuvarı, 2018, Reformatif Mercan Habitatları Projesi.

Mercado. URL8

Suyun katı halini eserlerinde kullanan sanatçılara geldiğimizde ise sayının daha az olduğu görülmektedir. Bunun en önemli nedeni suyun doğada genelde sıvı halde bulunmasıdır. Suyun katı halde bulunması için serginin kutup noktalarına yakın alanlarda olması, kışın karlı bir zamanda dış ortamda yapılması gibi durumların oluşması gerekmektedir. Ya da teknolojinin yardımıyla suyun katı haline dönüştürülmesi gerekmektedir. Sanatçı Caner Yedikardeş Görsel 10'deki "Tuz Buz" sergisinde teknolojiyi kullanarak suyun katı halini eserlerinin bir parçası olarak kullanmıştır. Sanatçı yaklaşık 2 ay gibi bir sürede parça parça su ekleyip dondurarak ve aralara kontrollü bir şekilde kırık seramik ve cam parçaları ekleyerek eserlerini oluşturmuştur (Doğan Haber Ajansı, 2021). Sanatçı bu sergisinde insan yaşamını döngüsel bir perspektifle ele almıştır. Eserlerinde varoluşsal ve metaforik bir anlatım tarzı kullanmıştır. İnsanın deneyimlerini ve kimliğini sürekli değişen, dönüşen bir süreç olarak göstermiştir. "Tuz Buz" "Döngünün kaderi sarmaldır" mottosuyla, insanın yaşadığı deneyimleri, kırık pişmiş toprak parçalarının buz içindeki görüntüsüyle ilişkilendirmiştir (Yedikardeş, t.y.). Yani kırık porselen, cam ve çömlek parçaları gibi somut nesneler aracılığıyla insanın içsel ve dışsal kırılmaları, bölünmeleri ve dönüşümleri anlatılmaktadır.



Görsel 10. Caner Yedikardeş, 2021, Ayten'den Kalanlar 2 , "Tuzbuz" Sergisi.
Facebook. URL9

Seramik sanatında suyun gaz halinin kullanıldığı eserler incelendiğinde Görsel 11'deki Studio Swine'in " ∞ Mavi (Sonsuzluk Mavisi)" adlı seramik heykel çalışması dikkat çekmektedir. Studio Swine (Japon mimar Azusa Murakami ve İngiliz sanatçı Alexander Groves), Londra merkezli bir tasarım ikilisi olup, "Eden Project" için siyanobakterilerden ilham alarak büyük ölçekli bir seramik heykeli yapmışlardır. Dünyanın en büyük seramik sanat eseri olarak kabul edilen 20 ton ağırlığında ve 9 metre yüksekliğindeki heykel, siyanobakterilerin oksijenli fotosentez sürecini anmak için tasarlanmıştır (Snoad, 2024). Nefes alan bu heykeli oluşturmak için yüzeyine "ilkel dünyaların aromaları" ile kokulandırılmış buhar halkalarını ateşleyen 32 top yapılmıştır. Studio Swine, bu kokuyu parfüm evi Givaudan ile birlikte çalışarak elde etmiştir. Murakami ve Groves, bir röportajlarında koku için "Buharın kokusu atmosferin katmanlı, 4,5 milyar yıllık tarihini anlatıyor" diye açıklama yapmışlardır (Yalçınkaya, 2018). Aynı zamanda eserleri için

Yaklaşık üç milyar yıl önce, siyanobakteriler ilk olarak oksijenli fotosentezi geliştirdiler. Bunu yaparak gezegenimizin doğasını değiştirdiler. Geçmişteki sanatçıların kutsal olanı tasvir ettiği gibi Sonsuzluk Mavisi heykelimiz de varlığımızın bağlı olduğu görünmez unsurlara, nefes alabilen atmosferimize, mikrobiyal yaşamımıza ve derin zamanımıza fiziksellik katıyor. (Yalçınkaya, 2018)

açıklamasında bulunmuşlardır. Bu nedenle, Studio Swine, heykelin yüzeyini oksijeni simgeleyen mavi renkli oksit sırlarla kaplamıştır. Seramik karoların yüzeylerindeki doku desenini ise canlılarda bulunan reaksiyon-difüzyon sistemlerinin (kimyasal reaksiyonların dönüşmesi ve yayılması süreci) algoritmasından destek alarak tasarlamışlardır (Yalçınkaya, 2018). Yani heykelin yüzeyinde, zebralardan mercanlara kadar doğada bulunan, yayılma ve dönüşümü ifade eden desenler yer almaktadır.



Görsel 11. Alexander Groves ve Azusa Murakami, 2018. Sonsuzluk Mavisi / Infinity Blue.
Cfile Capsule. URL10

Suyun gaz haline başka bir örnek ise Görsel 12’de Walter McConnell’in fırınlanmamış seramik eserleridir. Walter McConnell, fırınlanmamış seramik enstalasyonlarıyla tanınan bir sanatçıdır. Çalışmaları, teraryum benzeri muhafazalarla kaplanmış ve doğa ile kültür arasındaki ilişkiyi ele alan eserlerden oluşmaktadır. Bu eserler, kurgusal manzaralar içerisinde oluşturulmuş toprak formların kırılğan ve hayalet gibi görünmesi ile geçiciliği ve doğal sistemlerin kaçınılmaz sonucunu öne sürmektedir. Figürlerin kapsülle sergilenmesi sadece sergileme değil, aynı zamanda eseri koruma yöntemidir. Bu atmosferik kapsül içinde eser, sergi boyunca ışık ve ısıdan etkilenir. Bün-yedeki çamurdan nem çeker ve kapsül içinde yoğunlaşma oluşur. Bu yoğunlaşma sonucu su damlaları eserin üzerini örter. Figürler genellikle dijital olarak taranmış ve canlı modellerden prototiplenmiştir. Cornell Üniversitesi İnsan Ekolojisi Okulu'nda bulunan tüm vücut tarayıcısının enstalasyondaki figürlerin üretiminde önemli bir rol oynadığı bilinmemektedir. Sanatçı figürleri genellikle CNC ile işlenmiş ya da 3D yazdırılmış modeller oluşturarak alçı kalıplar üretilip, bu kalıplara sıvı seramik çamur dökerek elde etmiştir (Bellevue Arts Museum, 2017). "Itinerant Edens" adlı enstalasyonu, sanatın analog ve dijital süreçler arasındaki kesişmelere, insan figürünün aracılığıyla odaklanmaktadır.



Görsel 12. Walter McConnell, 2017, Gezici Cennetler / Itinerant Edens.
Bellevue Arts Museum. URL11

Seramik sanatında suyu sembol olarak kullanımı ise çok çeşitlidir. Her sanatçı vermek istediği mesaja göre su sembollerinden kullanmıştır. Bu sembol bazen eserin formu olarak bazen eserin üzerine dekor olarak kullanılmışlardır. Örneğin, bazı sanatçılar hem balık formu seramik eserler üretmişler hem de sudan bağımsız olarak oluşturdukları seramik eserlerin üzerine balık betimlemesi işlemişlerdir. Suyu sembol olarak eserlerinde kullanan seramik sanatçılarından Naoko Okabe, Tokyo'da yapmış olduğu Gift From Above (Görsel 13) adlı seramiklerinde suyu damla formunda kullanmıştır. 121x121x121 cm boyutunda, büyük su damlası formunda yukarıdan aşağıya sarkan seramiklerin hemen altında mavi sırlı seramik kaselerden oluşan bir enstalasyondur. Sanatçı bir röportajında, bu eserin oluşum süreci ile ilgili açıklamalarda bulunmuştur. Bu açıklamada kavunla oynarken, aklına keşişlerin hac sırasında yiyecek almak için kullandıkları adak kasesinin gelmesinden ilham aldığını belirtmiştir. Bu sayede keşişler yanlarında yemeklerini taşımak zorunda kalmayacaktır. Esinlenmesi üzerine yaptığı denemelerde, bir gölün derin ve berrak görüntüsünü hatırlatan ve güzel bir çırtırtı efekti yaratmasına ilham veren eserini oluşturmuştur. Sanatçı, yaptığı kavun ikram kasesini avuçlarına alınca yukarıya bakma gereksinimi hissettiğini ve o anda yukarıdan inen bir hediye gelecekmış düşüncesine kapıldığını söyler. Gökyüzünden hangi hediye gelir? sorusuna verdiği cevapla bu eseri tamamlamıştır (Yoo, 2014). Bu bağlamda, eserin adı olan "Yukarıdan Gelen Hediye", sanatçının gökyüzünden gelen suyu ve doğanın verdiği armağanları temsil etmektedir.



Görsel 13. Naoko Okabe, Yukarıdan Gelen Hediye / Gift From Above. Walter My Modern Met. URL12

Pensilvanya doğumlu sanatçı Denise Romecki ise Görsel 14'de görüldüğü gibi seramik eserlerinde sembol olarak okyanusu ve su dalgalarını kullanmaktadır. Sanatçı için hammadde olarak seramik kili topraktan bir hediyedir. Bu kil ile çalışırken ise elleri doğa ile yaratıcı süreci arasında bir köprüdür (Denise Romecki Ceramic Sculpture, t.y.). Bu nedenle eserlerini seramikten oluşturmuştur. Sanatçının eserlerinde, dünyadan ilham aldığı bilinmektedir. Bu ilhamı, organik formlar ve semboller aracılığıyla ifade ederek göstermektedir. Sanatçı eserlerinde, dalga formlarından destek alarak okyanusun hareketliliğini ve dinamizmini yansıtmaktadır. Eserler, okyanusun gücünü ve çekiciliğini kutlama amacıyla yapılmış anlatsal bir özelliğe sahip olduğu görülür (Ying, 2021). Çünkü sanatçı için tüm doğal şeyler onura ve saygıya layık bir ruha sahiptir. Bu nedenle eser, doğal dünyaya ve bilime ilişkin bir ruhu temsil eder.



Görsel 14. Denise Romecki, Dalgalar / Waves.
Yinjispance. URL13

Kyoto doğumlu sanatçı Takahiro Kondo, 1993 yılında porselene özgün bir teknik olan Silver Mist'i (gintekisai) yaratarak dikkat çekmiştir. Yüzeylerdeki damlalar nedeniyle porselene narin bir ışıltı ve çeşitli görünüm kazan-
dıran bu teknik, kil kullanarak ateşten su yaratma konseptine dayanmaktadır. Yani bu teknikle yarattığı eserlerin
yüzeyinde su damlacıkları görünümü oluşmaktadır. Özellikle, 2011 Tohoku Depremi ve Tsunami'nin etkisine yanıt
olarak yarattığı Reduction (Görsel 15) isimli oturan figürler en dikkat çeken eserlerindendir (Tokyo Gallery + Be-
ijing Tokyo Art Projects, 2022). Sanatçı suyun sembolü olarak gördüğü su damlacıklarını eserlerinde kullanmıştır.
Yoğunlaşma ortamında oluşan su damlacıkları gibi eserlerin tamamı bu görüntü altındadır. Bağdaş kurmuş otu-
ran figürlerin çaresizliği, yoğunlaşma görüntüsüyle güçlendirilmiştir. Çaresiz bir bekleyişi anlatan bu seri hem
Tohoku Depremi'ni hem de Tsunami'nin insanlar üzerinde bıraktığı olumsuz etkileri izleyenlere aktarmaktadır.



Görsel 15. Takahiro Kondo, 2015, İndirgeme / Reduction.
Kondo Takahiro. URL14

3. Sonuç

Su hem yaşamın temel unsuru hem de sanatın zengin bir kaynağı olarak birçok farklı biçimde kullanılır. Kimyasal yapısıyla birlikte doğadaki üç hali (katı, sıvı ve gaz), hem fiziksel hem de sembolik anlamda derin bir etkiye sahiptir. Sanatçılar, suyu yalnızca bir malzeme olarak değil, aynı zamanda derin anlamlar taşıyan bir sembol olarak kullanarak toplumsal ve çevresel konulara dikkat çekmektedir. Suyun sıvı, katı ve gaz halini kullanarak ise izleyicilere doğanın döngüsellliğini, geçiciliğini ve hayatın sürekliliğini anlatmaktadırlar.

Su ve kilin birleşiminden oluşan seramik sanatında da su, hem çeşitli halleriyle yardımcı malzeme olarak hem de sembol olarak kullanılmaktadır. Sanatçılar, suyun farklı hallerini eserlerine yansıtarak, izleyiciye farklı deneyimler sunarken, hem de su sembollerini eserlerinde kullanarak anlatmak istedikleri konuları anlatabilmektedirler.

Seramik sanatında suyun sıvı halini eserlerinde kullanan sanatçılar arasında Mehmet Kutlu, Güngör Güner, Hamiye Çolakoglu, Adile Feyza Özgündoğdu, Ergün Arda vb. yer almaktadır. Kutlu, suyu, insanların bahaneleriyle ilişkilendirerek eserlerine derin bir anlam yaratırken; Güner, suyu, suya ulaşmanın zorlu olduğu dönemlere atıfta bulunarak suyun artık sergi salonlarında sergilenecek kadar ender olduğunu yansıtan eserleriyle anlatır. Suyun gaz halini Alexander Groves & Azusa Murakami ve Walter McConnell eserlerinde kullanmıştır. Groves & Murakami, "Infinity Blue" isimli eserlerde her nefeste oksijen sağlayan hayati yapılara gönderme yaparken, McConnell, fırınlanmamış seramik eserleriyle, kırılğan ve geçici doğal sistemlerin kaçınılmazlığını vurgulamaktadır. Suyun katı hali ise daha az kullanılsa da Caner Yedikardeş'in "Tuz Buz" sergisindeki suyun katı hali olan buz şekli kullanılmıştır. Sanatçı, insan yaşamının döngüsel yapısını simgeleyen eserler ortaya koymaktadır. Suyun sembolleri çok fazla olduğundan, sanatçılar ifade etmek istedikleri konuya göre su sembollerinden birini ya da birkaç tanesini seçerek eserlerini oluşturmuşlardır. Seramik sanatında suyu sembol olarak eserlerinde kullanan sanatçılar arasında Denise Erie, Takahiro Kondo, Naoko Okabe vb. yer almaktadır. Erie, okyanusun gücünü ve çekiciliğini anlatmak için organik okyanus dalgaları kullanırken, Kondo, Tsunami'nin insanlar üzerinde bıraktığı olumsuz etkiyi anlatmak için seramik eserin üzerine indirgeme ortamında oluşan su damlacıklarının efektini yapmıştır.

Sonuç olarak, su, yaşamın temel kaynağı olmasının yanı sıra, sanatsal ifadenin de vazgeçilmez bir unsuru olarak öne çıkar. Sanatçılar, suyu farklı halleriyle ve sembolik anlamlarıyla eserlerine dahil ederek hem doğanın güzelliklerini hem de çevresel sorunları gözler önüne serer. Suyun sanatla buluşması, izleyicilere derin düşünceler ve duygusal deneyimler sunarken, yaşamın sürekliliğini hatırlatır. Su, doğanın en temel bileşeni olarak yaşamın sürekliliğini sağlarken, sanatta da derin bir anlam katmanı oluşturmakta ve toplumsal farkındalık yaratma potansiyeline sahip olmaktadır. Gelecekte su kaynaklarının korunması ve sürdürülebilir kullanımı konusundaki sanatsal çalışmalar hem çevresel sorunlara dikkat çekmek hem de izleyicilere ilham vermek açısından önem taşımaktadır. Bu bağlamda, suyun sanat üzerindeki etkisi, sadece estetik bir değer değil, aynı zamanda hayati bir mesaja da dönüşmektedir.

Kaynakça

Arkeolojik Haber. (2020). Erişim: 14.11.2024. <https://www.arkeolojikhaber.com/haber-hacettepe-universitesinde-hamiye-colakoglu-muzesi-kurulacak-24802/>

Bellevue Arts Museum. (2017). Erişim: 27.03.2024. <https://www.bellevuearts.org/exhibitions/past/walter-mcconnell>

Bodrum Dergisi. (2024). Erişim: 14.11.2024. <https://www.bodrumdergi.com/post/202406121645>

Çevik, N., Kayahan, Z. (2021). Çağdaş Sanatta "Su" Teması Üzerine Deneyimlenen Sergileme Pratikleri. *Journal Of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 7/40, s. 1095-1106. Erişim: 02.11. 2024. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://journalofsocial.com/files/josasjournal/c7339e99-c218-458e-ab10-6e52612ae13c.pdf

Denise Romecki Ceramic Sculpture. (t.y.). Erişim. 04.12.2023. <https://www.deniseromecki.com/about-1/>

Doğan Haber Ajansı. (2021). Erzurum'da "Buz Heykel" Sergisi, *Mynet*. Erişim: 17.04.2024. https://www.mynet.com/erzurumda-buz-heykel-sergisi-6943864-myvideo?fbclid=IwAR3Y_ZOPOrlyeZwjdkINF_A6WkL5wknlk-jDmVQohjSQ-kfvN1hUFmFJ0Rk.

Güner, Güngör. (2014). 50 Yıllık Seramik Serüvenimden Küçük Bir Kesit, *Facebook*. Erişim: 14.02.2024. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10152246960063810&set=pb.634063809.-2207520000&type=3>

Hürriyet Kelebek. (2005). Erişim: 21.12.2022. <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/denizi-pisirdiler-berlin-etasidilar-38714130>

Kutlu, Mehmet. Kişisel İletişim. 02.12.2024.

Lebriz.com. (t.y.). Erişim: 21.12.2022. <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=71§ion=550&periodID=&pageNo=3&exhID=0&bhcp=1>

Mert, Tuna. (2020). Hong Kong'un Mercanları 3D Baskı ile Yaşama Tutunuyor, *Mercado*. Erişim. 04.11.2024. <https://www.studiomercado.com/post/hong-kong-mercan-3d-baski-teknolojisi>

Özgündoğdu, Adile Feyza. Kişisel İletişim. 13.02.2024.

Seramik Türkiye. (t.y.). Erişim: 14.09.2024. <https://www.seramikturkiye.org/post/%C3%B6l%C3%BCm-kalim-meselesi%CC%87-ve-y%C3%BCzen-serami%CC%87kler>

Snoad, Loura. (2024). Studio Swine Creates e 2-tonne Ceramic Sculpture That Blows Smoke Rings for the Eden Project, *It's Nice That*. Erişim: 22.05.2024. <https://www.itsnicethat.com/news/studio-swine-eden-project-art-220518>

Tanrıverdi, Yasemin. (2020). Seramik Sanatında Suyun İzi. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, 6, s. 390-408. Erişim: 02.11.2024. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/947125

Tokyo Gallery + Beijing Tokyo Art Projects. (2022). Erişim:27.03.2024. <https://www.tokyo-gallery.com/en/exhibitions/4223.html>

Wilkinson, Kathryn. (2011). *Semboller ve İşaretler*. (S. Toksoy, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları.

WWF-Türkiye. (2006). *Su: Suyun Yer Yüzündeki Serüveni*. İstanbul: WWF-Türkiye.

Yalçinkaya, Günseli. (2018). Studio Swine Unveils Nine-metre-tall "Breathing" Sculpture at The Eden Project, *Dezeen*. Erişim: 18. 05. 2024. <https://www.dezeen.com/2018/05/25/studio-swine-nine-metre-tall-breathing-sculpture-eden-project-design/>

Yedikardeş, Caner. (t.y.). Tuz Buz Sergisi, *Facebook*. Erişim: 27.01.2021. <https://www.facebook.com/photo?fbid=10158685802067347&set=pcb.10158685802282347>

Ying. (2021). American Ceramic Artist Denise Romecki, *Yinjispace*. Erişim: 31.10.2023. <https://www.yinjispace.com/article/Denise-Romecki.html>

Yoo, Alice. (2014). Glazed Clay Sculpture of Water Droplets Falling the Sky, *My Modern Met*. Erişim: 11.07.2024. <https://mymodernmet.com/naoko-okabe-gift-from-above>

Zumdahl, Setven S. (2023). Water, *Britannica*. Erişim: 14.01.2024. <https://www.britannica.com/science/water>

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Hamiye Çolakoglu, 1986, Derman Çeşmesi, Arkeolojik Haber. Erişim: 14.11.2024, <https://www.arkeolojikhaber.com/haber-hacettepe-universitesinde-hamiye-colakoglu-muzesi-kurulacak-24802/>

Görsel 2. Güngör Güner, 1996, Ben Suyu Sergiliyorum Serisinden, Facebook. Erişim: 04.02.2024, <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153000530868810&set=pb.634063809.-2207520000&type=3>

Görsel 3. Zachary M. Gordon, 2014, Dalga Geliyor.
Gordon, Zachar M. (2013). Hikâye Anlatan Su Oyunları (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışma Raporu). Ankara: Hacettepe Üniversitesi, s. 82.

Görsel 4. Adile Feyza Özgündoğdu, 2022, Su Sergisi, Feyzaporcelain. Erişim: 05.02.2024, https://feyzaporcelain.com/gallery_2022/

Görsel 5. Mehmet Kutlu, 2001, Sudan Bahaneler Sergisi, Lebriz. Erişim: 21.12.2022, <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=71§ion=130&periodID=296&pageNo=0&exhID=0&bhcp=1>

Görsel 6. Mehmet Kutlu, 2024, Rüya, Bodrum Dergisi. Erişim: 14.11.2024, <https://www.bodrum-dergi.com/post/202406121645>

Görsel 7. Ali Çağpar, İnci İyibaş, Sibel Düzer ve Tekin Özkurt, 2002, Denizi Pişirdik Sergisi, NTV Kültür Sanat. Erişim: 21.12.2022, <http://arsiv.ntv.com.tr/news/153742.asp>

Görsel 8. 2021, Yüzen Seramikler Sergisi, Seramik Türkiye. Erişim: 21.12.2022, <https://www.seramikturkiye.org/post/%C3%B6l%C3%BCm-kalim-meselesi%CC%87-ve-y%C3%BCzen-serami%CC%87kler>

Görsel 9. Hong Kong Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Robotik Üretim Laboratuvarı, 2018, Reformatif Mercan Habitatları Projesi, Mercado. Erişim:27.11.2024, <https://www.studiomercado.com/post/hong-kong-mercant-3d-baski-teknolojisi>

Görsel 10. Caner Yedikardeş, 2021, Ayten'den Kalanlar 2 , "Tuzbuz" Sergisi, Facebook. Erişim: 01.12.2023, <https://www.facebook.com/share/BdDpsjpnnyPFqfN8/?mibextid=WC7FNE>

Görsel 11. Alexander Groves ve Azusa Murakami, 2018. Sonsuzluk Mavisi / Infinity Blue, Cfile Capsule. Erişim: 27.03.2024. <https://cfileonline.org/feature-studio-swines-monumental-vapor-breathing-sculpture/>

Görsel 12. Walter McConnell, 2017, Gezici Cennetler / Itinerant Edens, Bellevue Arts Museum. Erişim: 27.03.2024, <https://www.bellevuearts.org/exhibitions/past/walter-mcconnell>

Görsel 13. Naoko Okabe, Yukarıdan Gelen Hediye / Gift From Above. Walter, My Modern Met. Erişim: 05.02.2024, <https://mymodernmet.com/naoko-okabe-gift-from-above/>

Görsel 14. Denise Romecki, Dalgalar / Waves, Yinjispance. Erişim: 31.10.2023, <https://www.yinjispance.com/article/Denise-Romecki.html>

Görsel 15. Takahiro Kondo, 2015, İndirgeme / Reduction, Kondo Takahiro. Erişim: 31.10.2024, <http://www.kondo-kyoto.com/Detail/objects/KT.3587>

SANATÇI PRATİĞİ EKSENİNDE GIORGIO MORANDI GRAVÜRLERİNİN AÇIK-KOYU ETKİSİ¹

Dr. Öğr. Üyesi **Hayri AĞAN**

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

İstanbul / Türkiye

hayri.agan@msgsu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0001-5734-0223

Öz: Bu çalışmanın amacı İtalyan ressam Giorgio Morandi'nin sanat hayatının bir döneminde önemli yer teşkil eden gravür çalışmalarını incelemektir. Sanatçı üretim pratiğinde bakış açısını sabit kurallar temeline oturtup sınırlı sayıda nesne ile yetinme noktasında ısrarcı olmuştur. Gravür baskı çalışmalarının temel problematiği haline getirdiği açık koyu sorununa yaklaşımını, hangi plastik sorunları irdelediğini ortaya koymak çalışmanın ana hatlarını oluşturmaktadır. Seçilen örneklerin benzer ve farklılıkları plastik açıdan açık koyu bağlamında değerlendirilmiştir. Sanat anlayışı ekseninde gravür tekniğinin sunduğu olanaklar dâhilinde sıradan bir natürmort ressamı olmanın ötesine taşıdığı baskılarındaki nesne yorumu, nesneyi ele alışı, kompozisyon kaygıları araştırmanın kapsamı dâhilindedir. Çalışmada nitel araştırma yöntemi olarak kullanılmıştır. Çalışmanın içeriğiyle ilgili basılı kitaplar, makaleler, müze verileri ve dijital kaynakları içeren bir literatür taraması yapılmıştır. Gravür baskı üzerine yazılı kaynaklarla karşılaşılmış olmasına rağmen Morandi'nin sanat pratiği ekseninde gravürlerinin analiz edilmemiş olması, çalışmanın alana sağlayacağı katkısı ortaya koymaktadır.

Anahtar Sözcükler: Batı Sanat Tarihi, Giorgio Morandi, Gravür, Açık Koyu, Natürmort.

THE LIGHT AND DARK EFFECT OF GIORGIO MORANDI'S ENGRAVINGS ON THE AXIS OF ART PRACTICE

Abstract: The aim of this study is to analyse the engraving works of the Italian painter Giorgio Morandi, which hold a significant place in a period of his artistic life. In his production practice, the artist insisted on basing his point of view on fixed rules and limited himself to a small number of objects. The main outlines of the study are to reveal his approach to the problem of light and dark, which he made the central concern of his engravings as well as the plastic problems he examined. The selected examples are analyzed in terms of their similarities and differences, particularly in the context of light and dark from a plastic perspective. The object interpretation, object handling and compositional concerns in his prints, which he carried beyond being an ordinary still life painter within the possibilities offered by the engraving technique in the axis of his understanding of art, are within the scope of the research. Qualitative research method was employed in the study. A literature review was conducted incorporating a literature review of printed books, articles, museum data and digital resources relevant to the content of the study. Although written sources on engraving prints have been encountered, the fact that Morandi's engravings have not been analysed in the axis of his art practice reveals the contribution of the study to the field.

Keywords: Western Art History, Giorgio Morandi, Engraving, Light Dark, Still Life.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

EXTENDED ABSTRACT

The aim of this study is to focus on the light and dark effect of the Italian painter Giorgio Morandi's engravings in the context of his artistic practice. Nearly half of Morandi's 130 prints were created between 1926 and 1932. When analyzing his body of work, one should not consider his paintings related to the light-dark infrastructure independently from his engravings. One of the objectives of this study is to compare selected paintings and engravings from different periods in terms of their plastic qualities. It is within the scope of the study to focus on the diversity of approaches to the problem of light and dark, which has been made the fundamental concern of the engravings produced simultaneously with the paintings, and how they have differentiated in the process. Firstly, the form-content relationship in Morandi's paintings is revealed, and then it is aimed to laying the groundwork for understanding the formal infrastructure and light dark effect in his engravings.

Morandi adhered to a strict set of principles in his artistic practice, limiting himself to a small number of objects. The artist's interpretation of the object, his understanding of form in his handling of the object, his compositional concerns have shown that he is not an ordinary still life painter. His unique visual language, shaped as much by his disciplined approach as by his creative vision, emerges from a formal investigation independent of external reality. Ordinary, negligibly simple objects and geometric forms in the artist's studio are positioned on a plane close to each other at a distance where they can be touched and transformed into the final elements that meet with his creative power.

While trying to analyse the light-dark effect of the artist's engravings, it would be misleading to claim that he turned to engraving only to see the black-and-white counterpart of his palette. Qualitative research method was used in the study. At the centre of the research method is Morandi's creative process; his intellectual infrastructure and production practices towards visual results. A Literature review incorporating to printed books, articles, museum data, digital documents, and analyses and interpretations of the works through visuals was conducted.

In the artist's early compositions, which contain few metaphysical influences, the perception of space and the use of contrasting light and falling shadows on the object draw attention. From the 1925s onwards, Morandi did not make sudden changes in his style, but gradually limited his object repertoire in the process and eventually created still lifes consisting of only a few vessels. The addition or subtraction of an object not only changed the dynamics or spatial logic of the composition, but also the colour relationships and the proportions of the forms. In the 1950s, objects or geometric forms were brought together back-to back on the ground, which was thought to be a table, in a tangential logic, almost pressing against each other. The surface of the canvas was divided into two in the centre, the ground and the background, in a horizontal, radical manner. The objects in the occupied section, which is divided into full and empty space, are relatively free of shadows, despite being familiar objects in Morandi's works.

With the plastic possibilities offered by the engraving technique, Morandi used light and shadow, line, texture and tone relations on the axis of light and dark in a highly functional manner. In his early engravings, although the artist moved with a light and dark order orientated towards the understanding of light and shadow, he emphasized the closed form. In 1920s engravings, shadows based on light effects contributed to the positioning of objects side by side, in front or behind, adjacent or separated. The engravings of the 1930s, the period of the most intensive production, which are dominated by dark tones on light backgrounds, light or medium tones on dark backgrounds, are basically based on the search for tone. In contrast to the thin lines of the previous plates, the late prints of the 1950s show thick lines engraved one on top of the other. The most striking phenomenon in the last period is the disappearance of the gaps in the distance relations of the objects with each other. In his engravings, as in his recent paintings, the objects evoke the feeling of fighting for each other's space. Although the simplified silhouettes have not severed their relationship with objective reality, they have been carried to a result with a high dose of abstraction. Still life as a genre painting opened a space of freedom for the artist, free from content concerns, and revealed the possibility of experimenting with various techniques.

1. Giriş

Giorgio Morandi, 1900'lerin ilk yarısının Avrupa Resim Sanatı hareketliliği dışında kalan, hakkında detaylı bilgi edinilmesi güç ve belli bir kategoride değerlendirilmesi kolay olmayan bir sanatçıdır. Birinci Dünya Savaşı öncesi İtalyasında, Fütürüstlerin sanatı bir makine çağı gösterisine dönüştürme çabaları akabinde, 20'li ve 30'lu yıllarda Mussolini yönetimi ile kültürel gruplaşmalar ve İtalyan modernizmini faşist propagandaya dâhil etme girişimleri bulunmaktadır. "Il monaco"² olarak anılan Morandi, Bologna'da; akımlar, -izmler ve politik gruplaşmaların en aktif olduğu modern sanat hareketlerinin getirisiyle uyumsuz bir biçimde manifestolardan uzak bir üretim çabası içerisinde (Hughes, 1981). Morandi, devrimci bir sanatçıdan ziyade, mükemmel bir "içeriden" ressam olarak düşünülebilir. İki dünya savaşına tanık olan sanatçı tüm bu kaos dönemlerinde her anlamda içedönük, minimalist bir dünya kurmakta ısrarcı davranmıştır. Hiçbir şey görünen dünyadan daha soyut değildir diyen Morandi, üretim pratiğiyle ortaya koyduğu biçimsel elemanları kendisi tarafından kavranıp elde edilmiş maddenin bir uzantısı olarak görmüştür (Castro, 1990, s. 16).

Çinko veya bakır gibi sert bir yüzeye çizgiler oyup, çukur ve tümsek alanlar oluşturarak desen yapma anlamına gelen "Gravür" (kazı resim), sanatın en eski tekniklerinden biri olarak kabul edilmiştir (Gölönü, 1979, s. 72). "Intaglio" (çukur baskı) sözcüğü, aşındırma ya da kazıma anlamına gelmekte ve metal plakalar üzerine baskı yapmayı tanımlamaktadır. Geleneksel kalıp hazırlama yöntemleri, desenin metal kalıp üzerine doğrudan kazınarak çizildiği "kazıma" ve görüntünün kalıp üzerinde asit kullanılarak aktarıldığı "indirme" olarak bilinen iki kategoriye ayrılmaktadır. Çağdaş uygulamalarda "Çukur Baskı" terimi, mürekkebin kalıbın çukur bölgelerine verildiği her türlü kalıp baskılarını kapsamaktadır (Grabowski, 2012, s. 103). Kesin olarak bilinmese de bugünkü anlamıyla tek kalıp ile birçok baskının alınabildiği baskı resmin ilk olarak Çin'de ve M.S. 105 yılında kâğıdın icadından sonra kâğıda baskı yapılmasıyla başladığı bilgisi mevcuttur (Kıran, 2017, s. 56). Batı Avrupa'da 15. yüzyıl ile birlikte kilise bünyesindeki zanaatkarların çoğaltım esasına dayalı gravürlerinde Gotik yaklaşım detayları ahşap baskılarda dikkat çekmeye başlamış; Almanya'da Martin Schongauer, sonrasında Lucas Cranach, Albrecht Dürer gibi popüler ustaların baskıları dinsel anlatımlarına rağmen sanatsal nitelikleri bakımından ayrı bir yere konmuştur. 16. yüzyıl ve sonrasındaki süreçte ahşap tümsek baskı yaygınlığını, metal, çukur baskı teknik olanaklarına bırakmıştır (Pekmezci, 1993, s. 10). Morandi'ye birincil kaynak oluşturan Rembrandt, varyasyonlarıyla geliştirdiği asitli oyma, çukur baskı tekniği ile gravürün sınırlarını iyice genişletmiştir. Işık gölge esasına dayalı ton alanlarının kompozisyonun açık koyu düzeneğine etkileri ile lokal tona dayalı ton alanları, 18. yüzyıl sonlarında "Aquatinta"³ tekniğiyle yaygınlaşmaya başlamıştır.

Bu araştırma Morandi'nin resimleri ile gravürlerinin ilişkisi üzerine kurulu bir problematiğe ışık tutma girişimindedir. Ressamın sanat pratiğini, plastik açıdan dinamikleri bağlamında değerlendirilirken açık-koyu altyapısıyla ilişkili resimlerini gravür baskılarından bağımsız düşünmemek gerekir. Gravürlerinin açık-koyu etkisi analiz edilmeye çalışılırken, sanatçının sadece paletinin siyah-beyaz karşılığını görmek için gravüre yöneldiğini iddia etmek için yola çıkıldığı sonucuna ulaşılacağını beklemek doğru olmayacaktır. Bu nedenle yöntem olarak Morandi'nin resimlerindeki biçim içerik ilişkisinin incelenmesi gravürlerinin açık koyu etkisinin anlaşılmasına zemin hazırlayacaktır.

Sanatçının resimleriyle paralel olarak değerlendirilen gravürleri; durağan, hassas ve yalın kompozisyonlarıyla tonal ilişkiye dayalı nüanslar üzerine kurulu olup; gördüğüne sadık olmak veya kurgusal olmak arasındaki ince

²Il monaco İtalyanca keşiş, rahip anlamında kullanılmıştır.

³ Aquatinta (Tozlama); baskı kalıbının içine işlemesi için asit kullanarak ton etkileri üreten ve mürekkebi tutarak çökük alanlar oluşturan baskı resim tekniğidir.

çizgide durmaktadır (Ercan, 2010, s. 50). Morandi'nin inatçı olduğu kadar aklın ön planda olduğu çalışmalarının bir eseri olan kendine özgü anlatım dili, herhangi bir dış gerçeğe ait olmadan önce içinde taşıdığı imajdan, biçimsel bir araştırmadan türemektedir (Fiorani, 1990, s. 29). Birbirinin tekrarı olduğu yanılgısına düşülebilecek natürmort düzenlemeleri, hayat boyunca nesneyle kurulan derin bağın sürülen izlerini taşımaktadır. Sanatçının natürmortlarındaki şişe, kutu, vazo, sürahi gibi nesnelerde ortaya koyduğu biçimsel öz, gösterişsiz bir tarzda vurgulanmış; dolayısıyla bu eserler yansıtmacılığın ötesinde, anlaşılabilir bir gerçeklik de kazanmıştır (Babacan, 1997, s. 1296). Sanatçı atölyesinde sıradan, önemsenmeyecek basitlikte objeler, geometrik formlar, sanatçının dokunabileceği mesafede dip dibe bir düzlemde konumlanmıştır (Görsel 1).



Görsel 1. Luigi Ghirri, 1989 – 1990, Giorgio Morandi Atölyesi / *Atelier de Giorgio Morandi*. Beauxarts. URL1

Antik Yunan ve Roma dönemi duvar resimlerinde görülen cansız varlıklar, nesneler 17.yüzyıla gelinceye kadar sadece ana konunun içinde yeri varsa, esere ikincil olarak dâhil edilmiştir (Dora ve Yılmaz, 2022, s. 158). Flaman sanatçılarla dönemin sosyal ve kültürel özelliklerine atıfta bulunup, seçilen nesnelerle zenginliği simgeleyen kompozisyonlara yoğunlaşmıştır. Süreç içerisinde natürmort resminin ihmal edilen konulardan biri haline gelmesi, sanat kuramcılarının sanatsal konular hiyerarşisinde natürmortu düşük bir statüye yerleştirmeleriyle ilişkilidir (Aktaran: Leppert, 2002, s. 67). Sanatın öneminin işlenen konudan bağımsız olarak sanatçının beceri ve iç görüşünden değil, bizzat işlenen konudan kaynaklandığını ima eden sanat kuramı, farkında olmadan sanatsal pratiği küçümse de bu iddiaların karşısında olanlar yok değildir. Denis Diderot, Jean Baptiste Charadin'in natürmortlarını tarihsel resimlerin önünde olduğunu vurgulamıştır (Leppert, 2002, s. 71).

2. Giorgio Morandi (1890-1964), Bologna/İtalya

Bologna Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim almış olan Morandi (1907 - 1913), kurduğu ev atölyeye kapanıp hızla değişen çağın dinamiklerine kulak tıkayarak durmayı, sükûnetle bir şeye uzun süre bakmayı tercih etmiştir. Konuların görünürdeki tekdüzeliğine rağmen kompozisyonlardaki elemanların birliktelikleri benzer, uygulamalar ayrıntılıdır (Metmuseum, 2008). Yaşadığı dönemde eserlerinin sanat tarihçileri tarafından ilgi görmeyip dışlanmasının temelinde, İtalyan sanatı geleneğine bağlılığı ve I. Dünya Savaşı sonrası dönemin bölgesel faşizmle ilişkilendirilmesi yatmaktadır (Aguirre, 2013, s. 93).

Batı Sanatı Tarihi içerisinde Morandi; dini, mitolojik veya tarihi konulara yönelmeden, politik tutkularla dikkati dağılmadan sanatın temellerine taze bir dönüş önermektedir (Danto, 2008). Resmin plastik sorunlarını esas alan sanatçı, özel hayatına dikkat çekmeden iyi resim yapmanın önemli olduğuna inanmaktadır (Sheets, 2009). Nesne temsili üzerine kurduğu dünyada figüratif resim sınırları içinde varlık göstermeyi başarmış, Avrupa dışında 1957 Brezilya Sao Paulo Bienali'nde resim dalında aldığı büyük ödül ve Amerika'daki retrospektif sergileriyle⁴ dünyada ünü yayılmaya devam etmiştir. Hayatının neredeyse tamamını Bologna'da geçirmiş olan Morandi, resimle kurduğu ilişkinin kaynağını İtalyan estetiğinde aramış ve Rönesans sanatının esaslarıyla hareket etmiştir. 14. yüzyıl resim geleneklerine dayanan "Bologna Accademia di Belle Arti"de, Rembrandt üzerine kitapları incelemiş, kendi kendine gravür yapmayı öğrenmiştir (Sheets, 2009). Sanat hayatının özellikle ilk yarısında gravür çalışmalarına yoğunlaşmış, öğrencisi olduğu okulda 26 yıl⁵ gravür baskı eğitimi vermiştir.

1900'lerin ilk yarısı; Picasso, Munch, Rene Magritte, Klee gibi sanatçıların oldukça aktif, avantgard akımların etkin olduğu bir dönemdir. Sanatçılar dönem Avrupa'sının yoğun siyasal olayları çerçevesinde kendilerini konumlandırmaya çalışmaktadırlar. Paris ekolüne ve Alman Ekspresyonizmine olan eğilime karşın 20. Yüzyılın ilk on yılında, birçok İtalyan sanatçı ve eleştirmen, gazete, dergi ve sergi kataloglarında Morandi çalışmalarının göreceli değerlerini tanımlamaya ve eleştirmeye başlamış; genellikle onu hem izlenimcilerden hem de post-izlenimcilerden farklı olarak vurgulamışlardır (Hirsh, 2009, s. 352). İtalyan eleştirmen Francesco Arcangeli, Morandi'nin retorikten uzak yaklaşımı için daha çok hassas ve melankolik özüne vurgu yapmaktadır (Bloch, 1959, s. 463). Başlangıçta (1911-1920) Fütüristlerle birlikte anılması, istemeyerek de olsa, sanat tarihçilerinin onu Mussolini faşizmine yakın durduğu görüşüne zemin hazırlamıştır. Hem bir sanat akımına hem de bir siyasal rejime yakın durma konusunda isteksiz olan sanatçı, çevresindeki birkaç entelektüel sayesinde Avrupa'daki gelişmelerden haberdar olmaktadır.

Başka hiçbir büyük modern ressamın tarihin gerilimleri ve 20. yüzyılın gerçekleri hakkında bize Giorgio Morandi'den daha az söyleyecek şeyi yoktur. Bugün Morandi'nin bir sistem olarak sanat dünyasından vazgeçiş taklit edilemez görünmektedir. Sanatında resimsel bir dil olarak içselleştirilemeyen tüm hırsları küçümsemiştir. Bu da ona bazı çevrelerde *petit maître*⁶ ününü kazandırmıştır. Morandi çok iyi söylemesine rağmen söyleyecek tek bir sınırlı şeyi tekrarlayan ressam olarak atfedilmiştir (Hughes, 1981). "Deneyim Olarak Sanat" kitabında John Dewey ve takipçisi Thomas Leddy, gündelik hayatın bazı anlarına nüfuz eden tekrarlar, estetiğin zenginleştirilmesi ve farkındalığı için sanatçıların katkılarını dışlamanın yoksullaştırıcı olacağı görüşünü savunmuşlardır. Morandi'nin çalışmalarında birkaç nesne yeni kombinasyonlarla tekrarlanır ve bu nesnelerin farklı kompozisyonlarda tekrar tekrar ortaya çıkması, Morandi'nin tefekkürü doğasını ve tasvir için topladığı nesnelerin estetik niteliklerinin kademeli olarak özümsemesini ortaya koymuştur (Monteiro, 2023).

⁴ 2008 yılında New York Metropolitan Müzesi'nde düzenlenmiştir.

⁵ 1930-1956 yılları arasında.

⁶ Küçük bir usta anlamında kullanılmıştır.

3. Giorgio Morandi'nin Sanat Anlayışı

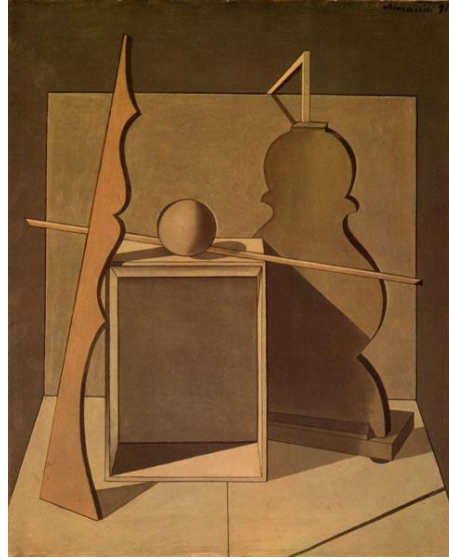
Morandi'nin modern sanatın sınırları içerisinde varlık göstermesi tartışma konusu olmuştur. Figüratif resim anlayışında ısrarcı içerik (natürmort resmi) sürekliliği, bu düşüncenin oluşmasına zemin hazırlamıştır. 1935'te sanat tarihçi Roberto Longhi, Morandi'yi İtalyan resmi geleneğinin son halkası olarak ilan ederken modern resmin sınırları içerisinde nasıl yol alacağını bildiğini savunmuştur (Abramowicz, 2004, s. 152). Morandi, sınırlı bir alanda müthiş bir duyarlılık ve hakikat adına sadeliği algılama ve ortaya çıkarma peşindedir. Tercihlerini yaparken sınırlamanın ne kadar çeşitli ve sadeliğin ne kadar renkli olabileceğini somutlaştırmıştır. Sanatçı, nesnelere bakarken onları görsel olarak eritme kaygısı taşımaktadır. Böylece nesnelerin özlerine yaklaşan tinselliğin, saygınlığın hakkını verip vermediğini sorgulamıştır (Holler, 1999, s. 131). İdeal bir nesne temsiline yönelmeden hem biçimsel hem renksel ekonomik yaklaşımındaki esas meselesinin, grileşmiş renklerin ton değerlerini elde etmek olduğunu görebilmekteyiz (Ercan, 2010, s. 60). Sanatçının konuya yaklaşımı, romantik olmaktan çok pragmatiktir. Manzaralar manzara olarak, nesneler natürmort olarak kalmaktadır. Türler arasında harmanlama, iki içerik arasında hiçbir fark yoktur. Plastik anlamda endişelerini birinden diğerine özgürce taşıırken biçimsel benzerlikleri araştırmaktadır. Manzaralarda şişelerin yerini evler, sahnelerin yerini gökyüzü veya yeryüzü almaktadır (Nicholson, 2006, s. 16).

Sanatında Giotto ve Masaccio'ya çok şey borçlu olduğunu söyleyen Morandi, Uccello ve Piero della Francesca gibi mekânla ilgilenen sanatçılardan etkilenmiştir. İtalyan geleneğinin mirasını; Corot, Courbet; Fattori ve Cézanne'nin sürdürdüğü düşüncesindedir ve Giotto, Chardin ve Cézanne'ı bir arada kapsayabilen bir araştırma serbestliğini gerçekleştirebilmiştir (Tosatto, 1990, s. 84). 1920'li yıllar, Morandi'nin Corot ve Chardin'e bakma dönemidir. Corot'nun doğaya eğilimindeki lirik yaklaşımı, fırça sürüşlerindeki titreşim Morandi ile ortak paydayı sağlamıştır. Corot'nun manzaralarındaki aydınlık, Chardin'in de günlük yaşamda kullanılan eşyalarla olan hafif ve ipince bağıyla ilişki kurmuştur (Castro, 1990, s. 19). Diğer bir koldan kübistlerin parçalara ayırma eğilimi uzantısında Cézanne'nin yüzeyi parçalayan araştırma serbestliği Morandi'nin ilgisini çekmiştir. Paris sanat ortamını bilen, orada cereyan eden olayları İtalya'da yansıtan Ardendo Soffici ile yakınlığı Morandi özelinde önemli bir aracılık üstlenmiştir (Ficacci, 1990, s. 35).

Morandi'nin ev atölyesinde resim yapma sürecinin bir parçası olan belirli düzenlemeleri, ritüelleri, sanatçının yaratıcı sürecini anlamamıza yardımcı olmaktadır. Şişe gruplarını yaklaşık 1914'te toplamaya başlayan Morandi, nesneleri tarafsızlaştırmak için onları boyamış ya da gesso ile kaplayarak saf biçimlerine dönüştürme girişiminde bulunmuştur. Nasıl ki Cézanne, misyonunu sürdürmek için Provence'a çekilmişse Morandi de 'küre, koni ve silindire' indirgenmiş nesneler arasındaki ilişkiyi araştırmak için kendini Bologna'daki atölyesiyle sınırlandırmıştır (O'Reilly, 2019, s. 7). Morandi'nin resimsel olduğuna karar verdiği nesnelerdeki yazı, desen, yanıltıcı olduğunu düşündüğü detayların üzerini beyaza boyayarak kapatması formel tutumuyla ilişkilidir. Sanatçı bazı gündelik nesneleri soyarak veya dokularını çıkartarak mimetik bağlamlarından koparmıştır. Böylece nesnenin ampirik özelliklerden değil, tamamen biçimsel ayrımlarından yola çıkmıştır. Nesnelere uyguladığı bu ön muamele, nesneler ile imgeleri arasında bir tür ara dünya yaratmıştır (Costello, 2010). Herhangi bir yansımanın, istemeyeceği bir rastlantının önüne geçmiştir. Orta Çağ mimarisi içine doğan Morandi, nesneyi nesne olmanın ötesinde kunt bir mimari eleman hissi veren sonuca taşımıştır. Bir meydanda toplanan, bir araya gelen, görülmesi gereken, önemsenen yapılar gibi statik biçim tercihleri kişilik sahibi duygu yüklü nesnelere dönüşmüştür (Ercan, 2010, s. 44).

Morandi atölyesi üç raflı bir masa tarafından desteklenmektedir. En alttaki rafta göze çarpan bir nesne yığını, bir sonrakinde sahneye girmeyi bekleyen, görünen nesneler ve en üstte, göz hizasında, tüm sarsılmaz yal-

nızlıklarıyla seçilen şeyler yer almaktadır. Morandi'nin sanatsal pratiğine hizmet eden raflar, günlük yaşamı ile resimlerinin estetik boyutu arasında bir ara nokta olabilir. Bu raflar, nesneleri olağanüstü deneyimlerin yaşandığı başka bir deneyim düzeyine götüren estetik bir merdivenin basamakları gibi görünmektedir (Monteiro, 2023). Gombrich (2004), "Sanatın Öyküsü"nde sanatçıların istedikleri nesneleri seçip, diledikleri gibi bir araya getirip kullandıkları natürmort kurgularının sanatçılar için bir özgürlük alanı yarattığı düşüncesiyle natürmort resimlerinin, ressamların çeşitli deneyler yapabileceği mükemmel bir alan oluşturduğu görüşüne vurgu yapmıştır (s. 430). Yine Max Liebermann, natürmortun mükemmel bir 'saf resim' için alan açtığını savunmuş, sanatçının içerik kaygılarından arınmış olarak, resimsel becerisini en iyi şekilde ifade edebileceği bir tür algısı oluşturmuştur (Miracco, 2004, s. 12).



Görsel 2. Giorgio Morandi, 1919, Üçgenli Metafizik Natürmort / *Metaphysical Still Life with Triangle*. Pinacoteca di Brera. URL2

Morandi'nin Kübizm ve Fütürizmin etkin olduğu erken dönemlerinde, De Chirico ile olan yakınlığı bir süre metafizik resim eğilimini tetiklemiştir. 1913-14 yıllarında Boccioni ve Marinetti destekleriyle birlikte Fütüristlerle birlikte sergilere katılmıştır. Ancak Morandi'nin sadeleştirilmiş ifadeleri Fütüristlerin gürültülü manifestolarının antitezidir (O'Reilly, 2019, s. 6). Sanatçının sınırlı sayıda metafizik etkideki resminde baskın bir simge kullanımından söz etmek zordur. Metafizik resmin estetik anlayışını benimseyerek bir grup nesneyi plastik olanaklar dâhilinde etüt ederken tekil bir anlatımcılığı araştırmaktadır (Tosatto, 1990, s. 85). Neredeyse tek renkten ibaret skalasında, geometrik yaklaşımla oluşturduğu kompozisyonların mekân algısı ve nesnede keskin, kontrast ışık kullanımları ve düşen gölgeler dikkat çekmektedir. Metafizik etkiler barındıran *Üçgenli Metafizik Natürmort* resminde arketipsel yapıları indirgenmiş nesneler, tek rengin ara ton ilişkileri, gölge ve çizgilerin birbiriyle kesişen seviyeleri ile belirgin bir üç boyutlu imayı geçersiz kılmıştır (Görsel 2). Büyük olasılıkla bu resim, Morandi'nin De Chirico ile 1919'da Roma'da gerçekleşen karşılaşmalarının etkilerini taşımaktadır. Üslupsal eğilimi bir yana, oluşturduğu içerik sıradan nesnelerin metafiziğinin yarattığı lirizmle ilişkilendirilmektedir. Sanatçı erken dönemine ait resimlerinde net, formlarını bozabilecek unsurlardan arındırılmış nesnelerle, sabit, sert bir ışıpta, kesin kompozisyon kurallarına göre ayarlanmış biçimlerle plastik fikrini oluşturma eğilimindedir (Pinacotecadib-rera, 2017). Bu döneme ait resimlerdeki düşen gölgelerin oluşturduğu keskin kontrastlar gravürlerdeki net, ton alanlarını ortaya koyan açık koyu anlayışıyla paralellik göstermektedir.

John Berger (2017), “Sanatla Direniş” kitabında belli belirsiz farklarla Morandi sanatını üç döneme ayırmaktadır. Birinci dönemde; Otoportresini yaptığı yıldan (1925), 1940'a kadar, sanatçı resmini yaptığı nesneye yaklaşmak için resim yapmaktadır. O yakınlaştıkça izleyici de peşinden gitmekte ve neticede ulaştığı yakınlığın ayrıntıyla ya da fotoğraf kesinliğiyle alakası yoktur. 1940-1950 arasındaki ikinci dönemde; ressam kımıldamadan durmakta bu sefer nesneler tuvale yaklaşmaktadır. O beklemekte, nesneler gelmektedir. 1951'den öldüğü 1964 yılına kadar süren son dönemde ise nesneler ağırlıksız, akışkan, varoluşun sınırında durdukları için kaybolacak etkidedir (s. 106).



Görsel 3. (Solda) Giorgio Morandi, 1936, Natürmort / *Still Life*. Tate. URL3 **(Sağda)** Giorgio Morandi, 1946, Natürmort / *Still Life*. Estorick Collection of Modern Italian Art. URL4

On yıl arayla yapılan iki natürmort resmi arasındaki fark, bir nesnenin çıkartılıp yerine yenisinin koyulması dışında nesneler konumlandırılırken aralarındaki mesafenin nispeten açılmasıdır (Görsel 3). Aynı nesnelerin farklı kompozisyonlarda tekrar ortaya çıkması, eklenen veya çıkartılan bir ya da birkaç eleman dışında benzer bir nesne birlikteliği bir diğer resmin kompozisyonunu oluşturmuştur. Morandi, üslubunda ani değişimler yapmamakla birlikte, giderek nesne dağarcığını sınırlandırmış ve sonunda yalnızca iki kaptan oluşan natürmortlar gerçekleştirmiştir. 1945'e kadar masa yüzeyine yayılan nesneler, 1950'den sonra giderek daha bitişik konumlanmış, hatta sonunda masanın bir kenarında toplanmıştır (Babacan, 1997, s. 1296). Morandi'nin nesneyle kurduğu bağın palettteki karşılığı, uzun süre karıştırılarak oluşturulan nötr gri armonilerdir. Bu tavırdaki resimlerin gravürdeki karşılığı açık koyu kontrastının aza indirildiği çalışmalardır. Sanatçı yakın ton aralığında yumuşak ve değişkenliği zor fark edilen bir yaklaşımla ışığın izini sürmüştür. Birbirine yakın ton nüanslarıyla soyutlama seviyesi yüksek, bir mekân algısı oluşturma peşindedir (Ercan, 2010, s. 49). Bir nesnenin eklenmesi ya da çıkartılmasıyla sadece kompozisyonun dinamiği ya da mekânsal mantığı değişmekle kalmamış aynı zamanda renk ilişkileri ve resmin oranları değiştirilmiştir.



Görsel 4. (Solda) Giorgio Morandi, 1941, Natürmort / *Still Life*. Fundación MAPFRE. URL5 **(Ortada)** Giorgio Morandi, 1953-1954, Natürmort / *Still Life*. Galleria Dello Scudo. URL6 **(Sağda)** Giorgio Morandi, 1960, Natürmort / *Still Life*. Artnet. URL7

Morandi'nin yaklaşık on yıl arayla yapılmış üç resmine bakıldığında plastik anlamda farklılıklar görülmektedir (Görsel 4). Özellikle 1940'lardaki resimlerinin paleti 30'lardakinden farklı olarak tercihen başka bir palette farklı türdeki armonileri birleştirmiştir. Koyu ton hâkimiyeti yerini renk etkisi yapan nesneleri de barındıran kompozisyonları 1940'lı yıllarda ön plana çıkarmıştır. Yale Üniversitesi yayınlarından çıkan "Cézanne and Beyond"⁷ sergisine ait kitaptaki Hirsh makalesi, Morandi'nin 1930'ların sonlarında pişmiş toprak kökenli paletini daha berrak, aydınlanmış, ışıklı bir palette değiştirmesi, Faşizm dönemindeki sanat dünyasının ilgi odağından kademeli olarak çekilmesini yansıtmış olabileceği görüşünü ortaya koymuştur (2009, s. 369).

Bu serideki üretimlerinde ultramarine rengin saf kullanımı, nesnelerin lokal ton etkisini ön plana çıkarmıştır (Görsel 4). 1940'lardaki palet seçimini (farklı türde koyu morlar, açık leylaklar, koyu pembeler, bakır kırmızılar, sarılar) içeren tonlar, hüzünlü bir belirsizlik havası yaratmıştır (Abramowicz, 2004, s. 168). Ayrıca lokal renge dayalı nesnelerle birlikte düşen gölgelerin oluşturduğu koyu alanlar, resmin espas anlayışını yüzeye çekmemiştir. Nesnelerin yan yana, önde ya da arkada, bitişik ya da ayırık konumlanmasına, ışık etkilerine dayalı gölgeler katkı sağlamıştır.

Morandi'nin 1950'li yıllarda nesneleri bir araya getirme şeklinde kırılmalar görülmüştür. Masa olduğu düşünülen zemin üzerinde nesneler ya da geometrik formlar birbirini teğet geçer bir mantıkla sırt sırta bir araya getirilmiştir (Görsel 4). Tuval yüzeyi yatay, tam ortadan, zemin ve fon olarak ikiye bölünmüştür. Dolu ve boş alan olarak ikiye ayrılmış tuvalin dolu kısmındaki nesneler, Morandi'nin sıklıkla resmini yaptığı nesneler olsa da nispeten gölgelerinden arındırılmıştır. Sıkışık halde konumlanan bu nesneler, birbirlerine baskı uygularlar. Daha önceden tanımlanabilen natürmort elemanları, zamanla yerini kare ve dikdörtgen alanlara bırakmıştır. Boya kullanımı, yoğun ve katmanlar halindedir. Lokal ton esasına dayalı dikdörtgen şekillerin soyutlama dozajı bir hayli yüksektir. Bu resimlerin gravürlerdeki karşılığı, silüet biçimlere dönüşen kontrastı yüksek kompozisyonlardır. Son dönemine ait çalışmalarda ise akışkan boya kullanımı ve fırça izinin yüzeyde oluşturduğu doku ön plandadır (Abramowicz, 2004, s. 237). Arka arkaya sıralanmış dört nesneden oluşan kompozisyon üzerinde belirli bir süre çalışmış olsa dahi tek oturuşta tamamlanmış (alla prima) bir sonuca taşınmıştır (Görsel 4). Resmin yapılış biçimi ilk bakışta tuhaf, kötü tanımlanmış gibi görünmesinin nedeni Morandi'nin acelecilikten ödün vermemesiyle ilişkilidir (Hughes, 1981). Morandi eski ile yenin, somut ile soyutun, görünen dünyanın gözlemlenmesinin ve onun lirik bir şekilde taşınmasının eşsiz bir sentezi olan bir kısıtlamaya, çileciliğe sahiptir. Sanatçının biçimsel elemanları Avrupa natürmort resminin büyük atasının nesnelerde fark ettiği burjuva sağlamlığından yoksundur (Bloch, 1959).

4. Giorgio Morandi Gravürleri ve Açık Koyu Anlayışı

Morandi için gravür baskı resim, başından beri sanatsal pratiğinin önemli bir bölümünü oluşturmuş sürekliliği salt maddi kaygılar taşımamıştır. 1926-32 yıl aralığı Morandi'nin bir baskı sanatçısı olarak en üretken olduğu dönemidir. Günümüze ulaşan 136 plakadan 50'sini bu yıllarda üretmiştir. 1930'ların ortalarından itibaren daha fazla finansal güvenceye sahip olması, yağlıboya çalışabileceği anlamına gelse de sanatçı sık sık gravüre geri dönmüş kompozisyonlarını genellikle tuvale aktarılmadan önce ya da sonra plaka üzerinde geliştirmiştir (O'Reilly, 2019, s. 9).

⁷ Cézanne ve Ötesi.

Açık koyu; bir yağlıboya resme başlamadan önce ön hazırlık amacıyla rengin yerini tayin etmeye dönük bir yaklaşım için yapılabileceği gibi salt siyah ve beyaz kullanılarak sonuçlandırılmış çalışmalar da yapılabilir. Sanatçı, gravür baskı tekniğinin sunduğu plastik olanaklarla ışık gölge, çizgi, doku, ton ilişkilerini açık koyu ekseninde gravür baskılarıyla ortaya koymuştur. Morandi'nin ilgisini çeken nesnenin, görünürün ilk görünür olduğu an, görünüre bir isim verilmeden ya da görünür bir değer kazanmadan önceki an olduğu anlaşılmaktadır. El bir yüzeye bir şeyler çizerken henüz var olmayan nesneleri deneyimlemektedir. İzler, sadece geçip gidenden geriye kalan şeyler değil, gelecekteki bir projenin işaretleri de olabilmektedir (Berger, 2017, s. 108). Siyah, beyaz ve grinin sağladığı olanaklar, resmin plastik sorunlarına ışık tutarken sanatçı repertuarının, resme nasıl yaklaşıldığının ipuçlarını barındırmaktadır.

Resmini ışık gölge temelli açık koyu ve bazı dönemlerinde renk etkisi üzerine kuran Morandi, konu çeşitliliğini peyzajlar ve natürmortlar olarak belirleyip kapalı formda ısrarcı davranmıştır. Açık fon üzerine koyu, koyu fon üzerine açık ya da orta ton hâkimiyetinde düzenlenmiş gravürleri temelde ton arayışı esasına dayalıdır.



Görsel 5. (Solda) Giorgio Morandi, 1921, Şekerlik, Deniz Kabuğu ve Meyve Natürmort / *Still Life with Sugar Bowl, Shell and Fruit*. Met Museum. URL8 **(Sağda)** Giorgio Morandi, 1921, Ekmek Sepeti ile Natürmort / *Still Life with Basket of Bread*. Ponti. URL9

Morandi, 1920'li yıllarda üzerinde çalıştığı plakalarda formu ışık gölge organizasyonuna göre düzenlemiştir. Işık gölge anlayışının ön planda olduğu gravürlerde atmosferik bir sonuçla karşılaşılmaktadır (Görsel 5). Bu atmosferik sonucu plakanın tonu da etkilemektedir (Görsel 5). Ton, baskıdan önce plakanın düz kısımlarında kalan baskı mürekkebinin kasıtlı olarak bırakılması ya da tamamen silinmemesiyle ortaya çıkmaktadır. Çizgiler ağına bağlı olan plaka tonu sanatçıya amacı doğrultusunda hizmet etmektedir (Holler, 1999, s. 134). Morandi gravürlerindeki atmosferik etkide baskı aldığı kâğıdın tercihi de belirleyici olmuştur. Çeşitli ağırlıklarda el yapımı, fildişi, güderi ve keçi boynuzu ve preslenmiş kâğıtlar kullanmıştır.

Morandi, kısa, kesik, üst üste, ritmik, çeşitli çizgi dizilimlerini yana yana getirerek oluşturduğu ton alanlarındaki nüans farklarıyla çizginin salt kontur işlevini ortadan kaldırmaktadır (Görsel 5). Ayrıca form olarak birbirlerinden farklılıklarıyla dikkat çeken nesneler bir araya gelerek tek bir koyu blokla bütünsel bir form oluşturmaktadır. Morandi'ye ait hemen tanınabilir bir gerçekliğin parçası haline gelen nesneler içsel bir gerçekliğin dışsal işaretlerine dönüşmektedir (Massari, 1978, s. 7). Yeniden icat etmektense var olan tanıdık şekillerin yer değiştirmesindeki rasyonel ölçütleriyle avuç içi boyutlarındaki kompozisyonların yakınlık uzaklıkları, adetleri, ton

skalaları, ışık gölge dereceleri farklılık göstermektedir. Morandi gravürlerinin arketipik temalarında yüzeylere dönüşen nesneler net sınırlar çizerken bu sınırlar içinde değişen bir yoğunluğu düşündüren ton geçişlerini ortaya koymaktadır.



Görsel 6. (Solda) Giorgio Morandi, 1927, Kumaşlı Natürmort / *Still Life with Drapery*. Art History Project. URL10 **(Sağda)** Giorgio Morandi, 1931, Koyu Fon Önündeki Beyaz Nesnelerle Natürmort / *Still Life with White Objects in Front of Dark Background*. Dickinson. URL11

Kumaşlı Natürmort gravürü, Morandi'nin 1927 yılında öncesinde resmini yaptığı bir kompozisyonudur (Görsel 6). Kullanılan nesnelerin bir araya getirilme biçimi Chardin'in kompozisyonlarıyla ilişkisini ortaya koymaktadır. Düz ve/ya çapraz tarama yöntemiyle biçimleri oluştururken mekân ve fon ilişkisini kuran tonaliteyi esas almıştır. Sanatçı plaka üzerindeki ışık gölge, ton alanları, açık koyu etkisinde son derece metodik hareket etmiştir. Kazınmış yüzeylerin kademeli oluşturulan yoğunluğu ile iğnenin hiç dokunmadığı alanlarla oluşturulan kontrast, Morandi'nin "bianco assoluto"⁸ adını verdiği atmosferik bir etki yaratmıştır (Bonhams, 2022). Kompozisyonda ışık gölge göz önünde bulundurularak masa üzerinde ve nesnelerin yan yüzeylerinde belirli ton farklılıklarıyla gölge alanlara dair koyuluklar oluşturulmuş olsa da nesnelerin lokal renge dayalı açık, orta, koyu tonları birincil öneme taşınmıştır. Kumaşlı Natürmort'ta mürekkep plaka üzerinde hassas bir müdahaleyle silinerek açık koyu ve gri alanlar oluşturulduğu dikkat çekmektedir. Bu çalışmanın boya resimdeki karşılığı düşünüldüğünde nesnelerin lokal renklerine dair de fikir sahibi olunabilir.

Sanatçının biçim anlayışının belirginlik kazandığı çalışmalarına *Masa Üzerindeki Şişeler* gravürü tipikleşmiş bir örnektir (Görsel 6). Önceki gravürlerdeki oldukça ince çizgilerin aksine, üst üste kazınmış genişleyen kalın çizgiler görülmektedir. Plakanın asitte bekletme süresinin farklılaşması dışında farklı kazıma aletleri de kullanılmış ve sürekli çizgilerin oluşturduğu derinden ısırılmış ağ ile kontrast oluşturulmuştur (Abramowicz, 2008, s. 127). Bu tavırdaki plakalarda, ışığın taklidine dönük bir yaklaşımdan iyice uzaklaşmıştır. Çizgi, ton çeşitliliğinin azaltılıp kontrastın artırılması şişelerin formunu belirginleştirmiştir. Fonda derine kazınmış kalın çizgiler dört kat daha aşındırılarak net bir koyu alan sağlanmış, dikey forma sahip şişelerin şematik açık tonu sayesinde biçimsel yanları vurgulanmıştır (Abramowicz, 2004, s. 150).

⁸ İtalyanca; mutlak beyaz.

1978, Roma, İtalyan Sanat Festivali kapsamında Morandi'nin 80 gravürünü derleyen Batı Avustralya Sanat Galerisi, Massari, "Morandi Etchings" kitabında baskı görsellerine geçmeden sanatçının şu düşüncesine yer vermiştir:

... Resmin alfabesindeki harfler üçgenler, kareler, daireler, küreler, piramitler, koniler ve diğer geometrik şekillerdir. Görünür dünyada algılanan duygu ve imgelerin -ki bu biçimseldir- ifade edilmesi çok zor, hatta imkânsızdır. Hiçbir bağlantısı olmayan duyular günlük meselelerle ya hiç ilişiksizdir ya da dolaylı ilişkisi vardır. Bu duyular şekliyle, rengiyle, mekânıyla, ışığıyla belirlemektedir (1978, s. 41).



Görsel 7. (Solda) Giorgio Morandi, 1931, Bir Masadaki Çeşitli Nesneler ile Natürmort / *Still Life with Various Objects on a Table*. Estorick Collection of Modern Italian Art. URL12 **(Sağda)** Giorgio Morandi, 1931, Kumaşlı Natürmort / *Still Life with Drapery*. Met Museum. URL13

Bir Masadaki Çeşitli Nesneler ile Natürmort (Görsel 7). ile *Kumaşlı Natürmort* (Görsel 7). açık koyu açısından taban tabana zıt plastik sorunları kucaklamaktadır. Masada toplandıkları algısı yaratan çeşitli nesnelerin birlikteliği bahane edilerek oluşturulan tek ton koyu, nesnelerin tanımlanmasının önüne geçmiştir (Görsel 7). Soyutlama dozajının en üst seviyeye taşındığı gravür baskı ton alanı esasına göre düzenlenmiştir. Kompozisyon, Morandi'nin tipikleşmiş örneklerinden farklılaşmış bir sonuca taşınarak nesnelerin sınırları ortadan kaldırılmıştır. Belirsizliklerle dolu sıradan bir natürmort düzenlemesi alacakaranlıkta bir Bologna şehir manzarası silueti olabilecek verilere sahiptir (Abramowicz, 2008, s. 127). Konunun natürmort olması bir bahaneye dönüşmüş üç, dört gri ton alanının yatay düzlemde bloklar halinde yan yana getirilmesi üzerine yoğunlaşmıştır.

Morandi gravürlerinde, ton çeşitliliğinin ufak alanlar içerisinde çok parçalı kullanımıyla pek karşılaşılmamaktadır. Çalışmalarında blok alanlar belirleyip, tonuna karar verme noktasında net bir tutum içerisinde. *Kumaşlı natürmort* baskısındaki parçalanmış yüzeylerin birlikteliği Cézanne'ın plastik anlayışıyla ilişkilendirilebilir (Görsel 7). Kumaş kıvrımlarının katlanan hareketli yapısı çapraz tarama yöntemiyle parçalı yüzeyler halinde oluşturulmuştur. Kompozisyonda istiflenen nesneler, üst üste kazınan alanların oluşturduğu koyuluklarla espası güçlendirmiştir. Fondaki koyu alan dışında kâğıdın diğer alanlarındaki hareketlilik, nesnelerin ışık alan planlarında görülen parçalanma, gravürlerinde pek yaygın bir yaklaşım değildir.



Görsel 8. (Solda) Giorgio Morandi, 1956, Dört Nesne, Üç Şişe ile Natürmort / *Still Life with Four Objects and Three Bottles*. Artsy. URL14 **(Sağda)** Giorgio Morandi, 1956, Beş Nesneli Natürmort / *Still Life with Five Objects*. Art Gallery NSW. URL15

II. Dünya Savaşı sonrası sanatçının son döneminde dikkat çeken olgu nesnelerin birbirleriyle olan mesafe ilişkilerinde boşlukların iyice ortadan kalkmasıdır. Bir araya getirilen dört nesne, üç şişe artık tek bir blok dikdörtgen forma dönüşmüştür (Görsel 8). Lokal tonu beyaza yakın tutulan, ikisi önde ikisi arka sırada yer alan nesneleri çevreleyen kalın siyah çizgilerin kontur özelliği baskın haldedir. Sanatçı, hayatının son dönemine denk gelen baskılarında da grafik yeteneğini, ince detayları kontrol edebildiğini ortaya koymuştur. Çapraz çizgilerin yönündeki sonsuz küçük değişikliklerle atmosfer, ton ve ışığın en ince varyasyonlarının üstesinden gelmiştir. Yakından bakıldığında yüzeyde makine dikişlerini andıran, karmaşık açılarla ileri geri uzanan düzenli ve keskin çapraz çizgilerden oluşmuş bir ağ sistematığı vardır (Cumming, 2013). Sanatçı örgüsel çizgiler ağıyla bir sistematik kurmuş ve gravürlerini açık koyu sonucuna taşımıştır. Son dönem resimlerinde olduğu gibi gravürlerinde de nesneler birbirlerinin alanları için savaşıyor hissi uyandırmaktadır.

Morandi, 1950 sonrasında yağlıboya resimlerine nispeten az sayıda gravür çalışması üretmiştir. *Beş Nesneli Natürmort* baskısında ışığı bahane ederek dikey iki üç beyaz şerit çizgiyi ön planda tutmuştur (Görsel 8). Bu çalışmada fon ve zemine hâkim olan koyu ton, ayrıca birkaç ton daha koyuya çekilen ikinci sıradaki nesneler ışığın bahane edildiği beyaz dikey çizgileri vurgular hale gelmiştir. Morandi için ışık gölge anlayışı kadar kompozisyonda yer verilen elemanların lokal tonları hatta renkleri de önemlidir. Bu derece sadeleştirilmiş silüet nesnel gerçeklikle ilişkisini koparmamış olsa da soyutlama dozajı bir hayli yüksek sonuca taşınmıştır. Dengeli bir yaklaşımla aynı kapları benzer sahnelerde farklı açı ve hizalamalarla tekrar tekrar gösterirken sınırlı kelime dağarcığı içerisinde resmin plastik sorunlarıyla ilgilenmiştir. Siyahtan beyaza çizgi işlevselliğini kullandığı alanlar, içerikle, teknik yöntemlerle, biçimsel tasarımlarıyla ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır. Sanatçı, sadece motif, onun izolasyonu ya da kombinasyonu, mekândaki konumu ve içinde bulunduğu perspektif için değil izleyicileri için etrafında gördüğü dünyanın imgesini yaratmıştır (Holler, 1999, s. 131).

5. Sonuç

20. yüzyıl Batı Resim Sanatı tarihi içerisinde natürmort (ölüdoğa) tür resminin geldiği noktada Giorgio Morandi, birbirine çok benzer sıradan sayılabilecek nesneleri, geometrik objeleri bir araya getirerek oluşturduğu kompozisyonlarıyla dikkat çekmektedir.

İtalyan ressam 20. yüzyıl sanat hareketleri içerisinde başlangıçta Fütürist ve Metafizik hareketlerle anılmış olsa dahi bireysel olarak döneminin akım oluşumlarına karşı özerk kalmayı başarmıştır. Resmin plastik sorunlarına yaklaşımında her türlü retorikten, dekoratif yaklaşımdan, idealizasyondan, natüralist bir yaklaşımla doğa verile-
rinin aktarımından süreç içerisinde uzaklaşmış ve temel unsurlarına kadar indirgenmiş bir içerik üzerinde (natürmort) çeşitlendirdiği nüansları ortaya koymuştur. Morandi, kompozisyonlarına radikal herhangi bir biçimsel yeniliğin sızmasına izin vermemiştir. Resimlerinde yapılan incelemeler sonucunda, ışığa dayalı vurgu alanları oluşturan düzenlemeler olsa dahi temelde nesnenin lokal tonu ihmal edilmediği sonucuna varılmıştır.

Morandi, İtalyan geleneğiyle bağ kurarken modern kaygılara mesafeli duruşuyla, konularını sınırlandırma noktasındaki ısrarcı tutumu paraleldir. Natürmort ve peyzaj türlerinde konularını sınırlandırırken az sayıda nesne üzerinden biçimsel çeşitliliği ön plana çekmiştir. Tek bir konu etrafında dolaşmasının resmin plastik sorunları açısından sürecinde kısıtlayıcı olmadığı aksine derinleşmesine katkı sağladığı sonucuna varılmıştır. Boya resimleri ile gravür baskıları arasında görünen bütünlük, malzemenin (metal plaka, tuval bezi, kâğıt) kendi olanaklarının yarattığı farklılıkla zenginleşmiştir. Sanatçı gravürlerinin çoğu aynı zamanda resmini yaptığı kompozisyonlardır.

Sanatçı, gravür baskılarında çoğunlukla açık koyu düzeni üzerinden hareket etmiştir. Resimde açık koyu temelde ikiye ayrılmaktadır. Bunlar; ışık gölgeye dayalı açık koyu ve lokal tona dayalı açık koyudur. Sanat tarihi içerisinde dönemler, sanat akımları (izimler), bireysel eğilimlerin farklılıkları ortaya çıktıkça, açık koyunun işlevselliği, ele alınıp biçimleri, üslupsal farklılıklara göre çeşitlilik göstermiştir. Gravür baskının sağladığı açık koyu işlevselliği (siyah, beyaz ve gri ton olanakları) resmin temel sorunlarına ışık tutarken sanatçı repertuarının, resme nasıl yaklaşıldığının ipuçlarını oluşturmuştur.

Yapılan araştırma neticesinde, Morandi gravürlerinin kompozisyon kurgusunun netleşmesine olanak tanıyan açık koyu yaklaşım biçiminde temelde farklılıklar saptanmıştır. Morandi, 1920'li yıllarda formu ışık gölge esasına göre düzenlediği gravürleri atmosferik etkiyi beraberinde getirmiştir. Işığa dayalı açık koyu ton dağılımı biçimlerin ne oranda tanımlanacağına, zemin, fon ve nesne ton alanlarının belirlenmesinde etkin rol oynamıştır. Işık gölge anlayışının ön plana çıktığı plakalarda nesnelerin birlikteliğinin sağladığı bütünsel blok form, ton geçişleriyle sağlanmıştır. Kompozisyonun üçte ikisinin koyu olduğu ışık gölge anlayışına dönük gravürlerinde nesne birlikteliği ton esasına dayalı blok koyuluklar oluşturmuştur. Bir araya gelen nesneler bütünsel, blok bir koyu alana dâhil edilmiştir. Işık gölge anlayışına dönük erken dönem gravürleri süreç içerisinde lokal tona dayalı bir açık koyu düzenine doğru evrilmiştir. 1930'lu yılların başında yaptığı çalışmalarda *mutlak beyaz* alan eksenindeki plakalarda keskin kontrastlar ön plandadır. Nesne tasvirinden uzaklaştığı 1930'lu yıllardaki çalışmalarda ise üç, dört ton gri alanın yan yana getirildiği silüet formla yetinilmiştir. Sadeleştirilmiş silüet, nesnel gerçeklikle ilişkisini koparmamış ancak temsilin sınırlarında dolaştığı için soyutlama dozajı bir hayli yükselmiştir. Sanatçının II. Dünya savaşı sonrasında kompozisyonu oluşturan nesne birlikteliğindeki kırılma dikkat çekicidir. Kompozisyonu oluşturan biçimsel elemanlar arasındaki mesafe ilişkilerinde boşluklar ortadan kaldırılmıştır. Nesneler adeta birbirlerinin alanları için savaşıyor gibidir.

Morandi'nin ayrıntılı ve titiz gravürlerinin disiplini, ona süreç içerisinde kompozisyonda neyin gerekli olduğunu ve neyi dışarıda bırakabileceğini öğretmiştir. Biçim anlayışıyla ilişkili neyin önemli ve gerekli olduğunu bilmesi, Morandi'nin ressam olarak en güçlü yanlarından biridir. Resimde bu kadar çok şeyi nasıl dışarıda bırakacağını bilmesinde sezgisel olarak hiçbir kestirme yol yoktur. Bu sadeleştirme, bakmak ve resim yapmakla geçen bir ömrün sonucudur (Carroll, 2017, s. 67). Sanatçının nesne yorumu, nesneyi ele alışındaki biçim anlayışı, kompozisyon kaygıları, sıradan bir natürmort ressamı olmadığı sonucunu ortaya koymaktadır.

Kaynakça

Abramowicz, Janet. (2004). *Giorgio Morandi: The Art of Silence*. Londra: Yale University Press.

Abramowicz, Janet. (2008). A World in Black and White: The Imagery and Technique of Morandi's Etchings. M. C. Bandera, R. M. Skira (Ed.). *Giorgio Morandi 1890-1964*. s. 118-130. Milano: Museo d'Arte Moderna di Bologna.

Aguirre, Mariana. (2013). Giorgio Morandi and the "Return to Order": From Pittura Metafisica to Regionalism, 1917- 1928. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Erişim: 14.11.2024. <https://www.redalyc.org/pdf/369/36928274005.pdf>

Babacan, İpek. (1997). *Giorgio Morandi*. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2. Cilt. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Berger, John. (2017). *Sanatla Direniş*. (A.Biçen, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Bloch, Vitale. (1959). Giorgio Morandi. Opera Grafica by Lamberto Vitali, *The Burlington Magazine*, 101, s. 462-463. Erişim: 17.07.2024. https://www.jstor.org/stable/pdf/872989.pdf?refreqid=fastly-default%3A94a6c59351f98ff81da56078aa14dd13&ab_segments=0%2Fbasic_phrase_search%2Fcontrol&origin=&initiator=search-results&acceptTC=1

Bonhams. Erişim: 15.11.2024. <https://www.bonhams.com/auction/27423/lot/6/giorgio-morandi-1890-1964-natura-morta-con-il-panneggio-a-sinistra-etching-1927-on-wove-paper-the-second-final-state-signed-dated-and-numbered-3240-in-pencil-with-wide-margins-in-good-condition-framedplate-246-x-350mm-9-34-x-13-34in-sheet-330-x-435mm-13-x-17-18in/>

Carroll, Lawrence. (2017). Giorgio Morandi: Late Paintings. D. Leiber, L. Zwirner, (Ed.). *Not a Template Painter*. s. 65-68. New York: David Zwirner Books.

Castro, Federico. (1990). Avrupa Sanatçısı Morandi. Anonim. *Giorgio Morandi'nin Gravürleri*, s. 15-26. Milano: Electra.

Costello, Bonnie. (2010). Morandi, with and Without Words. *The Yale Review Johns Hopkins University Press*, 98, s. 100-121. Erişim: 15.11.2024. <https://muse.jhu.edu/article/796090%20https://doi.org/10.1111/j.1467-9736.2010.00600.x>

- Cumming, Laura. (2013). Morandi: Lines of Poetry. *The Guardian*. Erişim: 15.11.2024.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jan/13/morandi-lines-poetry-review-giorgio>
- Danto, Arthur C. (2008). Jarring Bottles: The Paintings of Giorgio Morandi. *The Nation*. Erişim: 05.07.2024.
<https://www.thenation.com/article/archive/jarring-bottles-paintings-giorgio-morandi/>
- Dora, Y., Yılmaz E., (2022). Avrupa ve Türk Resim Sanatında Kırılmalı Balığı Temalı Natürmortlar. *Sanat Tarihi Yıllığı-Journal of Art History*, 31, s. 155-202. Erişim: 20.07.2024.
<https://iupress.istanbul.edu.tr/tr/journal/jah/article/avrupa-ve-turk-resim-sanatinda-kirlangic-baligi-temali-naturmortlar>
- Ercan, Cansen. (2010). Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatında, Beyazdan Siyaha Gri Rengi Kullanılışı Giorgio Morandi, Alberto Giacometti ve Bernard Buffet'nin Resimlerinin Üslup Özelliklerinde Gri'nin Payı. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İstanbul.
- Ficacci, Luigi. (1990). Islak Kazı Gravür Sanatçısı Morandi. Anonim. *Giorgio Morandi'nin Gravürleri*, s. 27-34. Milano: Electra.
- Fiorani, Fabio. (1990). Morandi ve İtalya'daki Gravür Sanatı. Anonim. *Giorgio Morandi'nin Gravürleri*, s. 35-51. Milano: Electra.
- Gombrich, E.H. (2004). *Sanatın Öyküsü*. (E. Erduran, Ö. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gölönü, Gündüz. (1979). *Kazı Resim*. İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi.
- Grabowski, B., Fick, B. (2012). *Baskiresim Kapsamlı Materyaller & Teknikler Rehberi*. (S. A. Eskier, A. Z. Tunç, Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Hirsh, Jennie. (2009). Cezanne and Beyond. J. J. Rishel, K. Sachs (Ed.). *For The Love, and Fear, of Painting: Cezanne, Morandi and İtalian Modernism*. s. 351-372. Philadelphia Sanat Müzesi. Yale Üniversitesi Yayınları.
- Holler, Wolfgang. (1999). Giorgio Morandi: Paintings, Watercolours, Drawings, Etchings. E. G. Güse, F. A. Morat (Ed.). *Morandi as a Etcher*. s. 129-134. Londra: Prestel.
- Hughes, Robert. (1981). Master of Unfussed Clarity. *Time Magazine*. Erişim: 13.11.2024.
<https://research.ebsco.com/c/sxdnbg/viewer/html/ydx4ufiqaz>
- Kıran, Hasan. (2017). Çağdaş Baskı Resim Sanatına Bir Bakış. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1, s. 54-77. Erişim: 15.11.2024. <https://doi.org/10.20488/www-std-anadolu-edu-tr.291232>
- Leppert, Richard. (2002). *Sanatta Anlamların Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*. (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Massari, Stefania. (1978). *Morandi Etchings*. L. Klepac (Ed.). Perth: The Western Australian Art Gallery.

Met Museum. Erişim: 27.11.2024. <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2008/giorgio-morandi>

Miracco, Renato. (2004). *Still Life in 20th Century Italy: Estorick Collection of Modern Italian Art*. İtalya: Edizioni Gabriele Mazzotta.

Monteiro, Luis. (2023). What's in a Bottle? Morandi's Art and Ordinary Aesthetics. *From the journal Open Philosophy, De Gruyter Open Access*, 1, s. 721-740. Erişim: 15.11.2024.
<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/opphil-2022-0249/html>

Nicholson, Ben. (2006). Morandi's Legacy: Influences on British Art. P. Coldwell. (Ed.). *Towards Abstraction*. s. 14-17. London: Philip Wilson Publishers. Arts & Humanities Research Council.

O'Reilly, William. (2019). *Giorgio Morandi: Linear Impulse*. New York: Simon C. Dickinson Ltd. Erişim: 15.11.2023. <https://www.simondickinson.com/wp-content/uploads/2019/06/Morandi-Linear-Impulse-brochure-final-email.pdf>

Pekmezci, Hasan. (1993). *Baskı Resim Sanatı ve Türk Baskı Resim Sanatı Üzerine-I*. Ankara: Plastik Sanatlar Dergisi Seçmeli Dersler Birimi Yayınları.

Pinacoteca di Brera. (2017). Erişim: 29.01.2025. <https://mmg.inera.it/frontend/pinacoteca-di-brera-2/oggetti-esposti/natura-morta>

Sheets, Hilarie M. (2009). Giorgio Morandi. *Artinfo*. Erişim: 08.07.2024.
<https://web.archive.org/web/20110621071428/http://www.artinfo.com/news/story/30920/giorgio-morandi/>

Tosatto, Suivez G. (1990). 100. Doğum Yılında Giorgio Morandi. (K. Özsezgin, Çev.). *Argos Dergisi*, 28, s. 84-91.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Giorgio Morandi'nin Atölyesi. Erişim: 13.02.2025,
<https://media.beauxarts.com/uploads/2020/12/14-964x763.jpg>

Görsel 2. Giorgio Morandi, 1919, Üçgenli Metafizik Natürmort / Metaphysical Still Life with Triangle. Erişim: 13.02.2025, <https://uploads2.wikiart.org/images/giorgio-morandi/metaphysical-still-life-with-triangle-1919.jpg!Large.jpg>

Görsel 3. (Solda) Giorgio Morandi, 1936, Natürmort / Still Life. Erişim: 14.11.2024,
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/morandi-still-life-n05782>
(Sağda) Giorgio Morandi, 1946, Natürmort / Still Life. Erişim: 14.11.2024,
<https://www.estorickcollection.com/the-collection/giorgio-morandi>

Görsel 4. (Solda) Giorgio Morandi, 1941, Natürmort / Still Life. Erişim: 14.11.2024,
<https://www.revistalafundacion.com/en/giorgio-morandi-el-oficio-de-pintar/>
(Ortada) Giorgio Morandi, 1953-1954, Natürmort / Still Life. Erişim: 14.11.2024,
<https://galleriadelloscudo.com/en/esposizione/morandi-ultimo-nature-morte-1950-1964/#gallery-artwork-4>

(Sağda) Giorgio Morandi, 1960, Natürmort / Still Life. Erişim: 14.11.2024, <https://www.artnet.com/artists/giorgio-morandi/natura-morta-TyRI7-NFATNGdnhMX4Njpw2>

Görsel 5. (Solda) Giorgio Morandi, 1921, Şekerlik, Deniz Kabuğu ve Meyve Natürmort / Still Life with Sugar Bowl, Shell and Fruit. Erişim: 14.11.2024, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/687823?sortBy=Relevance&ft=Giorgio+Morandi∓offset=0&rpp=40&pos=8>

(Sağda) Giorgio Morandi, 1921, Ekmek Sepeti ile Natürmort / Still Life with Basket of Bread. Erişim: 14.11.2024, <https://www.quotazioniopere.it/giorgio-morandi-and-luigi-magnani-the-story-of-a-friendship-and-of-a-collection-on-display-in-london-world/>

Görsel 6. (Solda) Giorgio Morandi, 1927, Kumaşlı Natürmort / Still Life with Drapery. Erişim: 14.11.2024, <https://www.arthistoryproject.com/artists/giorgio-morandi/still-life-with-drapery/>

(Sağda) Giorgio Morandi, 1931, Koyu Fon Önündeki Beyaz Nesnelerle Natürmort / Still Life with White Objects in Front of Dark Background. Erişim: 14.11.2024, <https://www.simondickinson.com/wp-content/uploads/2019/06/Morandi-Linear-Impulse-brochure-final-email.pdf>

Görsel 7. (Solda) Giorgio Morandi, 1931, Bir Masadaki Çeşitli Nesneler ile Natürmort / Still Life with Various Objects on a Table. Erişim: 14.11.2024, <https://www.estorickcollection.com/the-collection/various-objects-on-a-table-1931>

(Sağda) Giorgio Morandi, 1931, Kumaşlı Natürmort / Still Life with Drapery. Erişim: 14.11.2024, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/687824?sortBy=Relevance&ft=Giorgio+Morandi∓offset=0&rpp=40&pos=7>

Görsel 8. (Solda) Giorgio Morandi, 1956, Dört Nesne, Üç Şişe ile Natürmort / Still Life with Four Objects and Three Bottles. Erişim: 14.11.2024, <https://www.artsy.net/artwork/giorgio-morandi-natura-morta-con-quattro-oggetti-e-tre-bottiglie-1>

(Sağda) Giorgio Morandi, 1956, Beş Nesneli Natürmort / Still Life with Five Objects. Erişim: 14.11.2024, <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/554.2000/>

İMGEDEN NESNEYE AVRUPA SANATINDA KİTAP¹

Arş. Gör. Ferhat KAVAS

Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü

Sivas/ Türkiye

ferhatkavas@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-0996-3332

Öz: Avrupa resim sanatında kitap imgesi, bilgi, inanç, otorite ve bireysel düşüncenin simgesi olarak çeşitli dönemlerde farklı anlamlar taşımış; kültürel ve sanatsal dönüşümlerin bir aynası olmuştur. Kitaplar, sanat eserlerinde genellikle sembolik bir ağırlığa sahip olmuş ve dönemin entelektüel, dini ve toplumsal değerlerini yansıtmıştır. Bu çalışmada kitapların sanattaki kullanım alanları ile simgesel anlamlarının belirlenmesi amaçlanmıştır. Resim sanatında yazılı sözün yerine geçen imgeler, araştırmacılar için her zaman açıklanmaları zorunlu olan anlatı bileşenleridir. Resim sanatında tasvir edilen kitaplar da dönemin entelektüel ve manevi değerlerini yansıtan önemli görsel imgeler olmuşlardır. Avrupa resim sanatında kitap imgesi genellikle bilgi, bilgelik, din ve iktidar gibi temaların sembolik anlatımı olarak kullanılmıştır. Çağdaş Sanatçılar bu temaların daha derin anlamlarını ve anlatılarını iletmek için eserlerine kitapları bir nesne olarak dâhil etmişlerdir. Bu makalede, Orta Çağ'dan gü-nümüze kadar olan süreçte Avrupa resim sanatında kitap imgesinin kullanım alanları, ikonografisi ve kullanım şekilleri örnekler üzerinden ele alınmış ayrıca kitaplar sanatta nesne kullanımı bağlamında incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Resim Sanatı, İkonografi, Kitap, İmge, Nesne.

BOOK IN EUROPEAN ART FROM THE IMAGE TO THE OBJECT

Abstract: The image of the book in European painting has Symbolized knowledge, belief, authority, and individual thought across different periods, serving as a reflection of cultural and artistic transformations.. Books generally possess symbolic significance in works of art and reflect the intellectual, religious, and social values of the time. The image of the book in European painting has generally been used as a symbolic representation of themes such as knowledge, wisdom, religion, power, and authority. Contemporary artists have included books as objects in their works to convey deeper meanings and narratives of these themes. In this article, the areas of use, iconography, and forms of usage of the image of the book in European painting from the Middle Ages to the present have been addressed through examples, and books have also been examined in the context of the use of objects in art.

Keywords: Art of Painting, Iconography, Book, Image, Object.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

EXTENDED ABSTRACT

In this article, the areas of usage and iconography of the image of the book in European painting from the Middle Ages to the 20th century have been examined through examples in the context of the use of objects in art. This study aimed to determine the areas of use of books in art and their symbolic meanings. From the Middle Ages to the present, the image of the book has frequently been used as a means of conveying the values, beliefs, and cultural ideals of the period, transcending beyond a mere visual narrative tool. As both spiritual and intellectual symbols, they provide crucial insights into the artistic and philosophical perspectives of the era. In this study, the iconography of these books has been examined through selected examples by identifying the main themes in which books are used as a symbol in art. Middle Ages to the present have been addressed through examples, and books have also been examined in the context of the use of objects in art.

The image of the book in European painting has carried various meanings over the centuries in different cultural, religious, and intellectual contexts. These images generally symbolize concepts such as knowledge, wisdom, spirituality, and authority. Books have become objects used in a multifaceted way in art, going beyond being simple sources of information that carry knowledge and stories. Artists have produced aesthetic and intellectual works in different contexts by treating books as both physical material and symbolic instruments. Books have found their place in art as powerful symbols representing mankind's accumulated knowledge and cultural heritage. Artists have focused on themes such as religion, power, strength, secrecy, education, and death by using books as conceptual tools. The book, with its tangible presence, is also an object used as a material in art. Artists have created new meanings by disrupting, reassembling, or transforming the physical structure of books. Representations of books in medieval and Renaissance art serve as a profound symbol of knowledge, spirituality, and authority. The artists of these periods often included books in their works to convey deeper meanings and narratives. In these examples, books usually represent sacred texts that emphasize the piety and wisdom of religious figures. For instance, the image of Jesus holding a book, an important motif in Christian art, is a potent symbol representing divine wisdom, teaching authority, and the eternal Word of God. The depiction of the Virgin Mary reading a book during the Annunciation, and similarly, books featured in depictions of Saints, emphasizing their religious devotion and the divine wisdom bestowed upon them.

Furthermore, throughout history, books have especially represented power, being associated with rulers, clergy, and scholars. In portraits, a book is a tool used to elevate a person's status by insinuating their intellect or piety, and it has also been used as an indicator of intellectual and social respectability. Closed or partially open books symbolize secret knowledge, privacy, or the unknown. Locked or chained books emphasize restricted access to certain information. In vanitas paintings, books are depicted, whether open or closed, as symbols of death and transience. In vanitas, alongside books that signify the limitations of human knowledge and the transience of life, they are depicted with hourglasses, skulls, and candles. In contemporary art, the book is not only an object carrying knowledge but also an aesthetic, intellectual, and cultural symbol. Artists reinterpret books, critiquing the dynamics of the contemporary world and offering new perspectives to the viewer. The use of books in contemporary art carries profound meanings for both the artist and the viewer. Through books, artists present unique perspectives on knowledge and memory, while viewers can question both their individual and collective identities through these works.

1. Giriş

Kitap imgesi, tarih boyunca sanatta güçlü ve çok yönlü bir sembol olmuştur ve sıklıkla bilgi, bilgelik, güç, din, eğitim, gizem ve gizlilik gibi kavramları ve temaları temsil etmiştir. Avrupa sanatında kitap imgesi birçok temanın sembolü olarak kullanılmıştır ve bu imgenin yorumlanması kültürel, tarihsel ve sanatsal bağlama göre değişmektedir. Bilgi veya eğitimi sembolize eden kitaplar çoğu zaman öğrenmeyi, entelektüel uğraşları ve bilgi aktarımını simgeler. Bilgeliği temsil eden kitap imgeleri, bilgelik arayışını ya da evrensel gerçeklerin sınırlandırılmasını ifade ederler. Resimlerde açık kitaplar genellikle şeffaflığı veya bilginin açığa çıkmasını ima ederken, kapalı kitaplar sırları veya ezoterik bilgiyi işaret ederler. “Dini ya da maneviyatı vurgulayan kitaplar sıklıkla kutsal metinlerin simgesi olarak kullanılırken, Hristiyan sanatında kitap imgesi sıklıkla İsa Mesih’le, Meryem’le, peygamberlerle ve azizlerle ilişkilendirilerek ilahi bilgiyi sembolize etmişlerdir” (Sandler, 2002, s. 14). “Güç ve otoritenin bir temsili olan kitaplar ise tarih boyunca özellikle yöneticiler, din adamları ve bilginlerle ilişkilendirilerek gücü temsil etmişlerdir. Portrelerde kitap, kişinin entelektüelliğini veya dindarlığını ima ederek statüsünü yükseltmek için kullanılan bir araç olmuştur” (Schneider, 2002, s. 25). Bazen kitap imgesi gizem veya gizliliğinde temsili olarak kullanılmıştır. Kapalı veya yarı açık kitaplar gizli bilginin, gizliliğin veya bilinmeyeninin sembolü olarak tasvir edilmiştir. “Resimlerde kilitli veya zincirli kitaplar, genellikle belirli bilgilere erişimin kısıtlandığını vurgularlar” (Sandler, 2002, s. 17). Dönemsel temalarda kitaplar zamanın geçişini sembolize edebilir, çevrilen sayfalar ise hayatın bölümlerinin bir alegorisi olabilirler. “Vanitas resimlerinde kapalı bir kitap, tanrının sonsuz bilgeliğine, insan bilgisinin sınırlarına ve ölümün kaçınılmazlığına gönderme yapar” (Öndin, 2018, s. 194).

Avrupa resim sanatında kitap imgesi, yalnızca bir imge olmaktan çok, bilgi, inanç, statü ve insanlığın entelektüel serüveninin bir yansıması olmuştur. “Orta Çağ’da kutsal ve ilahi olanın, Rönesans’ta insan aklının ve hümanizmin, Barok’ta dramatik ifade gücünün ve modern dönemde bireysel düşüncenin bir sembolü olarak farklı rolleri üstlenmiştir” (Pettegree, 2010, s. 55). Bu imge, Avrupa sanat tarihinin kültürel ve düşünsel dönüşümünü anlamak için önemli bir anahtardır. Sanatta kitap imgesinin kullanımı, dönemin dini ve entelektüel değerlerinin güçlü bir yansıması olarak önemli bir yer tutmuştur. Orta Çağ’da kitap, fiziksel bir nesne olmanın ötesinde, kutsal bilgiyi ve Tanrı’nın kelimelerini taşıyan simgesel bir araç olarak görülmüştür. Kitap yalnızca bir okuma materyali değil, dini ve ruhani bir sembol olarak da tasvir edilmiştir. Hristiyan sanatının önemli bir motifi olan elinde kitap tutan İsa imgesi, ilahi bilgeliği, öğretme otoritesini ve Tanrı’nın ebedi Sözü’nü temsil eden güçlü bir semboldür. Bu motif, özellikle Orta Çağ ve Bizans sanatında yaygın olup derin teolojik ve kültürel anlamlar taşımaktadır. Kutsal Bakire Meryem, genellikle dua ederken ya da kutsal bir kitap (genellikle İncil) tutarken resmedilir. Bu, onun bilgelik ve tanrısallıkla ilişkilendirilmesini ifade etmektedir. Müjde (Annunciation) sahnelerinde genellikle Meryem’in önünde açık bir İncil bulunmaktadır ve bu da onun ilahi planın bir parçası olduğunu göstermektedir. Ayrıca Apokaliptik sahnelerde kitap imgesinin kullanıldığı görülmektedir. Yedi Mühürlü Kitap (Vahiy Kitabı’ndan bir tema), Tanrı’nın gizemlerini ve ilahi yargıyı sembolize etmektedir. Öte yandan Azizler de genellikle ellerinde bir kitapla resmedilirler. Bu, onların bilgeliğini ve Tanrı’nın öğretilerine olan sadakatini ifade etmektedir. Örneğin, Aziz Jerome, sıklıkla bir İncil üzerinde çalışırken ya da okurken tasvir edilmiştir. Kitapların resim sanatında tasvir ediliş biçimi ve birlikte tasvir edildiği kişilere göre anlamının da değiştiği görülmektedir. Örneğin mühürlü bir kitap Bakire Meryem’i sembolize ederken üzerinde “Alpha” ve “Omega” yazılı kitap her şeyin başlangıcı ve sonu olan İsa Mesih’i işaret etmektedir.

Ortaçağ’dan günümüze, görsel bir anlatım aracı olmanın ötesine geçerek, dönemin değerlerini, inançlarını ve kültürel ideallerini aktarmanın bir göstergesi olarak kitap imgesi sıklıkla kullanılmıştır. Bu, hem manevi hem de entelektüel bir sembol olarak, dönemin sanatsal anlayışını anlamak için önemli bir anahtar sunar. Bu çalışmada,

sanatta bir sembol olarak kitapların kullanıldığı ana temalar belirlenerek seçilen örnekler üzerinden bu kitapların ikonografisi irdelenmiştir.

2. Dini Bir Sembol Olarak Kitap İmgesi

Avrupa Sanatında kitaplar sıklıkla kutsal metinlerin simgesi olarak kullanılmıştır. Özellikle İncil ve diğer dini metinlerin tasvirinde, kitap imgesi önemli bir yer tutmaktadır. Hristiyan sanatında kitap imgesi İsa Mesih'le, Merem'le, azizlerle ve peygamberlerle ilişkilendirilmekte ve ilahi bilgiyi sembolize etmektedir.

Orta Çağ'da kitap, fiziksel bir imge olmanın ötesinde, kutsal bilgiyi ve Tanrı'nın kelimelerini taşıyan bir araç olarak görülmüştür. Hristiyan ikonografisinde kitap genellikle İncil ya da ilahi bilgeliğin sembolik bir göstergesidir. İsa kitap ile birlikte tasvir edildiğinde, Yuhanna İncil'inde belirtildiği gibi onun Logos ("Söz") rolünü vurgulamaktadır: "Başlangıçta Söz vardı, Söz Tanrı ile birlikteydi ve Söz Tanrı'ydı" (Yuhanna 1:1). Kitap, İsa'nın Tanrı'nın gerçeğini insanlığa açıklama misyonunu ve nihai öğretmen ve peygamber rolünü sembolize etmektedir. Orta Çağ sanatında elinde kitap tutan İsa; el yazmaları, freskler, mozaikler ve heykellerde sıkça yer almaktadır. Bazı sahnelerde kitabın stili ve içeriği farklılık gösterebilmektedir. Bu sahnelerde İsa genellikle açık bir kitap tutmaktadır ve kitapta Latince metinler gösterilmektedir. Bu metinler İncil'den alıntılanan metinlerdir. Örneğin İsa birçok betimlemede "Ego sum via, veritas, et vita" (Ben doğru yolum, gerçeğin ve hayatın kendisiyim) ifadelerinin yer aldığı bir kitap ile tasvir edilmiştir (Görsel 1). Öte yandan Bizans İkonlarında Pantokrator İsa (Her Şeye Kadir) tasvirleri, İsa'yı bir elinde kapalı veya açık bir kitap tutarken diğer eliyle kutsama yaparken gösterir. Bu ikonlardaki metinler genellikle İncil'den öğretiler veya litürjik ifadeler içermektedir. Dini yapılarıdaki fresklerde ve heykellerde İsa sıkça Son Yargı sahnelerinde veya öğretme hizmetine dair tasvirlerde elinde kitap tutarken resmedilmiştir. Bu tasvirler, onun yargıç ve öğretmen olarak otoritesini pekiştirmektedir.



Görsel 1. Sanatçısı bilinmiyor, 1113, İsa'nın Kutsaması / Christ Blessing.

Theindex. URL1

Avrupa sanatında Meryem'in ilahi kişiliğinin bir yansıması ve bekâretinin temsili olarak kitapla birlikte tasvir edildiği görülmektedir. Genellikle Meryem'e Müjde sahnelerinde Meryem'in kucağında veya bir masa üzerinde kitap bulunmaktadır (Görsel 2). "Burada yer alan kitap imgesi Eski Ahit'teki İşaya'nın Mesih'in gelişini müjdeleyen sözlerine bir gönderme olarak konuyu bütünlemektedir" (Tükel ve Arsal, 2014, s. 96).



Görsel 2. Fra Angelico, 1430-32, Meryem'e Müjde / The Annunciation.
Web Gallery of Art. URL2

Avrupa sanatında İsa ve Meryem'in dışında kutsal olarak kabul edilen kişiler de kitaplarla birlikte resmedilirdi. Bu bağlamda Hristiyan azizlerin sıklıkla kitap ile birlikte tasvir edildiği görülmektedir. Örnekler incelendiğinde Aziz Bartalmay, Aziz Matthias, Aziz Athanasios, Aziz Matta, Aziz Antonius ve Aziz Jerome gibi birçok azizin resmindeki kitaplar, onlara yol gösteren ilahi bilginin bir göstergesi olarak betimlenmiştir. "Avrupa sanatında bu örneklerle Orta Çağ minyatürlerinden 20. yüzyıla değin sıklıkla rastlanılmaktadır" (Olderr, 2012, s. 36).

Barok dönem sanatçılarından Genç David Teniers'in (1610-1690) Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılması adlı eserinde Aziz Antonius büyük bir mağaranın içerisinde bir haç önünde diz çökmüş haldedir (Görsel 3).

Aziz'in arkasında başında boynuzlu bir şapka olan yaşlı bir kadın bulunmaktadır. Resmin en sağında kafasında huni ile müzik çalan ve fareye benzeten bir figür görülmektedir. Bu figürün

önünde içlerinden bir tanesi açık üç tanesi ise kapalı olan kitaplar görülmektedir. Diğer bir kitap ise azizin önünde durmaktadır ve hayatın geçiciliği üzerine kurgulanan vanitas resimlerinden bir imge olan kurukafa ile birlikte resmedilmiştir (Öndin, 2018, s. 293).



Görsel 3. Genç David Teniers, 1644-1646, Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılması / Temptation of St Antony.
Wikimedia. URL3

3. İktidarın ve Gücün Bir Göstergesi Olarak Kitap İmgesi

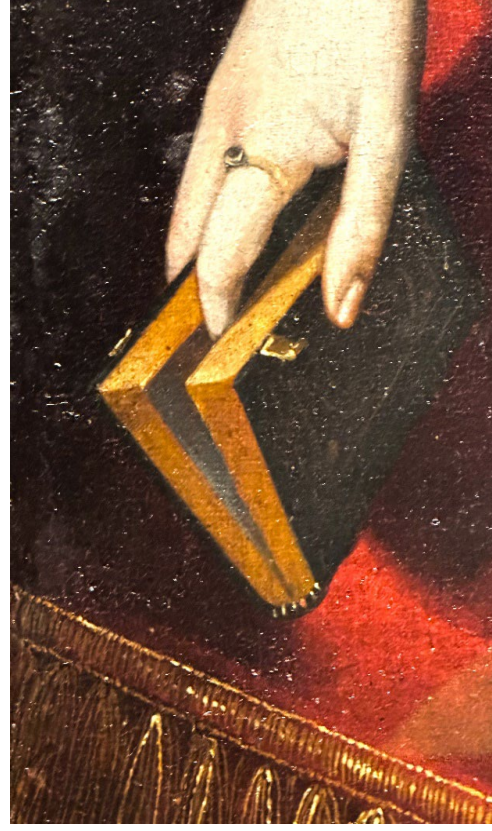
Avrupa sanat tarihinde yönetici sınıfın portrelerinde sıklıkla görülen, taç, asa, taht, kılıç, küre ve kitap gibi semboller iktidarın ve gücün bir göstergesidir. "Kullanılan her nesnenin sembolik anlamının anlaşılması onun uygun tarihsel bağlamında ele alınmasına bağlıdır. Bu türden nesneler yüzyıllar boyunca iktidarın ve gücün anlamsal taşıyıcısı olarak işlev görmüşlerdir" (Halas, 2002, s. 27). Avrupa sanatında kitap imgeleri, siyasi ve dini yöneticilerin gücünü, otoritesini ve eğitilmiş statüsünü temsil etmek için kullanılan imgelerdir. Bunlar, bilgi ve öğrenmenin evrensel temsilleri olarak hizmet ederler ve sıklıkla öznenin dini veya entelektüel otoritesine atıfta bulunurlar. "Ayrıca devlet yöneticilerinin bilgi birikimi ve devlet yönetimindeki bilgelik göstergesi olarak ta bu kişilerin resimlerinde kitaplar tasvir edilmiştir. Papa ve diğer dini karakterlerin portrelerinde kitap, ilahi kanunların ve öğretilerin kaynağıdır" (Rapelli, 2011, s. 94). Bu önemli kişilerin portrelerinde açık ya da kapalı bir şekilde tasvir edilen kitapların taşıdığı anlam da farklılık göstermektedir. "Yönetici sınıfının portrelerinde açık olan kitaplar, onların yönetim özelliklerini ve donanımlarını yücelterek bu kişilerin bilgeliğini, erdemini ve siyasi gücünü pekiştiren bir araç olarak kullanılmıştır. Kapalı kitaplar ise gizemi ve otoriteyi simgelemektedirler" (Kammerer, 2007, s.79) .

Papa XV. Gregorius tarafından 1621 yılında Roma'ya davet edilen Barok dönemin önemli sanatçılarından Guercino (1591-1666) 1622 yılına tarihlenen Papa XV. Gregorius Portresi adlı çalışmasında sanatçı, Papa'yı bir masada otururken betimlemiştir (Öndin, 2018, s. 96). Resimde Papa'nın önünde masa üzerinde açık bir kitap bulunmaktadır (Görsel 4). Bu kitap kutsal kitabı temsil etmekte aynı zamanda Papa'nın siyasi gücünü ve aynı zamanda dini otoritenin de kaynağını göstermektedir. Sanatçılar papalık otoritesinin işaretlerini, örneğin yüzük (Annulus piscatoris), resmi belgeler ve papaların egemenliğinin göstergesi olarak kutsal kitapları resmederken daha önem göstermişlerdir. Papaların portrelerinde ellerinde tuttukları nesneye bağlı olarak otoriteleri hakkında bir tipoloji oluşturulabilir. "Yüzük, resmî belgeler, mühürler vb. simgeler onların siyasi yönüne vurgu yaparken, kitaplar ise dini otoritelerini öne çıkartmaktadır. Papalık portrelerinde, giysilere ve papalık sembollerine özel bir dikkat gösterilir ve bunlar sanatçı tarafından ayrıntılı bir şekilde aktarılır" (İ. Stoleriu ve A. Stoleriu, 2018, s. 58).



Görsel 4. Guercino, 1622, Papa XV. Gregorius Portresi / Portrait of Pope Gregory XV.
Wikipedia. URL4

İspanyol Barok dönem ressamlarında Andrés López Polanco (?- 1641) tarafından yapılan İspanya Kraliçesi Margaret'in portresi, İspanyol Barok portreciliğinin ünlü bir örneği olup, 17. yüzyılın başlarında İspanyol monarşisinin ihtişamını ve kültürel önemini sergiler (Görsel 5). Mücevherlerle süslü bir kıyafet içerisindeki Kraliçe sağ elinde bir kitap tutmaktadır. Kraliçenin elinde tuttuğu kitap iki farklı anlamda yorumlanabilir. Birincisi kraliçenin elindeki kitap çeşitli Hristiyan mezheplerinde günün belirli saatlerinde yapılan duaların metinlerinden oluşan saatler kitabı olma ihtimalidir. Bununla kraliçenin dini yönü vurgulanmak istenmektedir. İkinci anlam ise bu kitap kraliçenin eğitilmiş ve entelektüel kişiliğine ve dolayısıyla statüsüne bir gönderme olma ihtimalidir.



Görsel 5. (Solda) Andrés López Polanco, 1605-1615, İspanya Kraliçesi Margaret / Queen Margaret of Spain.
(Sağda) Andrés López Polanco, 1605-1615, İspanya Kraliçesi Margaret (detay) / Queen Margaret of Spain.

Artic. URL5

Adam Frans van der Meulen'in (1632-1690) Minerva XIV. Louis'yi Silahlara Çağırıyor adlı çalışmasının teması, Barok dönem sanatında belirgin bir alegorik motif olup, Fransız hükümdarının ilahi rehberliğini ve dövüş becerisini sembolize etmektedir (Görsel 6). Bilgelik ve savaşın Roma tanrıçası olan Minerva, stratejik savaşı ve zekâyı temsil etmektedir ve bu da onu XIV. Louis'ye atfedilen erdemleri temsil etmek için uygun bir figür haline getirmektedir. Geleneksel Roma kıyafetleri içinde, başında miğfer ve elinde kalkanla sahnenin merkezinde tasvir edilen "Minerva'nın varlığı, onun tanrısal bir rehber olarak rolünü ve XIV. Louis'yi asil bir amaç uğruna silahlanmaya teşvik ettiğini veya çağırdığını göstermektedir" (Staum, 1996, s. 11-12). Minerva'nın yanında lüks kıyafetler içinde gösterilen XIV. Louis'in bu tasviri onun otoritesini ve ihtişamını sembolize etmektedir. Figürlerin el hareketleri ve yönlendirmeleri XIV. Louis'in liderliğini veya önemli bir eyleme girişmeye hazır olduğunu göstermektedir ve sıklıkla onu "Güneş Kralı" rolüyle ilişkilendirir. Müzik aletleri veya savaş sembolleri gibi eşyalar tutan melek figürleri, uyum, ihtişam ve özgür sanatların XIV. Louis'in saltanatıyla uyumlu olduğunu bir göstergesidir. Arka planda klasik bir mimari ortam ve savaş alanının tasviri bulunmaktadır. Seçilen bu kompozisyon alegorinin gerçeklikle örtüştürmesine katkıda bulunmaktadır. Zırh ve silahlar gibi Savaş öğelerinin, müzik aletleri, kitaplar ve parşömen gibi kültürel simgelerle bir araya getirilmesi, XIV. Louis'in hem bir savaşçı hem de sanatların koruyucusu olarak ikili kimliğini yansıtmaktadır. Bu bağlamda eser, Louis XIV'ün tanrılar tarafından desteklen hem dövüş

becerisini hem de entelektüel inceliği temsil eden bir hükümdar olduğu fikrini güçlendirmek için sanat eserlerinin nasıl kullanıldığına dair mükemmel bir örnektir. Minerva'nın merkezi bir figür olarak kullanılması, XIV. Louis'nin yönetimdeki bilgeliğini ve savaştaki stratejisini vurgular ve saltanatını klasik erdemlerle uyumlu hale getirir. Burada bulunan kitap imgeleri ise XIV. Louis'nin entelektüel ve bilgili bir yönetici olmasına işaret etmektedir.



Görsel 6. Adam Frans van der Meulen, 1680, Minerva XIV. Louis'yi Silahlara Çağırıyor/ Minerva summoning Louis XIV to Arms. Zone47. URL6

4. Gizlilik ve Gizemin Bir Göstergesi Olarak Kitap İmgesi

Sanat tarihi boyunca kitap, genellikle bilgiyi, bilgeliği ve yazılı sözcüğü temsil etmek için kullanılan evrensel bir sembol olmuştur. Ancak, gizliliği veya belirsizliği vurgulayan bağlamlarda konumlandırıldığında, kitap güçlü bir gizlilik ve gizem amblemine dönüşür. Bu ikilik - aydınlanma kaynağı olarak kitap ve bilinmeyeni gizleyen bir nesne olarak kitap - dönemler ve stiller boyunca sanatçıları büyülemiş ve onu resimde ilgi çekici bir görsel unsur haline getirmiştir. Kitap, tarih boyunca sanatta güçlü bir sembol olmuştur ve tasviri genellikle katmanlı anlamlar taşır. Gizlilik ve gizem bağlamında, bir kitabın imgesi derin metaforik önemle doludur. İşte böyle bir sembol olarak kitap imgesini farklı tasvir türleri vardır. "Örneğin kapalı bir kitap genellikle erişilemez, gizemli veya ezoterik

bilgiyi temsil eder” (Olderr, 2012, s. 36). Sanatçılar kapalı bir kitabı tasvir ederek henüz ortaya çıkarılmamış sırları veya insan erişiminin ötesindeki bilgeliği ima ederler. “Kısmen açılmış veya gizlenmiş kitap ise parçalı veya anlaşılamayan iç görüyü temsil eder” (Vries, 2009, s. 77). Bir kitap kısmen açık veya örtülü olarak tasvir edildiğinde, eksik anlama fikrini iletir. İzleyici, içeriğin bir anlık görüntüsüyle heyecanlandırılır, ancak tam anlam belirsiz kalır. Bu teknik, ortaya çıkan ve gizlenen arasındaki gerilime dikkat çeker. Kilitli veya mühürlü kitap mutlak gizemi işaret eder. “Ayrıca mühürlü veya ciltli olarak tasvir edilen bir kitap, aşılmaz bir gizlilik anlamı da taşır. Bu imgelem genellikle kitaptaki içeriklerin ilahi varlıklar, seçilmiş bireyler veya uzak gelecek için saklandığını ima eder” (Olderr, 2012, s. 36).



Görsel 7. Genç David Teniers, 1640-1649, Kitap ve Pota ile Simyacı / The Alchemist. Nationaltrustcollections. URL7

Genç David Teniers’in (1610-1690) yaptığı Kitap ve Pota ile Simyacı adlı eserinde bir simyacı elindeki kitaba bakarak pota içindekileri karıştırmaktadır (Görsel 7). Hemen yan tarafında bulunan imbiklerin önünde de bir açık bir de kapalı kitap bulunmaktadır.

Bu temanın resmedildiği eserlerde kitap imgesi çok sık tekrar edilen bir motiftir ve içindeki bilgiler simyacıya ne yapması gerektiğini gösteren özel bilgiler içermektedir. Gizemli bir ilim olan simyanın nihai hedefi dönüşümü sağlayacak Felsefe taşının elde edilmesidir. Felsefe taşının nasıl elde edileceğine dair metinlerin yazılı olduğu kitaplar bu tür resimlerde sıklıkla tasvir edilmiştir (Öndin, 2018, s. 283-284).

Portrelerde yer alan kitaplar da bazen kişisel gizemi vurgulayabilirler. Kitaplar genellikle portrelere konu kişinin eğitimini veya entelektüel uğraşlarını sembolize etmek için resimlere dâhil edilirler. Ancak daha incelikli bir şekilde kullanıldığında kişisel gizlilik veya iç gözlem duygusu uyandırabilirler. Portresi yapılan bir kişi, hem bilgili doğasını hem de koruduğu sırları simgeleyen kapalı bir kitap tutuyor olabilir. Meyveler, çiçekler, hayvanlar ve

günlük kullanım eşyalarını kullanarak yeni bir portrecilik anlayışı oluşturan İtalyan ressam Giuseppe Arcimboldo'nun (1527-1593) yapmış olduğu Kütüphaneci adlı portre resminde tamamen kitaplardan oluşturulan bir figür ile karşılaşmaktayız (Özdemir, 2018, s. 102) (Görsel 8).

Figürün kitap yığınlarından oluşan gövdesine yakından bakıldığında birbirleriyle yakından ilintili şeylerden oluşturulduğu görülmektedir. Buradaki kitap imgeleri bizi psik olarak yönlendirmekte ve ironik olarak kesin gerçekliğin kuşkuya ve gizeme yol açtığı ayrıca ifşa edilenin ise saklı kaldığı bir anlamsal alan oluşturmaktadır. Arcimboldo'nun bu kurgusunda resme yaklaştıkça kitapları, uzaklaştıkça bir insan figürünü gören seyirci hem yakından hem uzaktan bakmaya zorlanmaktadır (Leppert, 2017, s. 257).



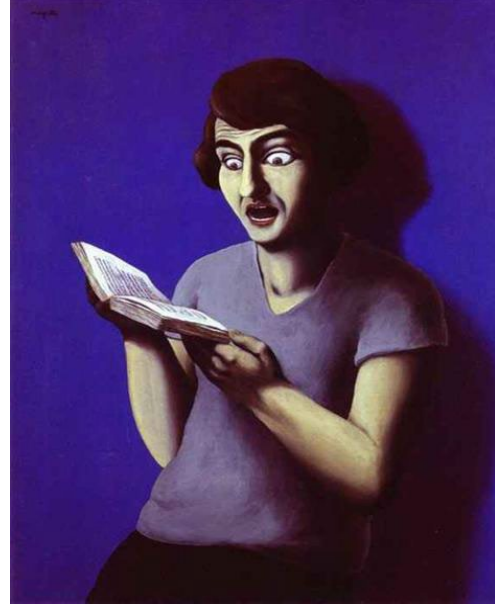
Görsel 8. Giuseppe Arcimboldo, 1566, Kütüphaneci / The Librarian. Wikipedia. URL8

Modern sanatta, özellikle “Gerçeküstücü sanatçılar için bilincin ötesine uzanmak, arzuların ve kaygıların gerçek kaynağına inmek sanatsal yaratımın bir göstergesidir” (Antmen, 2008, s. 138).

Görünmeyen bilinçaltına odaklanan Gerçeküstücülük akımı resim sanatında yeni bir kapı ararlar. Görünen ile görünmeyeni bir araya getirerek gözle görünmeyen gizemli içsel alanların varlığının idrak edilmesini sağlar. Ayrıca görülmeyen alanların soyutlama yerine görünen olanla sunumu, Gerçeküstücülükte görünen ile görünmeyenin birleşimi olarak karşımıza çıkar (Öndin, 2019, s. 252).

Bu bağlamda gerçeküstücü eserlerde kitaplar soyut ve düşsel roller üstlenir. Kitaplar artık sadece bilgi depoları değil, bilinçaltına ve bilinmeyene açılan kapılardır. Salvador Dali'nin eserlerindeki kitaplar bazen çarpıtılmış veya erimiş gibi görünür ve bu, bilginin ve gerçekliğin parçalanmışlığını temsil etmektedir. “Dali'nin amacı, bizim doğru ya da normal saydığımız okuma ve görmemizi kuşkuya düşürecek şekilde gizemler yaratmaktır” (Lynton,

2015, s. 179) (Görsel 9). “Gerçeküstücü nesne, düzensizlik ve mantık dışı olma özelliği taşıyarak rol değişimine uğrar; kişinin etrafındaki günlük kullandığı nesnelerden oluşturulduğu halde, onlardan farklı bir anlam taşır” (Öndin, 2019, s. 259). Aynı şekilde bir başka gerçeküstücü sanatçı olan René Magritte’in eserlerinde de, kitaplar da dâhil olmak üzere gündelik nesneleri beklenmedik bağlamlarda kullanılması seyircide bir huzursuzluk ve gizem duygusu yaratmaktadır (Görsel 9).



Görsel 9. (Solda) Salvador Dali, 1923, İnsanlı Otoportre / Self-portrait with L'Humanité. Wikiart. URL9
(Sağda) René Magritte, 1928, İtaatkar Okuyucu/ The submissive reader. Wikiart. URL10

5. Vanitas Natürmortlarda Kitap İmgesi

Sanat tarihinde belli dönemlerde ortaya çıkan temalar da kitap imgesinin kullanıldığı alanlardır. Yaşamın geçiciliğini vurgulayan Vanitas resimleri bu temalardan bir tanesidir. “Vanitas türünün ortaya çıktığı Hollanda için Altın çağ olarak da nitelendirilen 17. Yüzyıl, sosyo-kültürel ve ekonomik açıdan büyük değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Protestanlık sonrası yaşanan bu toplumsal değişimler Kuzey Avrupa Sanatına yön vermiş, özellikle Hollanda’da “tür resmi” adı verilen yeni bir sanat anlayışının doğmasına neden olmuştur. “Memento Mori” geleneğini yaşatan Vanitas resimleri de bu dönemde popülerlik kazanmıştır. Ölümü ve ölümlü olduğunu hatırlatmayı amaçlayan Vanitas Resimleri, nesneler aracılığıyla sembolik bir dil oluşturmuştur” (Erdoğan, 2018, s. 143). Natürmortun bir alt grubu olarak Vanitas resmi, hayatın geçici doğasını, hazzın boş bir amaç olduğunu ve ölümün kaçınılmazlığını göstermeyi amaçlayan bir sanat kategorisidir. Vanitas resmi genellikle zenginlik, ölüm ve geçicilik sembollerini içerir. Vanitas resminin iki ana kategorisi vardır; ilki kafatasları, mumlar ve solmuş çiçekler gibi ölümü sembolize eden nesneler, diğeri ise kitaplar, mücevherler ve para gibi nesnelerle geçici hazları sembolize neslerdir. Birçok resimde ölüm ve hayatın geçiciliğine ait semboller birlikte resmedilmiştir. Hollandalı ressam Aelbert Jansz. van der Schoor’un (1603-1672) Vanitas natürmortunda sanatçı hayatın boşluğunu, beyhudeliği

ölümlülüğe bağlayan çeşitli görsel imgelere yer vermiştir (Görsel 10). “Bu imgeler; çatlak sütun, kum saati, yana yana bitmiş mum, şehvani aşkın nişaneleri olarak suya konmamış ve dolasıyla da solacak olan güller ve beyhude servet ve öğrenimin sembolleri olarak kitaplar, dokümanlar ve mühürlerdir” (Leppert, 2017, s. 99).



Görsel 10. Aelbert Jansz. van der Schoor, 1660-1670, Vanitas / Vanitas Still Life. Wikimedia. URL11

David Bailly'nin (1584-1657) Otoportreli Vanitas adlı resminde her biri farklı şeyleri sembolize eden birçok nesnenin bulunduğu bir çalışma masası görülmektedir (Görsel 11). Aktif yaşamı simgeleyen kılıç, şehvetli yaşamın göstergeleri keman, şarap testisi, bardak ve bir çift zar, tefekkürlü bir yaşamın göstergesi olarak kitaplar ve el-yazmaları masanın üzerindeki bazı sembolik nesnelerdir. “Vanitaslarda betimlenen kitap imgeleri bazen dünyevi bilginin geçiciliğini gösterirken burada ise insan yaşamı üzerine derin düşünceyi ve tefekkürü işaret etmektedir” (Leppert, 2017, s. 100). Sanatçı bu tabloyu hayatının sonlarında yapmasına rağmen kendisini kariyerinin başında genç bir adam olarak tasvir etmiştir. Genç sanatçı elinde karmaşık fırça darbeleri elde etmek için kullanılan bir araç tutmakta ve muhtemelen emeğinin nesnesi olan şeyi sunmaktadır. Görüntü içindeki oval resim, Bailly'nin evliliği vesilesiyle 1642'de çizdiği bir otoportredir ve bu evlilik hem kişisel hem de profesyonel olarak hayatının en önemli anlarından birini işaret etmektedir.

İkinci oval portre, 1651'de muhtemelen yakın zamanda hakkında hiçbir kaydı olmayan bir hastalıktan ölen karısı Agneta'yı tasvir etmektedir. Masada küçük bir zincirli top, ilaçları demlemek için kullanılan bir beher; Agneta'nın resminin yanında söndürülmüş bir mum ve törensel (cenaze) şarap kadehi bulunmaktadır. Yaşlı Bailly, bu tabloyla görünüşte genç benliğiyle yüzleşiyor ve aradaki on yılların sevinçleri ve üzüntüleriyle boğuşmaktadır (Martin, 2006, s. 577).

Masanın üzerine dağılmış bir dizi vanitas sembolü, hayatın geçiciliğini ifade etmektedir. Devrilmiş bir kadeh, solan güller, kullanılmayan bir pipo, kapalı kitaplar, bir kum saatinden akan kum, bir kafatası. Üç narin baloncuk, geçiciliğin amblemleri olarak masanın üzerinde süzülmemektedir. Ön plandaki masanın üzerindeki bıçak, kafatasının aşağı doğru bakışıyla birlikte izleyiciyi tuvalin sağ alt köşesine doğru yönlendirmektedir.

Memento mori temalı sanat eserlerinde olduğu gibi vanitaslarda da, kafatasları, kum saatleri ve solan bitkiler gibi nesneler öne çıkmaktadır. Her iki temada da bu nesneler aynı anlamı taşımaktadır; hayat kısa ve geçicidir. Ancak vanitas resimlerinde memonti mori temasına daha dünyevi bir sembolizm eklendiği görülmektedir. Altın, mücevherler, şarap, şarap kadehleri, kitaplar ve müzik aletleri izleyiciye bu dünyevi zevklerin değersiz veya boş olduğunu hatırlatmaktadır.



Görsel 11. David Bailly, 1651, Otoportreli Vanitas / Vanitas Still Life with Self-Portrait. Thevcs. URL12

6. Çağdaş Sanat Eserlerinde Kitap Kullanımı

Çağdaş sanat eserlerinde kitap hem fiziksel bir obje hem de düşünsel bir araç olarak sıkça kullanılmaktadır. Kitaplar, sanatçıların hikâye anlatımı, bilgi aktarımı ve eleştirel yorumlar için tercih ettiği güçlü bir semboldür. Kitaplar çağdaş sanat eserlerinde kesilerek, yırtılarak, yapıştırılarak veya yeniden birleştirilerek heykelsi eserler haline getirilirler. Bu tür fiziki manipülasyonların yapılması kitabın geleneksel işlevine meydan okuyarak ona yeni anlamlar kazandırmaktadır. Örneğin, Kara Walker (1969 -) gibi sanatçılar, kitapları fiziksel bir malzeme olarak heykel veya enstalasyonlar için kullanırlar. Çağdaş sanatçılar, kitapları bu sembolik anlamıyla, bilginin korunması veya kaybolması gibi temaları işlemek için kullanabilirler. Anselm Kiefer (1945 -), kitapları kül, kurşun ve diğer materyallerle birleştirerek tarih, mitoloji ve kültürel hafızayla ilgili eserler yaratır. Kitapların içeriği, sanatçılar için toplumsal eleştiri, ideolojik sorgulama veya kültürel analiz aracı olabilir. Metinler, sanat eserlerine entelektüel bir boyut ekler. Barbara Kruger (1945 -), metin ve görselleri bir arada kullanarak tüketim, cinsiyet rolleri ve medya gibi konuları sorgular. Kitaplar, geçmişe atıfta bulunarak nostalji, tarih veya kaybolan değerler üzerine mesajlar verebilir. Örneğin, Song Dong, eski kitapları ve eşyaları kullandığı enstalasyonlarında kişisel ve toplumsal hafızayı sorgular. Kitaplardan oluşan büyük ölçekli enstalasyonlar, izleyici üzerinde görsel ve duygusal bir etki yaratır. Bu tür eserlerde kitaplar, bilgiye ulaşmanın kitleselliği ya da bireyselliği üzerine düşündürür. Alicia Martin (1964 -), binalardan fıskıran dev kitap yığınları gibi çarpıcı enstalasyonlar yapar (Görsel 12).

İspanyol sanatçı Alicia Martin, Biografias (Biyografiler) adını verdiği heykel serisinde kullanılmış kitapları yeniden kullanarak onlara farklı anlamlar yükler. En az bir kez okunmuş kitaplardan oluşturduğu heykel ve yerleştirmeler mekâna sığmayıp pencere ve kapılardan taşarken devasa kulelere dönüşüyorlar. 2003 yılında Madrid'in farklı tarihi noktalarında ve sonrasında Avrupa'nın farklı yerlerinde sergilenen heykeller, kitapların fiziksel olarak zamanla eskiyeceğini ancak içinde yazanlarla dönüşümün ve yenilenmenin sonsuza dek süreceğini aklı getirir (Art-his, 2018).



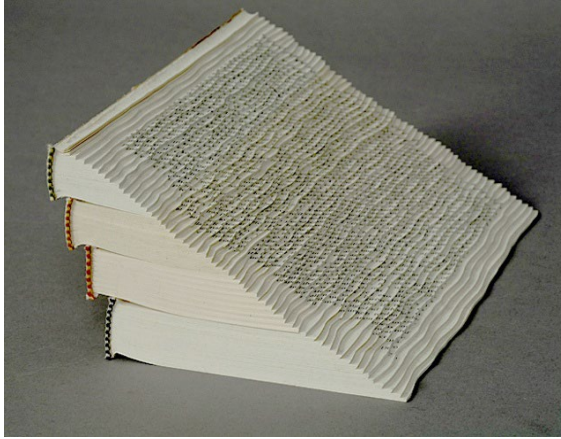
Görsel 12. Alicia Martin, 2003, Biyografiler / Biografias. Art-his. URL13

Kanadalı sanatçı Doug Beube kolaj, enstalasyon, heykel, fotoğrafçılık ve stop-motion animasyonla çeşitli sanat pratikleri üzerinden çalışan bir karma medya sanatçısıdır. Çalışmalarında görsel metinleri kullanarak iklim değişikliği, toplumsal adalet ve jeopolitik temalara atıfta bulunur. Sanatçının bir diğer çalışma yöntemi, dekupaj tesereleri, bant zımparalar ve matkaplar gibi çeşitli el aletleri ve elektrikli aletler kullanarak kitapların şekillerini dönüştürmektir.

Bir cerrah bıçağı kullanarak kitaplardan metinler çıkaran sanatçı kitaplardan kolajlar üretmektedir. Bazı çalışmalarında ise kitabı bir heykel malzemesi olarak kullanan sanatçı kitapları bıçakla kazıyarak onları yeniden şekillendirmektedir. Kullandığı araçlara çizim araçlarıymış gibi düşünen sanatçı, kitapları ve kâğıt yüzeylerini taşıyarak, oyarak veya kazarak onları anlamsal boyutta yeniden tasarlamaktadır. Bu indirgeyici uygulama, kitapların içeriğinin doğrusal olmayan bir yöntemle ortaya çıkarılmasını sağlamaktadır. Sanatçının enstalasyon veya heykel üretimlerinde kitapların katkısı oldukça fazladır. Stop motion animasyonlarında çalışmanın temeli olarak genellikle bir kitabı kullanmaktadır (Beube, t.y.).

Doug Beube'nin Vektör adını verdiği çalışmasında dört farklı yazara ait dört kitap üst üste istiflenmiş ve tehlikeli bir şekilde bir kenara doğru konsol şeklinde uzatılmış bir nesne görülmektedir (Görsel 13). Kitapların renkli sert kapaklı kapakları çıkarılmış, korunmasız sırtlar ortaya çıkarılmış ve metinler isimsiz, ayrı söylemleri belirsiz hale getirilmiş. Sanatçı kitap sayfalarını bıçağı dalgalı bir hareketle kullanarak elle kesmiş ve siyah beyaz metni uzun

basamaklara ayırarak antik Maya tapınaklarına benzer bir hale getirmiştir. Yukarıdan bakıldığında parça tek bir büyük kitaptan kesilmiş gibi görünüyor, ancak yana döndürüldüğünde izleyici, dört narin dengelenmiş metin bloğunu sadece yer çekiminin yerinde tuttuğunu görmektedir. Dolayısıyla, bir bakış açısından parça fikirlerin akışkanlığını ve birliğini temsil ediyor; diğer bakış açısından parça, herhangi bir noktada kaosa dönüşebilecek ve herhangi bir diyalektik çözümün elde edilmesinin zor olduğu bir tartışmaya kilitlenmiş dört farklı yazarı ima ediyor ve herhangi bir diyalektik çözümün sağlanması zor.



Görsel 13. (Solda) Doug Beube, 2007, Vektör / Vector. Dougbeube. URL14 (Sağda) Doug Beube, 2007, Vektör / Vector. Dougbeube. URL14

Aslen Chicago'lu olan ve şu anda Atlanta'da yaşayan ve çalışan Brian Dettmer, "kitaplar ve diğer eski medya biçimleriyle yaptığı ayrıntılı ve yenilikçi heykelleriyle tanınır" (Essmaker, 2012). Brian Dettmer, bıçaklar, cımbızlar ve cerrahi aletler kullanarak her seferinde bir sayfa oyuyor. Güncelliğini yitirmiş ansiklopediler, tıp dergileri, resimli kitaplar veya sözlüklerin içindeki hiçbir şey yer değiştirmiyor veya yerleştirilmiyor, sadece çıkarılıyor (Görsel 14). Dettmer, heykellerinin şeklini oluşturmak için sayfaları ve sırtları manipüle ediyor. Ayrıca, tamamen orijinal heykel formları yaratmak için birden fazla kitabı katlıyor, büküyor, yuvarlayıp üst üste koyuyor. Sanatçı yaptığı çalışmalar hakkında şunları söylemektedir;

Çalışmalarım, mevcut materyal ve geçmiş yaratıcılarıyla bir iş birliğidir ve tamamlanmış parçalar, kitabın iç unsurlarının orijinal tasarımlarından bu yana tam olarak bulundukları yerdeki yeni ilişkilerini ortaya çıkarır. Kitabın zenginliği ve derinliği evrensel olarak saygı görür ancak genellikle bilginin biçiminin ve alakalılığının zamanla kaybolmasıyla keşfedilmez. Kitabın amaçlanan işlevi azaldı ve biçim doğrusal olmayan bir dünyada doğrusal kaldı. Fiziksel bilgi biçimlerini değiştirerek ve önceden tasarlanmış işlevleri kaydırarak yeni ve beklenmedik roller ortaya çıkıyor (Kim, 2011).

Dettmer'in heykellerinden bazıları, sanki kapağı açıp içeride bekleyen küçük bir dünyayı ortaya çıkarmış gibi görünüyor. Diğerlerinde ise daha üç boyutlu bir yaklaşım benimsiyor, bir kitabı tersyüz ediyor veya birden fazla cildi tek bir şekle dönüştürüyor. "E-kitap karşıtları, kitabın fiziksel bir nesne olarak önemi hakkında konuştukla-

rında, kastettikleri bu değil. Yine de Dettmer'in kesme ve oyma işlemleri, basılı kitabın benzersiz bir şekilde yoğun ve güzel bir ortam olduğunu dokunaklı bir şekilde gösteriyor” (Henderson, 2014). “Dettmer, kitapların parçalarını bu şekilde açığa çıkarmanın, gerçek hayatta parça parça bilgi alma şeklimizi, hikâyelerin kitaplarda doğrusal olarak nasıl anlatıldığıyla yan yana koyarak yansıtmayı amaçlamaktadır” (Brown, 2008).



Görsel 14. Brian Dettmer, 2024, Gelecekteki Şeylerin Şekli / The Shape of Things to Come. Briandettmer. URL15

7. Sonuç

Avrupa resim sanatında kitap imgesi, yüzyıllar boyunca farklı kültürel, dini ve entelektüel bağlamlarda çeşitli anlamlar taşımıştır. Bu imgeler, genellikle bilgi, bilgelik, maneviyat ve otorite gibi kavramları sembolize etmektedirler. Kitaplar, yalnızca bilgi ve hikâyeler taşıyan araçlar olmanın ötesinde, sanatta çok yönlü bir biçimde kullanılan nesneler haline gelmiştir. Sanatçılar, kitapları hem fiziksel bir malzeme hem de sembolik bir araç olarak değerlendirerek, farklı bağlamlarda estetik ve düşünsel eserler üretmişlerdir. Kitaplar, insanlığın bilgi birikimini ve kültürel mirasını temsil eden güçlü semboller olarak sanatta yer bulmuşlardır. Sanatçılar, kitapları kavramsal bir araç olarak kullanarak din, iktidar, güç, gizlilik, eğitim, ölüm gibi temalara odaklanmışlardır. Kitap, somut varlığıyla

da sanatta bir malzeme olarak kullanılan bir nesnedir. Sanatçılar, kitapların fiziksel yapısını bozarak, yeniden birleştirerek ya da dönüştürerek yeni anlamlar yaratmışlardır.

Ortaçağ ve Rönesans sanatında kitap tasvirleri, bilgi, maneviyat ve otoritenin derin bir sembolü olarak hizmet eder. Bu dönemlerin sanatçıları, daha derin anlamlar ve anlatılar iletmek için eserlerine sıklıkla kitap dâhil etmişlerdir. Bu örneklerde kitaplar genellikle dini figürlerin dindarlığını ve bilgeliğini vurgulayan kutsal metinleri temsil eder. Örneğin, Hristiyan sanatında önemli bir motifi olan elinde kitap tutan İsa imgesi, ilahi bilgeliği, öğretme otoritesini ve Tanrı'nın ebedi Sözü'nü temsil eden güçlü bir semboldür. Meryem Ana'nın Müjde sırasında bir kitap okuması ve aynı şekilde Azizlerin tasvirlerinde bulunan kitaplar onların dini bağlılığını ve kendilerine bahşedilen ilahi bilgeliği vurgulamaktadır.

Ayrıca kitaplar tarih boyunca özellikle yöneticiler, din adamları ve bilginlerle ilişkilendirilerek gücü temsil etmişlerdir. Portrelerde kitap, kişinin entelektüelliğini veya dindarlığını ima ederek statüsünü yükseltmek için kullanılan bir araçtır, aynı zamanda entelektüel ve sosyal saygınlığın bir göstergesi olarak da kullanılmıştır. Kapalı veya yarı açık kitaplar gizli bilgiyi, gizliliği veya bilinmeyen sembolize etmişlerdir. Kilitli veya zincirli kitaplar, belirli bilgilere erişimin kısıtlandığını vurgulamaktadır. Vanitas resimlerinde ölümün ve faniliğin simgesi olarak açık veya kapalı olarak kitapların tasvir edildiği görülmektedir. Vanitaslarda insan bilgisinin sınırlılığını ve hayatın geçiciliğini simgeleyen bir unsur olarak yer alan kitaplar yanında kum saati, kuru kafa ve mumlarla tasvir edilmişlerdir.

Çağdaş sanat eserlerinde ise kitap, sadece bilgi taşıyan bir nesne değil, aynı zamanda estetik, düşünsel ve kültürel bir semboldür. Sanatçılar, kitapları yeniden yorumlayarak çağdaş dünyanın dinamiklerini eleştirir ve izleyicilere yeni perspektifler sunarlar. Çağdaş sanatta kitap kullanımı, hem sanatçı hem de izleyici için derin anlamlar taşır. Sanatçılar, kitaplar aracılığıyla bilgiye ve hafızaya dair özgün perspektifler sunarken, izleyiciler bu eserler aracılığıyla hem bireysel hem de kolektif kimliklerini sorgulayabilirler.

Kaynakça

Antmen, Ahu. (2012). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Art-his. (2018). Alicia Martin ve Biografias Serisi: Pencere ve Kapılardan Taşan Kitaplar. *Art-his*. Erişim: 13.11.2024. <https://www.art-his.com/alicia-martin-ve-biografias-serisi-pencere-ve-kapilardan-tasan-kitaplar/>

Beube, Doug (t. y.). About. *Dougbeube*. Erişim: 16.11.2024. <https://dougbeube.com/page/1-About.html>

Brown, Ellen Firsching. (2008). The Cut-Up Artist. *Tilloufinear*. Erişim: 15.11.2024. <https://www.tilloufineart.com/attachment/en/57e0591d87aa2c4601bd6ecf/Press/589cc6360ed850ce7342b231>

Erdoğan, Neslihan Ö. (2018). 17. Yüzyıl Hollanda Resim Sanatında Vanitas İmgeleri. *Ulakbilge*, 6 (21), s. 143-159. Erişim: 22.10.2024. DOI: 10.7816/ulakbilge-06-21-02

Essmaker, Tina. (2012). Brian Dettmer. *Thegreatdiscontent*. Erişim: 28.11.2024. <https://thegreatdiscontent.com/interview/brian-dettmer/>

Halas, Elzbieta . (2002). Symbols, Power, and Politics (Studies in Sociology: Symbols, Theory and Society). New York: Peter Lang Publishing.

Henderson, Julia Lowrie. (2014). Carving Old Books Into Works of Art. Wnyc. Erişim: 119.11.2024. <https://www.wnyc.org/story/sideshow-carving-old-books-into-art-brian-dettmer/>

Kammerer, Odile N. (2007). *Symbols of Power: Napoleon and the Art of the Empire Style, 1800-1815*. New York: Harry N. Abrams.

Kim, Eugene. (2011). The Book Surgeon (15 pieces). *Mymodernme*. <https://mymodernmet.com/the-book-surgeon-15-pieces/>

Leppert, Richard. (2017). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lynton, Norbert. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü*. (C. Çapan ve S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Martin, Wayne M. (2006). Bubbles and Skull: The Phenomenology of Self-Consciousness in Dutch Still-Life Painting', , Ed. Hubert L. Dreyfus and Mark A. Wrathall. *A Companion to Phenomenology and Existentialism, Blackwell Companions to Philosophy*, pp. 559–584. Oxford: Wiley-Blackwell.

Olderr, Steven. (2012). *Symbolism a Comprehensive Dictionary*. North Carolina: McFarland & Company.

Öndin, Nilüfer. (2018). *Barok Resim ve Heykel Sanatı*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Öndin, Nilüfer. (2019). *Modern Sanat*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Özdemir, Çiğdem. (2018). Grotesk Anlatım: Giuseppe Arcimboldo'nun Resimlerine Genel Bir Bakış. *Researcher: Social Science Studies*, 6 (4), 97-108.

Pettegree, Andrew. (2010). *The Book in the Renaissance*. Connecticut: Yale University Press.

Rapelli, Paola. (2011). *Symbols of Power in Art*. California: Getty Publications.

Sandler, Lucy Freeman. (2002). *Penned and Painted: The Art & Meaning of Books in Medieval and Renaissance Manuscripts*. London: British Library Publishing.

Schneider, Norbert. (2002). *The Art of the Portrait*. Köln: TASCHEN.

Staum, Martin S. (1996). *Minerva's Message: Stabilizing the French Revolution*. London: McGill-Queen's University Press.

Stoleriu, Irina A., Stoleriu, A. (2018). Representations of the Pope in Western Art. *Anastasis Research in Medieval Culture and Art*, 5 (1), 1-16.

Tükel, Uşun., Y. Arsal, Serap. (2014). *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Vries, Arthur D. (2009). *Elsevier's Dictionary of Symbols and Imagery*. Leeds: Emerald Group Publishing Limited.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Sanatçısı bilinmiyor, 1113, İsa'nın Kutsaması / Christ Blessing. Theindex. Erişim: 11.10.2023, <https://theindex.princeton.edu/s/view/ViewWorkOfArt.action?id=DD902547-FA69-4C7F-9A97-F4E3342B1265>

Görsel 2. Fra Angelico, 1430-32, Meryem'e Müjde / The Annunciation. Web Gallery of Art. Erişim: 15.10.2024, <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/a/angelico/01/1prado.html>

Görsel 3. Genç David Teniers, 1644-1646, Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılması / Temptation of St Antony. Wiki-media. Erişim: 17.10.2024, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:David_Teniers_%28II%29_-_Temptation_of_St_Antony_-_WGA22101.jpg

Görsel 4. Guercino, 1622, Papa XV. Gregorius Portresi / Portrait of Pope Gregory XV. Wikipedia. Erişim: 19.10.2024, [https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Guercino_-_Pope_Gregory_XV_\(ca._1622-1623\)_-_Google_Art_Project.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Guercino_-_Pope_Gregory_XV_(ca._1622-1623)_-_Google_Art_Project.jpg)

Görsel 5. (Solda) Andrés López Polanco, 1605-1615, İspanya Kraliçesi Margaret / Queen Margaret of Spain. Artic. Erişim: 20.10.2024, <https://www.artic.edu/artworks/111637/queen-margaret-of-spain>

(Sağda) Andrés López Polanco, 1605-1615, İspanya Kraliçesi Margaret (detay)/ Queen Margaret of Spain. Artic. Erişim: 20.10.2024, <https://www.artic.edu/artworks/111637/queen-margaret-of-spain>

Görsel 6. Adam Frans van der Meulen, 1680, Minerva XIV. Louis'yi Silahlara Çağırıyor/ Minerva summoning Louis XIV to Arms. Zo-ne47. Erişim: 24.10.2024, <http://zone47.com/cro-tos/?l=br&p=&nb=40&disp=1&s=&y1=-40000&y2=2015&p31=184296&p180=5011>

Görsel 7. Genç David Teniers, 1640-1649, Kitap ve Pota ile Simyacı / The Alchemist. Nationaltrustcollections. Erişim: 26.10.2024, <https://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1246499.1>

Görsel 8. Giuseppe Arcimboldo, 1566, Kütüphaneci / The Librarian. Wikipedia. Erişim: 24.10.2024, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Librarian_%28Arcimboldo%29#/media/File:Bibliotekarien_konserverad_-_Skoklosters_slott_-_97136.tif

Görsel 9. (Solda) Salvador Dali, 1923, İnsanlı Otoportre / Self-portrait with L'Humanitie. Wikiart. Erişim: 28.10.2024, <https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/self-portrait-with-l-humanitie>

(Sağda) Rene Magritte, 1928, İtaatkar Okuyucu/ The submissive reader. Wikiart. Erişim: 28.10.2024, <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-submissive-reader-1928>

Görsel 10. Aelbert Jansz. van der Schoor, 1660-1670, Vanitas / Vanitas Still Life. Wikimedia. Erişim: 10.11.2024, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vanitas_stilleven_Rijksmuseum_SK-A-1342.jpeg

Görsel 11. David Bailly, 1651, Otoportreli Vanitas / Vanitas Still Life with Self-Portrait. Thevcs. Erişim: 12.11.2024, <https://thevcs.org/vanity-vanities#grieving-time>

Görsel 12. Alicia Martin, 2003, Biyografiler / Biografias. Art-his. Erişim: 13.11.2024, <https://www.art-his.com/alicia-martin-ve-biografias-serisi-pencere-ve-kapilardan-tasan-kitaplar/>

Görsel 13. (Solda) Doug Beube, 2007, Vektör / Vector. Dougbeube. Erişim: 16.11.2024, <https://dougbeube.com/section/485967-Vector.html>

(Sağda) Doug Beube, 2007, Vektör / Vector. Dougbeube. Erişim: 16.11.2024, <https://dougbeube.com/section/485967-Vector.html>

Görsel 14. Brian Dettmer, 2024, Gelecekteki Şeylerin Şekli / The Shape of Things to Come. Briandettmer. Erişim: 28.11.2024, <https://briandettmer.com/art/2024/#p834>

SANATIN DİSİPLİNLERARASI DÖNÜŞÜMÜ: DOCUMENTA 6 ¹

Sanatta Yeterlik Öğrencisi **Günay BAKIRCILAR**

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı

Ankara / Türkiye

gunaybakircilar.art@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-3949-551X

Öz: Manfred Schneckenburger tarafından 1977 yılında gerçekleştirilen Documenta 6 sergisi, fotoğraf, film, video gibi medyaları merkeze koyarak disiplinlerarası sanat için bir zemin yaratmaktadır. Documenta 6; fotoğraf, film ve videoyu sanatsal yaratım türleri olarak merkeze çekmesinin yanı sıra sanatın toplumsal sorunlarla ilişkisini de tartışmaya açmaktadır. Araştırmanın konusu, Documenta 6 sergisinin sanatın toplumsal bağlamdaki rolünü ve medya sanatlarını (fotoğraf, film, video) sanatlararası perspektifte incelemektir. Araştırmada, ilk olarak “Sanatta Medya-Medyada Sanat” sloganı açıklanmıştır. Ardından Hubertus Gojowczyk, Panamarenko Joachim Bandau, Haus Rucker Co, Richard Serra, Walter de Maria, Ferdinand Kriwet, Reiner Ruthenbeck, Horst H. Baumann, Nam June Paik, Bill Viola, Joseph Beuys ve Ulrike Rosenbach’ın eserleri incelenmiştir. Araştırmada “doküman analizi” yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın sonucunda; Documenta 6 sergisinin, medya konsepti bağlamında sergilediği eserler ve paralelinde gerçekleştirilen tartışmalarla yerleşik olan algıları yıkıp, yeni algılar için temel oluşturmuş, gelecek Documenta sergilerine farklı bir bakış açısı getirmek üzere yeni bir zemin yarattığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Manfred Schneckenburger, Documenta 6, Yeni Medya, Fotoğraf, Video.

THE INTERDISCIPLINARY TRANSFORMATION OF ART: DOCUMENTA 6

Abstract: The Documenta 6 exhibition, organized by Manfred Schneckenburger in 1977, focused on media photography, film, and video establishing a foundation for interdisciplinary art. It highlighted these media as forms of artistic creation while also addressing the relationship between art and social issues. This research examines the role of art in social context and the exploration of media arts (photography, film, and video) from an interdisciplinary perspective in Documenta 6. The study first explains the slogan "Media in Art - Art in Media" and then analyzes the works of artists Hubertus Gojowczyk, Panamarenko, Joachim Bandau, Haus Rucker Co, Richard Serra, Walter de Maria, Ferdinand Kriwet, Reiner Ruthenbeck, Horst H. Baumann, Nam June Paik, Bill Viola, Joseph Beuys and Ulrike Rosenbach. The "document analysis" method was used in the research. The findings reveal that Documenta 6 challenged established perceptions through its media-focused artworks and discussions, laying the foundation for new perspectives and providing fresh approach for future Documenta exhibitions.

Keywords: Manfred Schneckenburger, Documenta 6, New Media, Photography, Video.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

EXTENDED ABSTRACT

The Documenta 6 exhibition, curated by Manfred Schneckenburger in 1977, represents a significant turning point in the history of contemporary art by placing photography, film, and video at its core. This event not only served as a platform for interdisciplinary art but also invited critical discourse on the role of these media in addressing societal issues. By integrating these mediums into the artistic framework, Documenta 6 established a new foundation for artistic expression that challenges conventional boundaries and explores the intersection between art and social context.

The focus of this research is to examine the role of art in the societal framework and analyze the integration of media arts photography, film, and video within an interdisciplinary perspective, as exemplified by Documenta 6. The exhibition's approach to these media forms goes beyond aesthetic considerations, it's about positioning them as tools for exploring and engaging with social issues. This perspective underscores the transformative power of media arts in shaping cultural discourse and expanding the possibilities of artistic creation. The study begins by elucidating the slogan "Media in Art-Art in Media," which encapsulates the exhibition's ethos. This slogan reflects the dual relationship between media and art: How media serves as a medium for artistic expression and how art, in turn, critiques and redefines media. Through this framework, the exhibition positioned photography, film, and video not merely as artistic tools but as mediums capable of fostering dialogue on pressing social and political issues.

Following this contextual foundation, the research delves into the works of key artists featured in Documenta 6. Among these are Hubertus Gojowczyk, whose installations challenge traditional narratives; Panamarenko, known for his experimental and interdisciplinary approach; Joachim Bandau, who explores minimalist and structural themes; and Richard Serra, whose monumental sculptures redefine spatial relationships. Other notable contributions include those of Haus Rocker Co, a collective that reimagines architectural and social spaces; Walter De Maria, whose works emphasize scale and environment; and Ferdinand Kriwet, who integrates textual and auditory elements. The contributions of Reiner Ruthenbeck and Horst H. Baumann also stand out for their innovative use of light and space, while Nam June Paik and Bill Viola widely regarded as a pioneer of video art offer a radical rethinking of media's potential. Joseph Beuys brings a performative and pedagogical dimension to the exhibition, and Ulrike Rosenbach's feminist lens interrogates the socio-political constructs of gender. Together, these artists exemplify the diverse approaches and thematic concerns that characterize Documenta 6.

The research concludes that Documenta 6 not only disrupted established perceptions of art but also laid the groundwork for new paradigms. By foregrounding media as a central theme, the exhibition catalyzed discussions that extended beyond the confines of traditional art forms, fostering a more inclusive and dynamic understanding of contemporary art. Furthermore, the exhibition's emphasis on interdisciplinary collaboration and critical discourse created a platform for challenging existing norms and envisioning alternative futures. In summary, Documenta 6 stands as a landmark in the evolution of contemporary art, marking a shift towards greater inclusivity and critical engagement with societal issues. Its legacy is evident in the subsequent Documenta exhibitions, which have continued to explore the themes and approaches pioneered in 1977. By integrating media arts into the broader artistic and social landscape, Documenta 6 not only expanded the scope of artistic practice but also demonstrated the profound potential of art to engage with and transform the world around it.

1. Giriş

Bir fikrin başarı öyküsü olan Documenta'nın tarihi, Arnold Bode'nin 1955 yılında, Kassel'de düzenlediği, "20. Yüzyıl Avrupa Sanatı" başlıklı bir sergiyle başlar. Documenta sergileri, beş yılda bir gerçekleşerek yarım asırlık bir süreci geride bırakmıştır. Documenta sergilerinin tarihi, sanat dünyasında yarattığı çatışmaların, karşı çıkışların, şüphelerin tarihi olduğu kadar, yenilenmenin, kavrayışın ve sanatın üretici gücünün de tarihi olmuştur (Rüzgar, 2012, s. 119). Almanya'nın Kassel şehrinde her beş yılda bir gerçekleşen Documenta sergilerinin 15incisi 2022 yılında gerçekleşmiştir. 6. Documenta 24 Haziran 1977 tarihinde Almanya'nın Kassel şehrinde Alman sanat tarihçisi ve küratör Manfred Schneckenburger tarafından Fridericianum Müzesi'nde, Neue Galerie'de ve kamusal alanlarda gerçekleştirilmiş, 11 Eylül 1977 tarihinde sona ermiştir.

Çağdaş sanat dünyasında bir küratör olarak önemli bir figür olan Schneckenburger Documenta 6 sergisi ile kariyerine önemli katkı sağlamıştır. Documenta 6'daki başarısı nedeniyle 1987 yılındaki Documenta 8'in de küratörlüğünü yapmıştır. Böylece Documenta sergilerinin kurucusu Arnold Bode dışında iki kez Documenta yöneten tek küratör olarak tarihe geçmiştir. Schneckenburger Documenta 6 sergisinin küratörlüğünü üstlenerek, sanatın toplumsal bağlamdaki rolünü sorgulayan, medya sanatlarını (fotoğraf, film, video) sanatlararası bağlamda inceleyen ilk sergi modelini geliştirmiştir. Sanatta kırılma noktasını temsil eden Documenta 6, disiplinlerarası sanatın sanat dünyasına radikal ve baskın bir model olarak girişine işaret etmektedir. Sanat ve toplum arasındaki ilişkiyi güçlendirmek için atılan bu adım sanatın toplumsal sorunlarını merkeze almasını amaçlamıştır. Documenta 6'nın sloganı sanat ve medya üzerine şekillenmiştir. Geleneksel sanat biçimleri olan resim ve heykelden ayrı olarak, medyanın temsili o güne kadar sanata yönelik genel ilginin odağında yer almamıştı. Fakat diğer Documentalardan farklı olarak Schneckenburger Documenta 6'da "Sanatta Medya-Medyada Sanat" sloganını kullanarak sanatçılar ile medyanın birleşiminden doğan yaratıcı ifade biçimlerinin sergilendiği bir dönemi böylece başlatmıştır. Documenta 6'nın amacı; medyaya hayran 1960'ların tersine, medyayı eleştiren 1970'lerin anlayışını tartışmaya açmaktır.

"Sanatta Medya-Medyada Sanat" sloganı küratör Manfred Schneckenburger tarafından yönetilse de serginin arka planında büyük bir ekibin varlığı söz konusudur. Ekipte gazeteci, sanat tarihçisi, ressam, sanat yönetmeni, yazar gibi entelektüeller yer almaktadır. Documenta 6 sergisi, sanatlararası bağlamda farklı bölümlere ayrılarak imgelerle dolu bir sergi haline dönüşmüştür. Documenta 6 sergisinin küratörü ve ekibi, medya sorununun ele alınması yönünde sanatın "her yerde" olmasından dolayı verimsiz bir sonuç alabilecekleri korkusunu da yaşamıyor değillerdi. Bunun sonucunda sanatın "heryerdeleşmesi" belirli sanatçılarda bir sorun haline gelip gelmeyeceği tartışma konusu olarak ortaya çıkmıştır. Özellikle resim hakkında çok fazla tartışma olduğu ve Doğu Almanya sanatına yer verilmesi bu tartışmalardan biri olarak öne çıkmıştır. Bunların yanı sıra; Documenta 6, Doğu Almanya Demokratik Cumhuriyeti'nden sanatçıların Batı Almanya'da yer alan Kassel'de resmi olarak ilk defa yer aldıkları sergi olarak tarihe geçmiştir. Documenta 6'ya kadar olan uzun ve siyasi açıdan sıkıntılı sürecin bu gelişmeyle yeni bir boyut kazandığı söylenebilir.

Bu makalenin amacı, bugünün sanatının temellerini oluşturan, tarihsel bir bellek olan sanat tarihinde önemli kırılmalara işaret eden, medya kavramını sanatın içinde var etmeyi başaran Documenta 6'yı incelemektir. Makalede ilk olarak "Sanatta Medya-Medyada Sanat" sloganı ele alınacaktır. Hemen ardından Documenta 6'da yer alan; Kitap Bölümü'nde, Hubertus Gojowczyk, Ütopik Tasarım Bölümü'nde, Panamarenko, Joachim Bandau, Açık Hava Heykelleri Bölümü'nde, Haus Rucker Co, Richard Serra, Walter de Maria, Ferdinand Kriwet, Reiner

Ruthenbeck, Horst H. Baumann, Yeni Medya Bölümü'nde, Nam June Paik, Joseph Beuys, Ulrike Rosenbach'ın eserleri incelenecektir. Araştırmada "doküman analizi" yöntemi kullanılmış ve araştırma konusu ile ilgili elektronik ve basılı ortamda yer alan kaynaklar incelenerek gerekli veriler toplanmıştır.

Belirtmek gerekir ki Documenta 6 hakkında Türkçe kaynak bulunmamaktadır. Bu nedenle bu çalışma, Documenta 6'nın sanat belleğindeki yerini ve önemini anlamak açısından literatüre katkı sağlayacağını öngörmekte ve ummaktadır. Documenta sergileri günümüzdeki sergilerin biçimlenmesinde çok büyük önem arz etmektedir. O nedenle bu sergilerin hala geriye dönülerek incelenmesi bugünkü sanat yaklaşımlarını anlamak açısından da fikir verecektir. Denilebilir ki günümüz sergilerini geçmişe bakarak tekrar ele almak, sanat formlarını kıyaslamak açısından Documenta 6 sergisi, geçmiş ve günümüz sergileri arasında bir tür köprü görevi görmektedir.

2. "Sanatta Medya-Medyada Sanat" Sloganı ve Uygulaması

Schneckenburger ve Romain tarafından Mart 1976'da sunulan Documenta 6 sergisinin mantığı bir önceki Documentalara göre sanata farklı bakış açıları getirmek ile ilgilidir. Schneckenburger'ın Documenta 6 temasını "sanatta medya" olarak tanımlaması üzerine bazı eleştirmenler, bu tür temaların sanatçıya dayatılmasının, sanatı kavramsal bir sıkılaştırmaya zorladığı yönünde olduğu düşüncesindedirler. Bu ifadelerle rağmen medya kavramı, en çelişkili sanatsal prodüksiyonlarını bile kapsayacak kadar ustaca formüle edilmiştir. 623 sanatçının katılımıyla gerçekleşen Documenta 6, 2700 eser ve 343.410 ziyaretçi sayısı ile şimdiye kadar ki en çok sanatçı, eser ve ziyaretçi sayısı olan Documenta olarak tarihe geçmiştir.

Hem beklentiler hem organizasyon açısından, Documenta 6'nın kıstası, önceki Documenta 5 idi. 1972 yılında gerçekleştirilen Documenta 5'in küratörü Harald Szeemann'ın Bode dönemindeki başarıyı devam ettirmiştir. Documenta 5'in sloganı "gerçeği sorgulamak" üzerine kurulmuş fakat sanat tarihçisi Evelyn Weiss ve görsel sanatçı Klaus Honnef Documenta 6'da "medya-özel" ve "bağlama özgü" yapılar odaklanan, günümüzün net bir perspektifine dayanan kavram geliştirmişlerdir. Bu kavram; fotoğraf, film ve videonun dahil olduğu, medyayı inceleyen, sosyal sorumluluğu üstelenmeye hazırlanan bir sanat temelinde ortaya çıkmıştır (Lütgens, 2005, s. 274).

Documenta 6'nın konseptinden sorumlu olan kişi sanat tarihçisi Lothar Romain, sanat tarihi açısından 1960'lardan itibaren sanatta medya konusunu yakından incelemiştir. Romain, Documenta 6 sergisinin temel yapısını tanımlamak adına şu ifadelerle yer vermiştir: Sanat 1960 yılından beri her şeyi dener, yeni dönemleri fethetme fırsatı yakaladı. Bu dönemde ansiklopedik fikirler, dünya görüşleri ve yoğun deneyimler yaşandı. Sonuç olarak, 1970'lerde şöyle bir çağrı yapıldı: "Yeni bir alan fethedildi, şimdi araştırılması gerekiyor!" (Romain, 1977, s. 27).

Documenta 6 sergisinin sunduğu önemli yeniliklerden biri de geleneksel sanat dallarının medya olarak sınıflandırılmasıydı. Sanatsal içeriklerin taşıma araçları olarak kullanılması, içeriklerin elektronik görüntülerle uyumlu hale getirilmesi, medyanın ön plana çıkması ile sanat türlerinin geleneksel hiyerarşileri önemini kaybetmiştir. Dolayısıyla, bir sanatçı tarafından yaratılan bir kitap veya tasarımcılar tarafından tasarlanan bir araç, resim ve heykel ile eşit düzeyde bir statü kazanmıştır. Documenta 6'da yer alan eserlerin medya kavramına göre ayrı ayrı sunulması sergiye yeni bir bakış açısı sunmuştur. 100 gün boyunca imajını şekillendiren Documenta 6 sergisinde eserler; Kitap bölümü, Açık hava heykelleri bölümü, Ütopik tasarım bölümü, Yeni medya (video, fotoğraf ve film bölümü) olarak konumlanmıştır.

2.1. Kitap Bölümü

Documenta 6 kataloğunu ve sergi alanlarını her şeyden önce “medya” kavramı çerçevesinde yapılandırıldığını ifade eden Schneckeburger, “medya” kavramına ek olarak kitap bölümü hakkında şu ifadeleri kullandı:

Geçmişten farklı olarak, türler açısından değil, medya açısından düşündük. Bu nedenle içerik açısından ayrımlar, medyayı kendi özel işleyiş biçimleri açısından tanımlıyordu [...] Documenta 6’yı ziyaret edenler, medyayı tüm sanatsal potansiyelleriyle, özgür ve eşit bir temelde görebilirler. Hatta kitapları medya aracı olarak inceledik (Lütgens, 2005, s. 279).

Kitap bölümünden sorumlu olan kitap koleksiyoncusu Rolf Dittmar, Documenta 6 sergisinin bu bölümünü iki kategoriye ayırmıştır. Bunlar; “Kitabın Başkalaşimleri” (Metamorphosen des Buches) ve “Konsept Kitapları” (Konzept Bücher) olarak tanımlanmıştır. “Kitabın Başkalaşimleri” bölümünde sanatçı Dieter Roth, Marcel Broodthaus’ın yanı sıra kitap bölümünde ilk kez Anselm Kiefer ve John Latham gibi sanatçılara da yer verilmiştir. “Konsept Kitapları” bölümünde ise; Stanley Brouwn, Daniel Buren, Hanne Darboven, Lawrence Weiner gibi sanatçılar yer almıştır. Geleneksel okumanın reddedildiği bu bölümde; kesilmiş, yırtılmış veya oyulmuş kitaplar (Michael Badda), yakılmış kitaplar (Bernard Aubertin), zincirlenmiş veya sıkıca bağlanmış kitaplar (Konrad Balder Schaüfflen), kauçuk, alçı veya betonla kaplı olan kitapların yer aldığı (Alice Kochs) Documenta 6’da en çok dikkat çeken bölüm olarak hafızalarda yer etmiştir. Documenta 6’da sergilenen kitapların çoğu bakılacak ancak dokunulamayacak heykelsi nesneler gibi kaidelerin üzerinde sergilenmiştir (Arnar Sigridur, 2017, s. 158).

Rolf Dittmar, sanatçılar tarafından üretilen kitapların çeşitliliğine dikkat çekerek, “...tek ortak payda olarak sanatçının kitabı bilgiyi yayan bir araç olarak sorguladığı” (Dittmar, 1977, s. 297) sonucuna varmıştır. Dolayısıyla görümlenen kitapların, geleneksel normlarını keşfetmeye aynı zamanda yıkmaya yönelik olduğunu vurgulamaktadır (Dittmar, 1977, s. 297).



Görsel 1. Hubertus Gojowczyk, 1977, Kütüphane Kapısı / Tür zu Bibiothek.
Fridericianum Müzesi. URL 1

Documenta 6'nın kitap bölümünde yer alan sanatçılardan biri Kütüphane Kapısı (Görsel 1) adlı eseri ile Hubertus Gojowczyk'dir. Kitap ve harçtan oluşan heykel Neue Galerie'nin merdiven boşluğuna yerleştirilmiştir. Gojowczyk Kütüphane Kapısı adlı eseri Neue Galerie tarafından satın alınan ilk eser olma ayrıcalığını yaşamıştır. 2011 yılında Neue Galerie'de yapılan yenilemelerin ardından, çalışma yeniden konumlandırılıp kalıcı olarak sergilenmeye devam etmektedir. Böylece yıllar sonra Documenta 6'daki kitapların temsilini hatırlattığı söylenebilir (Arnar Sigridur, 2017, s. 159). Dittmar izleyici ve kitap arasında geçen duygusal bağı şu şekilde ifade etmiştir: "Bu kitaplara kemikleşmiş eserler gibi muamele edilir ve izleyiciler tanık durumuna geçer. Böylece kitap sanat eserine dönüşür izleyici ile temas sağlar. Sonuç olarak Documenta 6'nın bir bölümünü kitaplara ayırmak, kitabın sanatta bir araç olarak birleştirilmesi yönündeki gelişimini sağlamıştır" (Steward, 1979, s. 61).

2.2. Ütopik Tasarım Bölümü

Documenta 6'da kitap bölümünün yanı sıra ütopik tasarım bölümünün bazı tartışmalara yol açtığı söylenebilir. Documenta 6'da bu bölümü yöneten Gerhard Bott, "tasarım" teriminin, orta çağ İtalyan disegnosundan geldiğini belirtmiştir. İtalyan ve Amerikalı otomobil tasarımcılarının hazırladığı planlar sanatsal çizimlerle ilişkilendirilirken, Panamarenko veya Joachim Bandau tarafından tasarlanan arabalar, (Görsel 2) bağımsız heykel tartışmalarına yol açmıştır (Bott, 1977, s. 269).



Görsel 2. (Solda) Panamarenko, 1977, Ütopik Tasarım Bölümü / Utopisches Design.

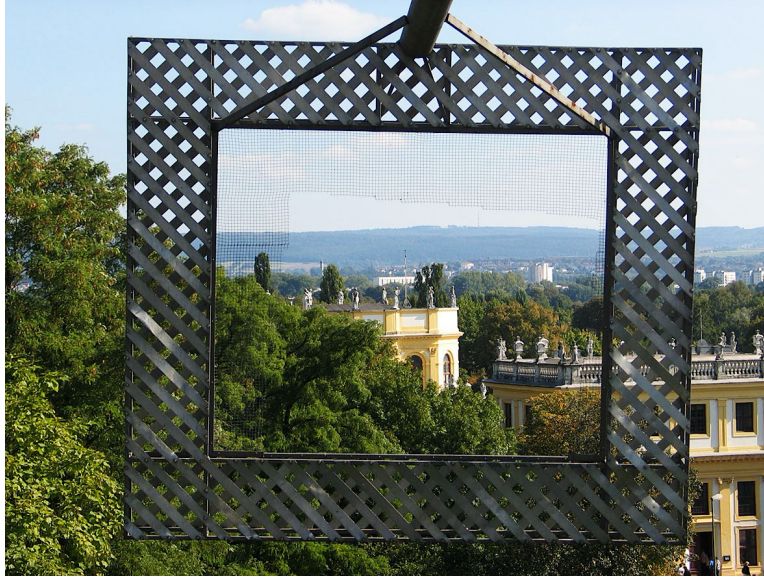
Fridericianum Müzesi URL 2 (Sağda) Joachim Bandau, 1977, Ütopik Tasarım Bölümü / Utopisches Design.

Fridericianum Müzesi. URL 3

Form soruları serginin ana unsuru görünse de ütopik tasarımların otomobilin kendisi hakkında kapsamlı bir tartışma alanı açmıştır. Bunun yanı sıra ütopik tasarım bölümünde; insan ve makine arasındaki ilişkiye dair eleştirel bir yaklaşımın söz konusu olduğu söylenebilir.

2.3. Kamusal Alana Yayılan Sanat: Açık Hava Heykelleri Bölümü

Documenta 6'nın bir diğer çarpıcı noktası kamusal alana yayılmasıdır. Sanatın kamusal alana yayılması Karlsruhe parkın yeni keşfedilmiş bir sergi alanına dönüşmesine olanak sağlar. Documenta 6 Batı Almanya'nın bölgesel kamu televizyon ağlarında haftalık olarak yayınlanmasıyla kamusal alan fikrinin bakış açısını oldukça genişletmiştir. Kamusal alana yayılan sanat bağlamında açık hava heykelleri bölümü, Schneckenburger tarafından düzenlenmiştir. Mekan olarak Karlsruhe parkının üzerinde doğanın kendisine yolculuk halinde olan eserler oldukça çarpıcı ve etkileyici görünmektedir. Documenta 6'da açık hava heykelleri bölümünde; Haus Rucker Co, Richard Serra, Walter de Maria, Reiner Ruthenbeck ve Ferdinand Kriwet gibi sanatçılar yer almaktadır.



Görsel 3. Haus Rucker Co, 1977, Çerçeve İnşaatı / Rahmenbau.
Fridericianum Müzesi. URL 4

Sanatçı Haus Rucker Co'nun Çerçeve İnşaatı (Görsel 3) adlı yerleştirmesi, algısal teorisine yönelik bir nesne olarak tasarlanmıştır. Eser, bireyin kozmik ilişkiler ağındaki yerini keşfetmesine yardımcı olmayı amaçlamaktadır. Haus Rucker Co'nun, çift iskeletli yapısı Orangery Place bölümünü bir manzara tablosu gibi çerçeve içinde sunar. Çerçeve içindeki peyzaj görüntüsü, on dokuzuncu yüzyıl resmine benzer olarak romantik bir manzara anlayışını anımsatır. Bu çerçeve, gerçekliğin bir bölümünü kesip manzara resmine dönüştürürken, aynı zamanda insanları da görüntünün bir parçası olarak sunmaktadır.



Görsel 4. Richard Serra, 1977, Terminal / Terminal.
Fridericianum Müzesi. URL 5

Haus Rucker Co'nun Çerçeve İnşaatı yerleştirmesinin romantize edilmiş halinden sonra Richard Serra'nın Terminal (Görsel 4) adlı eseri, Kassel'deki Fridericianum sergi binasının önünde, Documenta 6'nın sembolü olarak yer almıştır. Eser hem karmaşık hem de basit bir görünüme sahiptir. Terminal adlı eser ilk bakışta, dikdörtgen çelik levhalardan yapılmış, basit bir kart evini andırdığı söylenebilir. Serra'nın Terminal adlı eseri izleyicinin her açıdan farklı bir algı deneyimi yaşamasına olanak tanımaktadır. Eserin tam olarak nasıl algılanacağı, izleyicinin bakış açısına bağlıdır. Heykel, izleyicilerde zaman zaman devrilebileceği izlenimi uyandırarak, tehlike ve endişe duyguları yaratmıştır. Richard Serra Terminal adlı eseri hakkında şu düşüncelerini dile getirmiştir:

Heykelin perspektifindeki her değişiklik, izleyiciye yeni ve beklenmedik deneyim nitelikleri sunar; bu nedenle, heykelin farklı görüşlerinin bir araya getirilerek tutarlı bir bütün oluşturulmaması da aynı derecede rahatsız edicidir. İzleyici, sürekli olarak temelden değişmiş bir yapının önünde duruyormuş gibi hisseder, çünkü eserin etrafında dolaşırken, hafızada birleşik bir bütün oluşturulmaz. Aksine, her bir görüş, kendisini garip bir şekilde izole edilmiş olarak sunar. Bireysel görüşler ne kadar fazla tanınırsa, bütüne ait olan resmin o kadar çok kaybolduğu hissiyatı doğar (Berg, 1995, s. 25).

Richard Serra ve Walter de Maria, Fridericianum'un önünde endüstriyel çağdan bir dizi materyali sanatın hizmetine sunan sanatçılar arasında yer almıştır. Richard Serra'nın dikkatlice dengelenmiş Terminal eseri bir kırılma ve fiziksel tehlike anıtı gibi dururken, Walter de Maria'nın Dikey Dünya Kilometresi (Görsel 5) zıt bir eser olarak aynı mekanda bulunmaktadır. Walter De Maria, Amerikan Dia Sanat Vakfı'nın sağladığı fonla Fridericianum ile Landgra ve Karl anıtı arasındaki alana, Dünya'nın merkezi doğrultusunda dikey olarak yerleştirilmiş, bir kilometre uzunluğunda pirinç bir çubuğu yerin altına inşa etmiştir. Dikey Dünya Kilometresi isimli eserin yüzeyinde görülebilen tek şey, plakaya gömülü çubuğun dairesel üst yüzeyidir. Böylelikle sanatsal bir eserin görseelliğine ve estetiğine tümüyle karşı çıkan, bakıldığında güçle görülebilen eserin hayal dünyasına indirgendiği gözlemlenmektedir.



Görsel 5. Walter de Maria, 1977, Dikey Dünya Kilometresi / Der vertikale Erdkilometer. Fridericianum Müzesi. URL 6



Görsel 6: Ferdinand Kriwet, Reiner Ruthenbeck, 1977, Açık Hava Heykelleri Bölümü. Fridericianum Müzesi. URL 7

Açık hava heykelleri bölümünde Richard Serra ve Walter de Maria'nın çarpıcı heykellerinin yanı sıra Fridericianum'un cephesinde yer alan heykeller de oldukça ilgi çekici görünmektedir. Ferdinand Kriwet'in elektronik afişi (Görsel 6) Documenta 6 hakkındaki medya raporlarını sergilerken, Reiner Ruthenbeck müzenin revak sütunlarını sergileme yöntemi olarak kullanmıştır. Böylece sanatçılar, sanat eserlerinin Fridericianum müzesinin sadece içine değil aynı zamanda dış mekana yayılmasına olanak sağlamıştır. Haus-Rucker-Co'nun Çerçeve İnşaadı adlı eseri, Walter de Maria'nın Yer Altı Dikey Dünya Kilometresi ve Horst H. Baumann'ın Lazer Manzarası (Görsel 7) adlı eseri bugün Kassel'de kalıcı eserler arasında yer almaktadır.



Görsel 7. Horst H. Baumann, 1977, Lazer Manzarası / Laserscape.
Fridericianum Müzesi. URL 8

2.4. Yeni Medya: Video, Fotoğraf ve Film Bölümü

Açık hava heykellerin etkisinin yanı sıra Documenta 6'da önemli bir yer edinen diğer bölüm Fotoğraf bölümü (Görsel 8) olmuştur. Evelyn Weiss ve Klaus Honnef'in sorumluluğu üstlendiği fotoğraf bölümünde, tarihi açıdan değerli bir sergi oluşturmak istenmiştir. İlk kez Documenta 6'da 140 yıllık fotoğraf tarihine ait keşif sunulmuştur. Tarihsel içerikli fotoğraflar; insanları, savaşları, manzara ve gündelik hayatı ifade etme amacı taşımıştır. Evelyn Weiss ve Klaus Honnef, "fotoğrafa sanatta kalıcı bir yer kazandırmaya yönelik katkıda bulunmayı arzuladıklarını" (Lütgens, 2005, s. 279) ifade etmişlerdir. Documenta 6 sergisinin fotoğraf bölümünde; Roger Fenton, Arrol Genthe, Edovard Baldus, Berenice Abbott, Lee Friedlander, Robert Adams, Eugene Atget, Diane Arbus gibi fotoğraf sanatçıları yer almıştır.



Görsel 8. Documenta 6, 1977, Fotoğraf Bölümü.
Fridericianum Müzesi. URL 9

Fenomolojik yönelimli medya kavramına referans olarak, 128 fotoğrafik konum seçilmiş ve çok yoğun bir şekilde sergilenmiştir. Bunlardan ilki, tarihsel bağlamlarına göre ve dolayısıyla kronolojik bir sıraya göre tasarlanmıştır; ikincisi, üç alt bölüme ayrılmış, üçüncüsü, savaş ve moda gibi konuya özgü bölümlere yer vermiştir. Bu bölümler “Doğrudan Fotoğraf I”, “Doğrudan Fotoğraf II”, “Ortamin Yansımaları ve Genişlemesi” başlıkları altında izleyiciye sunulmuştur. Sergi kurulum sürecinden akıllarda kalabilecek bir olay, fotoğraf ve resimlerin birbirine çok yakın asılarak sergilenmesinden rahatsız olan Baselitz, Richter, Penck ve Lüpertz gibi sanatçıların eserlerini sergi açılışından bir gün önce duvardan kaldırmaları olmuştur.

Film bölümünde ilk kez Rainer Werner Fassbinder, Martin Scorsese ve Stanley Kubrick gibi yönetmenlerin sinematik sanat eserleri Kassel's Royal Sinema'da sunulmuştur. Bu sayede sinematik sanat eserleriyle topluma yeni bir kültür ve bakış açısı kazandırılmış ancak, lojistik nedenlerden ötürü, film etkinliği yakındaki bir sinema salonu olan Royal-Kino'ya taşınmıştır (Lütgens, 2005, s. 281).



Görsel 9. (Solda) Nam June Paik, 1977, Yeni Medya Bölümü.

Fridericianum Müzesi. URL 10 (Sağda) Joseph Beuys, 1977, Yeni Medya Bölümü.

Fridericianum Müzesi. URL 11

Documenta 6, küreselleşmenin ilk adımlarını atmıştır. Sanatçılar tarafından ilk canlı uluslararası uydu yayını Documenta 6'da gerçekleşmiştir. Nam June Paik, Joseph Beuys, Bill Viola ve Douglas Davis'in performansları (Görsel 9) yirmi beşin üzerinde ülkeye canlı olarak iletilmiştir. Aynı zamanda Documenta 6 şimdiye kadar en çok kadın sanatçı temsil eden Documenta özelliğine sahiptir. Ulrike Rosenbach'ın Herakles Herkül (Görsel 10) eseri başta olmak üzere, Joan Jonas, Rebecca Horn ve Friederike Petzold'un çalışmaları feminist bağlamı olan video eserler olarak Documenta 6'da yer almıştır.



Görsel 10. Ulrike Rosenbach, 1977, Herakles Herkül / Herakles-Herkules.
Fridericianum Müzesi. URL 12

Ekolojik sanatın önde gelen sanatçılarından biri olan Joseph Beuys 1970’li yıllarda kurum merkezli projelerle gündeme gelmiştir. Beuys’un kurum merkezli başlıca projeleri, 1972 yılında Documenta 5’te Halk İnisiyatifiyle Doğrudan Demokrasi Ofisi ve 1977 yılında Documenta 6’da Özgür Uluslararası Yaratıcılık ve Disiplinlerarası Araştırma Üniversitesi olarak sayılabilir. Bu projeler, seçmen inisiyatifinin yeniden demokratikleştirme mekanizmasını Beuys’un toplumsal heykel fikrinin merkezi bir veçhesi olarak sanat alanına dahil etmesiyle biliniliyordu. Beuys bu forumları yerleşik sanat kurumlarının sanat akademisi, Documenta’nın ya da sanat müzelerinin sergi mekanları içinde konumlayarak bu kurumları geniş kapsamlı toplumsal ve siyasi meselelerin ve mümkün alternatiflerin müzakere edildiği özgür tartışma alanlarına dönüştürmüştür (Mesch, 2021, s. 87).



Görsel 11. Joseph Beuys, 1977, İşyerinde Bal Pompası / Honey Pump in the Workplace.
Fridericianum Müzesi. URL 13

Documenta 6'nın merkezinde 100 gün sürecek düşünce biçimi ve İşyerinde Bal Pompası (Görsel 11) isimli yerleştirmesi, insan yaratıcılığının ve modern toplumun baskılarıyla ilişkili yabancılaşma biçimlerini açıklamayı amaçlamaktadır.

3. Sonuç

Schneckenburger'in "Sanatta Medya-Medyada Sanat" sloganı ile sanatın disiplinlerarası dönüşümünü Documenta 6'da gerçekleştirmiştir. Dolayısıyla, Schneckenburger'in "Sanatta Medya-Medyada Sanat" sloganı, medyaya duyulan eleştirel bakışın altını çizmiş, bu durum serginin eleştirel bir bilinçle yürütülmesini sağlamıştır. Medyanın sanattaki rolü üzerine gelişen bu tartışma, sonraki Documenta sergilerinin içerik ve biçimsel yapılarının şekillenmesinde belirleyici bir rol oynamıştır. Documenta 6, resim, heykel, fotoğraf, film, video ve performans gibi sanat dallarının yanı sıra, sanatçıların kitapları, çizimleri ve ütöpik tasarımlarını da kapsayan geniş bir sanat yelpazesine ev sahipliği yapmıştır. Ayrıca, Documenta 6 1960'ların medyaya duyulan hayranlığından, medyanın huzursuzluğuna geçişin keskin farkındalıklarıyla, betimsel değil, eleştirel bir şekilde yürütülmüştür. Manfred Schneckenburger'in yönetiminde, çağdaş sanatın kapsamı muazzam bir şekilde genişlemiştir. Dolayısıyla, sergileme yöntemine medya; fotoğraf, film ve videonun yanı sıra mimari ve tasarım da eklenmiştir. Documenta 6, "medya konsepti" kavramı ile önceki yıllarda gerçekleşen Documenta sergilerine kıyasla en çok sanatçı, eser ve ziyaretçi sayısına sahip Documenta olarak tarihe geçmiştir.

Documenta 6 sergisi, sanatın disiplinlerarası doğasını yeniden tanımlayarak, farklı sanat dallarını ve yaratıcılığı bir araya getiren öncü bir platform sunmuştur. Araştırmadaki bulgular, şu ana noktalarda özetlenebilir: Documenta 6 sergisinin kitap bölümünde, Hubertus Gojowczyk Kütüphane Kapısı adlı yerleştirmesi ile sanatçının kitabı bilgiyi yayan araç olarak sorgularken, ütöpik tasarım bölümünde yer alan Panamarenko ve Joachim Bandou'nun tasarımları, "bağımsız heykel" tartışmalarına yol açmıştır. Kamusal alana yayılan sanat olarak açık haya heykelleri bölümünde Haus Rocker Co'nun Çerçeve İnşaati isimli yerleştirmesi algısal teorelinin gösterilmesine yönelik bir nesne olarak tasarlanırken, Richard Serra'nın Terminal adlı eseri Documenta 6'nın sembolü olarak yer almıştır. Açık hava heykelleri bölümünde yer alan Haus Rocker Co ve Richard Serra'ya ek olarak Walter de Maria'nın Dikey Dünya Kilometresi isimli eseri, sanatsal bir eserin görseelliğine ve estetiğine karşı çıkan tavrı ile gündeme gelmiş ayrıca, Arazi ve Kavramsal sanat alanında günümüzde Documenta'nın ikonlarından biri olarak tarihe geçmiştir. Ferdinand Kriwet'in elektronik afişinin yanı sıra Reiner Ruthenbeck'in müzenin sütunlarındaki yerleştirmesi, Horst H. Baumann'ın Lazer Manzarası isimli performansı, sanatın hem müzenin içine hem de dışına yayılmasına olanak sağlamıştır. Documenta 6'nın yeni medya: video, fotoğraf ve film bölümünde ilk kez 140 yıllık fotoğraf tarihine ait keşif sunulmuş, film bölümünde ise; Rainer Werner Fassbinder, Martin Scorsese, Stanley Kubrick gibi yönetmenlerin filmleri ilk kez Kassel's Royal Sinema'da sunulmuştur. Documenta 6'da Nam June Paik başta olmak üzere Joseph Beuys, Bill Viola ve Douglas Davis'in performansları yirmi beşin üzerinde ülkeye ilk kez canlı olarak iletilmiştir. Aynı zamanda Documenta 6, tüm bu ilklerin yanı sıra şimdiye kadar en çok kadın sanatçı temsil eden Documenta özelliğine sahiptir. Ulrike Rosenbach, Joan Jonas, Rebecca Horn ve Friederike Petzold'un eserleri feminist bağlamı olan video eserler olarak Documenta 6'da yer almıştır. Documenta 6'da Özgür Uluslararası Yaratıcılık ve Disiplinlerarası Araştırma Üniversitesi'ni kuran Joseph Beuys, İşyerinde Bal Pompası isimli yerleştirmesi ile ekolojik sanatın önemini vurgulamıştır.

Araştırmada Documenta 6 sergisinin, yerleşik olan algıları yıkıp, yeni algılar için temel oluşturduğu, bundan sonraki Documenta sergilerine de yön verdiği sonucuna varılmıştır. Documenta 6, hem sanatsal hem de ideolojik anlamda önemli bir dönüm noktası olmuş ve sanat dünyasında kalıcı etkiler bırakmıştır. Documenta 6 sergisi,

sanatı eleştirel bir perspektifle ele alarak hem sanatçılar hem de izleyiciler için yeni bir ufuk açmış ve sanatı toplumsal, kültürel ve ideolojik bir güce dönüştürmüştür.

Kaynakça

- Arnar Sigridur, Anna. (2017). *Books at Documenta: Medium, Art Object, Cultural Symbol*. Zurich: Oncurating.
- Berg, Karen van den. (1995). *Terminal Richard Serra, Der leibhafte Raum*. Germany: Edition Tertium.
- Bott, Gerard. (1977). *Fahrzeuge in Documenta 6*. Germany: Kassel.
- Dittmar, Rolf. (1977). *Metamorphosen des Buches, Documenta 6*. Germany: Kassel.
- Rüzgar, Necla. (2012). Bir Fikrin Başarı Öyküsü: Documenta. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 9, s. 119.
- Lütgens, Annelie. (2005). *This Media Society is the Reality, the Construction of Reality, A Re-Presentation of Documenta 6*. Germany: Kassel.
- Mesch, Claudia. (2021). *Joseph Beuys*. İstanbul: Arter Yayınları.
- Romain, Lothar. (1977). *Von der Botschaft zur Kommunikation: Erläuterungen zum Medienkonzept der Documenta 6*. Germany: Kassel.
- Steward, De. (1979). *Friderician*. New York: Chicago Review.

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1.** Hubertus Gojowczyk, 1977, Kütüphane Kapısı / Tür zu Bibliothek. Erişim: 21.11.2024, https://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/issue-33/Anar/fig-12-docA_MS_Lengemann_10038547-copy.jpg
- Görsel 2.** (Solda)Panamarenko, 1977, Ütopik Tasarım Bölümü / Utopisches Design. Erişim: 21.11.2024, <https://i0.wp.com/www.outofstock.be/wp-content/uploads/2024/02/Original-photograph-of-the-Prova-Car-by-Panamarenko-at-Documenta-6-Kassel-1977-1977-scaled.jpg?fit=359%2C500&ssl=1> (Sağda) Joachim Bandau, 1977, Ütopik Tasarım Bölümü / Utopisches Design. Erişim: 21.11.2024, <https://galeriethomasfischer.de/2014/joachim-bandau-edition/>
- Görsel 3.** Haus Rucker Co, 1977, Çerçeve İnşaatı / Rahmenbau. Erişim: 21.11.2024, https://www.documenta.de/de/works_in_kassel
- Görsel 4.** Richard Serra, 1977, Terminal / Terminal. Erişim: 21.11.2024, <https://www.artforum.com/issue/1977/september-1977-253144/>
- Görsel 5.** Walter de Maria, 1977, Dikey Dünya Kilometresi / Der vertikale Erdkilometer Erişim: 21.11.2024, https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_6
- Görsel 6.** Reiner Ruthenbeck, 1977, Açık Hava Heykelleri Bölümü. Erişim: 21.11.2024, <https://bentpriorities.com/wp-content/uploads/2021/10/Documenta-c-1024x691.jpg>
- Görsel 7.** Horst H. Baumann, 1977, Lazer Manzarası / Laserscape. Erişim: 21.11.2024, https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_6

Görsel 8. Documenta 6, 1977, Fotoğraf Bölümü. Erişim: 21.11.2024,
https://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/issue-46/Mona%20Schubert/5_Becher.jpg

Görsel 9. (Solda) Nam June Paik, 1977, Yeni Medya Bölümü. Erişim: 21.11.2024,
https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_6
(Sağda) Joseph Beuys, 1977, Yeni Medya Bölümü. Erişim: 21.11.2024, https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_6

Görsel 10. Ulrike Rosenbach, 1977, Herakles Herkül / Herakles-Herkules. Erişim: 21.11.2024,
https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_6

Görsel 11. Joseph Beuys, 1977, İşyerinde Bal Pompası / Honey Pump in the Workplace. Erişim: 21.11.2024,
<https://www.artnet.com/artists/joseph-beuys/honigpumpe-am-arbeitsplatz-documenta-6-kassel-FC3xuGh39SirSZ-J4dotTQ2>

RESİM SANATINDA DUYUMSAL BİR BİÇİM OLARAK DAİRENİN ONTOLOJİSİ¹

Doç. Dr. Sadık ARSLAN

İğdır Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

İğdır / Türkiye

bahtiyar165@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-8909-022X

Öz: Doğadaki yaygın formlardan biri olan daire, iki boyutlu yuvarlak bir biçimdir. Köşeli formlardan farklı olarak eğrisel bir yapıya sahiptir. Aynı noktada başlayıp aynı noktada sona erdiği için bir başlangıcı ve sonu yoktur. Döngüsel yapısından ötürü sürekli tekrar eden bir sonsuzluk izlenimi verir. Bu özellik onu; bilimden teolojiye, kültürden sanata kadar geniş bir alanda ifadenin simgesine dönüştürmüştür. Özellikle sanatta daire, farklı simge ve metaforların görselleştirilmesinde bir dil olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda dairenin resim sanatında varlığı dikkat çekicidir. Bu makalenin konusu, bir biçim olarak dairenin resim sanatındaki görünümünü ontolojik bağlamda incelemektir. Makalede daire biçimini içeren resim örnekleri üzerinden ontolojik bir okuma yapılmaktadır. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman analiziyle elde edilen veriler ışığında resimler incelenmektedir. Bu makalede amaçlanan dairenin resimlerdeki varlığını derinlemesine irdelemek ve bu konuda yaşanan literatür boşluğunu gidermektir. Makalede döngüsel yapıyla dairenin; kutsal sahnelerin, dişil kompozisyonların ve nesnesiz saf anlatımların ifadesinde dikkat çekici bir biçim olarak resimlerde varlık bulduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Daire, Yuvarlak, Biçim, Ontoloji, Sanat.

THE ONTOLOGY OF THE CIRCLE AS A SENSORY FORM IN THE PAINTING

Abstract: The circle, one of the common forms in nature, is a two-dimensional round shape. Unlike angular forms, it has a curvilinear structure. It has no beginning or end, as it starts and ends at the same point. Due to its cyclical structure, it gives the impression of an ever-repeating infinity. This feature has turned it into a symbol of expression across diverse fields, including science, theology, culture, and art. Especially in art, the circle has been used as a language to visualize different symbols and metaphors. In this context, the presence of the circle in painting is remarkable. The subject of this article is to examine the appearance of the circle as a form in painting from an ontological perspective. In the article, an ontological reading is made through examples of pictures containing the circle shape. In the research, the pictures are examined in the light of the data obtained through document analysis, one of the qualitative research methods. The aim here is to examine in depth the presence of the circle in paintings and to contribute to addressing the gap in the literature on this subject. The article concludes that the circle, with its cyclical structure, finds its presence in paintings as a striking form in the expression of sacred scenes, feminine compositions and pure expressions without objects.

Keywords: Circle, Round, Shape, Ontology, Art.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

EXTENDED ABSTRACT

A circle is a simple curved shape formed by an infinite number of invisible points. One of the most common forms in nature, a circle is a two-dimensional round shape. Unlike angular forms, it has a round structure. Since it starts and ends at the same point, it has no beginning or end. Due to its cyclical structure, it gives the impression of an infinity that repeats itself continuously. For this reason, it has become a symbol of expression across various disciplines from science to theology, from law to culture and art. Especially in art, the circle has been used as a language in the visualization of different symbols and metaphors.

The circle is a frequently used symbolic and metaphorical form. For this reason, the circle has become a form used in solving problems in many fields, from science to theology, from philosophy to art. For example, the fact that all points around it are equidistant from the center has made the circle a symbol of perfection since ancient times. For this reason, God, as the supreme being, is represented as an infinite circle whose center is everywhere but whose circumference is nowhere. In this sense, the circle becomes a crucial tool for expressing divine concepts. Likewise, it is an important form used in theology as well as in expressing scientific, philosophical, social, cultural and artistic issues. In painting, it is an image used in conveying visual expressions.

In painting, the circle is a frequently used image in the expression of sacred scenes. In addition, due to its curvilinear structure, it is perceived as a soft form and is a form that expresses the feminine presence. The absence of sharp corners turns it into a caressing form and at the same time reveals the feminine energy. Finally, because it is a basic form, the circle is employed to represent pure, objectless expressions.

The subject of this article is to examine the appearance of the circle as a form in painting from an ontological perspective. It includes an ontological reading through examples of paintings containing the circle form, limited to three different contexts.

The paintings containing the circle shape, which are examined in an ontological context in the article, are divided into three main headings. For the first part of the research, Antonio Allegri (Correggio)'s painting Vision of St. John the Evangelist at Patmos, dated 1520-24, is examined in a theological context. In the second part, Gustav Klimt's The Kiss, dated 1908, is analyzed in the context of feminine energy. In the last part, Kazimir Malevich's Black Circle, dated 1924, is examined in the context of pure form without an object.

The aim of this article is to deeply examine the presence of the circle in the pictures and to fill the gap in the literature on this subject. In this article, the document analysis design, one of the qualitative research methods, was used. First, national and international printed and online sources on the subject were examined and data regarding the problem of the article was collected. Then, visual sources were examined and pictures containing circle compositions were selected for the research. These pictures were examined and analyzed in an ontological context.

First, the circle is an important form in revealing the divine in paintings containing sacred subjects. Its defining feature—that every point on the circumference is equidistant from the center—has long contributed to its perception as a symbol of the divine. Second, the circle plays a key role in representing the feminine. Since it has no corners, it gives the feeling of being touched or caressed. This reality has transformed the circle shape into a soft and feminine being ontologically. Finally, the circle is a basic form in the expression of pure expressions without objects. It is used to express the essence and objectlessness of the external world perceived through a subjective act. Since it is seen as a symbol of infinity, it becomes instrumental in extracting the implicit meaning of the infinite universe through deep contemplation.

As a result, the circle with its cyclical structure has found a presence in paintings as a striking form in the expression of sacred scenes, feminine compositions and pure expressions without objects.

1. Giriş

Daire, sonsuz sayıda görünmez noktanın oluşturduğu basit eğri bir biçimdir. Türk Dil Kurumu sözlüğü daireyi, bir çemberin içinde kalan düzlem parçası olarak tanımlar (Türk Dil Kurumu Sözcükleri). Bu düzlem parçası, iki boyutlu bir biçim olarak yuvarlağın bir alt türüdür. Yuvarlak ise dairenin yanı sıra küre ve çemberi içeren genel bir ifadedir. Dolayısıyla daire, içi dolu ve iki boyutlu bir biçim olarak diğer yuvarlak biçimlerden ayrılır.

Daire herhangi bir köşeye sahip olmayan eğrisel bir biçimdir. Yuvarlak yapısından ötürü döngüseldir; bir başlangıcı ve sonu olmadığından dairede hareket, hep aynı noktada başlar ve aynı noktada sona erer (Cündioğlu, 2020, s. 30). Bu döngüsellik, sürekli tekrar eden bir sonsuzluk fikrinin oluşmasına neden olur. Bu yapısından ötürü köşeli formlardan oldukça farklı bir izlenim verir. Köşeli formlar, sınırlandırılmış bir alan hissi verirken daire tam tersine sonsuzluk hissi verir. Bruno Munari'ye göre; bu sonsuzluk hissi, ancak daireyi oluşturan noktalardan birinin eksilmesiyle bozulur. Bu durumda daire, artık bir daire değildir. Öyle ki daireye işaretlenmiş bir nokta bile dairenin sonsuzluk hissini saf dışı bırakır (2023, s. 99).

Dairenin yuvarlak yapısı, onu eşitlikçi yapar. Çünkü daireyi çevreleyen her noktadan dairenin merkezine olan uzaklık eşittir. Dolayısıyla dairesel bir biçim, hiyerarşiyi yadsır. Daireyi çevreleyen organizasyonlarda tüm unsurların birbirine hiyerarşik olarak üstün gelmemesi buna örnek gösterilebilir.² Eşitlik, ancak biçimin köşeli bir forma dönüşmesiyle bozulur. Dolayısıyla köşeli formların bir tür hiyerarşiyi barındırdığı iddia edilebilir. Bu hiyerarşide en dikkat çekici köşe, otoriteye en iyi hizmet eden köşedir. Bu gerçeklik, köşeli formlarda eşitlikçi algının bozulmasına ve hiyerarşinin oluşmasına neden olur. Tam tersine dairenin yuvarlak yapısı, eşitlik hissi barındırdığından herhangi bir hiyerarşinin oluşmasına izin vermez.

Dairenin biçiminden kaynaklı ortaya çıkan anlamlar, onun simgesel ve metaforik olarak sıklıkla kullanılmasına neden olmuştur. Bu yüzden daire, bilimden teolojiye, felsefeden sanata kadar birçok alanda problemlerin çözümünde başvurulan biçime dönüşmüştür. Örneğin çevresindeki tüm noktaların merkezden eşit uzaklığa sahip olması, daireyi Antik dönemlerden beri mükemmelliğin sembolü haline getirmiştir. Bu yüzden en yüce varlık olarak Tanrı, merkezi her yerde fakat çevresi hiçbir yerde olmayan sonsuz bir daire olarak sunulmuştur (Jernajczyk ve Skowron, 2015, s. 394). Daire, burada mükemmelliğin sembolü olarak ilahi mevzuların ifadesinde önemli bir araçtır. Öte taraftan teolojinin yanı sıra bilimsel, felsefik, toplumsal, kültürel ve sanatsal meselelerin ifadesinde başvurulan önemli bir biçimdir. Resim sanatında ise görsel anlatımların aktarımında başvurulan bir imgedir.

Yuvarlak yapısından ötürü daire, diğer biçimlerden farklı olarak bakışı doğrudan merkeze davet eder. Bu bağlamda kutsal sahnelerde ilahi olanı kavramak için sıklıkla dairesel yüzeyler tercih edilir. Bakış, bu kompozisyonlarda merkeze yönelerek sonsuz ve mükemmel olanı yani ilahi varlığı kavratır. Bunun yanı sıra eğrisel yapısıyla yumuşak bir biçim olarak algılanan daire, dişil varlığın ifadesinde bir imge olarak öne çıkar. Sivri köşelerinin olmaması, dişil enerjisini ortaya çıkarırken onu okşayan bir biçime dönüştürür. Son olarak temel bir biçim olmasından ötürü daire, nesnesiz saf anlatımların ifadesinde bir imge olarak yer alır. Dolayısıyla yukarıda ifade edilen üç farklı bağlamla resimlerde daireyi ontolojik açıdan irdelemek önemlidir.

Araştırma kapsamında çok sayıda yapıt bulunmasına rağmen araştırmayı derinleştirmek adına sınırlı sayıda eser seçilmiştir. Bu eserler, Batı Sanat Tarihinde geometrinin oldukça popülerleştiği Rönesans'tan, resimde sembolist

² Bu eşitliğin kodları, sosyal ve politik hayatta görülebilir. Örneğin yuvarlak masa şövalyelerinin hiçbirisi, bir diğerinden üstün değildir. Toplandıkları masa etrafında karar alma aşamasında her şövalye yetkiye sahiptir. Bu, yuvarlak masanın eşitleyici yapısından kaynaklanmaktadır.

öğelerin ve nesnesizliğin yaygınlaştığı 20. yüzyıldan oluşmaktadır. Üç farklı anlayıştan seçilen eserlerin ortak noktası, biçimlerin duyumsallığının makalenin amacına uygun veriler sunmasıdır. Dolayısıyla daire biçimini ve imgesini içeren resimler ontolojik bağlamda analiz edilirken makale üç temel başlığa ayrılmıştır. İlk bölümde Antonio Allegri (Correggio)'nin 1520-24 tarihli *Patmos'taki Evangelist Aziz Yuhanna'nın Görünümü* (*Vision of St. John the Evangelist at Patmos*) adlı resmi incelenmektedir. Dairenin teolojideki ontolojisine değinerek incelenen bu bölümde, ilahi olanın kavranmasında daireye yüklenen anlamlar irdelenmektedir. İkinci bölümde Gustav Klimt'in 1908 tarihli *Öpücük* (*The Kiss*), adlı eseri analiz edilmektedir. Burada dişil enerjiyi ortaya çıkaran bir varlık olarak dairenin ontolojisi üzerinde durulmaktadır. Son bölümde ise Kazimir Malevich'in 1924 tarihli *Siyah Daire* (*Black Circle*) adlı eseri incelenmektedir. Burada temel bir biçim olarak dairenin, saf ve sonsuz anlatımlarla mümkün olmayan kavramların derin bir tefekkürle özünde nasıl varlık bulduğu açıklanmaya çalışılmaktadır.

Bu makalede nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi deseni kullanılmıştır. İlk konuyla ilgili ulusal ve uluslararası basılı ile online kaynaklar incelenerek makalenin problemine yönelik veriler toplanmıştır. İkinci olarak makale için daire kompozisyonlarını içeren görsel kaynaklar incelenerek araştırma ile ilgili resimler seçilmiştir. Bu resimler incelenirken betimleme modeli tercih edilmiş ve yer yer fenomenolojik öğelere yer verilmiştir. Fakat araştırmada dairesel kompozisyonların ontolojik bağlamda incelenmesi ve analiz edilmesi temel izlek olmuştur. Makalede konuyla ilgili sınırlandırmalara gidilerek sadece dini, sembolist ve soyut resim örneklerinden birer eser seçilmiş ve bu resimlerden hareketle resim sanatında dairenin ontolojisine dair bir okuma yapılmıştır.

2. İlahi Varlık Olarak Daire

Bir fenomen olarak daire, öznel edimle algılandıktan sonra zihinde farklı anlamlara dönüşebilir. Her ne kadar iki boyutlu basit bir biçim olsa da insan bilinç dünyasında farklı simge ve metaforlara dönüşebilir. Daireye yüklenen anlamların çeşitliliği bunu kanıtlar niteliktedir. Bunlardan en dikkat çekici olanlardan biri, dairenin Antik dönemlerden beri varlık ve oluş problemlerinin açıklanmasında simge olarak kullanılmasıdır. Bruno Munari, Antik metinlerde Tanrı'nın, merkezi her yerde olan bir daire olarak düşünüldüğünü aktarır (2023, s. 99). Antik filozoflardan Parmenides, Tanrı olarak düşündüğü hakikati mükemmel bir küreye benzetir ve ona göre; gerçek hakikat mükemmeldir. Ona ulaşmak için kürenin merkezine doğru yaklaşmak gerekir (Jernajczyk ve Skowron, 2015, s. 381). Parmenides'in sürekli, bölünemez ve değişmez olarak tanımladığı hakikatin metaforu olan küre, her yönden kendine eşit ve kendi sınırları içinde tekdüze kalan biçimdir (Kirk ve Raven, 1957, s. 276). Benzer bir şekilde Platon da varlığı, kendi kendine yeten pürüzsüz bir küre olarak tasavvur eder. Ona göre; gerçek varlık olarak tanımlanan mükemmelliğe ulaşabilmek, kürenin dış sınırlarına yaklaşmakla mümkündür (Jernajczyk ve Skowron, 2015, s. 383). Dolayısıyla Platon'un yaklaşımında daire veya küre, varoluşsal niteliğin, mükemmelliğin temsili olarak pürüzsüzlük ve saflıkla ilişkilendirilir. Başlangıç ve sonu olmadığından daire, sonsuzluğun sembolü haline gelir. Rönesans'ın ilk temsilcilerinden Cusali Nikolas (Nicholas of Cusa), sonsuzluk biçimini bir küreye benzetir. Ona göre; küre mükemmelleştikçe sonsuz bir nitelik kazanır ve dolayısıyla tanrısallaşır. Tüm farklılıklar, kürede maksimum derecede özdeşleşerek birlik kazanır. Ebedi birlik, başlangıç ve sonu olmayan bölünmez bir bütünde yani sonsuz dairede gerçekleşir (Hopkins, 1985, s. 35). Benzer biçimde Düccane Cündioğlu, göğün hareketinden kaynaklanan döngüsellik yarattığı süreklilik algısının, dairenin ilahi olanla ilişkilmesini sağladığını ifade eder (Cündioğlu, 2020, s. 62). Nitekim daire, İslam inancında tanrısal olanı ifade etmede araçsallaşarak mükemmel gök kubbenin ve Tanrı'nın sembolüne dönüşür (Erzen, 2019, s. 259). Geometrik biçimlerin oluşturduğu yapı bezemelerinde dairesel biçimlerin İslam inancının simge ve mecazlarında sıklıkla görülmesi, durumu kanıtlar niteliktedir.

Yuvarlak biçimin yarattığı mükemmellik fikri, daireyi teolojik konularda başvurulan bir simgeye dönüştürür. Aynı zamanda dünyanın döngüsel hareketiyle ilişkilendirildiğinden gerçek ve değişmez olan varlığın sembolüne dönüşür. Bu bağlamda kutsal temaların ifadesinde daire sıklıkla kullanılan bir simgedir. Öyle ki daireye atfedilen mükemmellik fikri, onun kutsal bir biçim olarak görülmesine ve ikonaların dairesel olarak düzenlenmesine neden olmuştur. Dolayısıyla ilahi atmosferi etkili kılmak için ikonalar, dairenin eğrisel yapısına uygun bir biçimde özenle çizilmiştir. Özellikle Rönesans döneminde matematiksel hesapların etkili bir biçimde kullanılmasıyla kutsal konular, başarılı bir biçimde dairesel alanlara resmedilmiştir. Bu resimlerden Antonio Allegri (Correggio) tarafından 1520-24 yılları arasında çizilen *Patmos'taki Evangelist Aziz Yuhanna'nın Görünümü* (Vision of St. John the Evangelist at Patmos) adlı eser, kutsal temaya uygun biçimde kilise kubbesine resmedilmesi bakımından dikkat çekicidir (Görsel 1).



Görsel 1. Antonio Allegri (Correggio), 1520-24, Patmos'taki Evangelist Aziz Yuhanna'nın Görünümü/ Vision of St. John the Evangelist at Patmos.
Wikipedia. URL1

Parma'daki San Giovanni Evangelista Kilisesi kubbesine çizilen *Patmos'taki Evangelist Aziz Yuhanna'nın Görünümü* adlı döngüsel freskte, İsa'nın en sevdiği öğrencisini karşılamak için gökten inişi tasvir edilmektedir. Aşağıda bulutlar arasında onu karşılamak üzere bekleyen azizlerin dairesel bir biçimde konumlandığı resim, Eski Ahit'ten konular içermektedir (Adani, 2007, s. 90). Resmin merkezinde kubbenin dairesel formunu çevreleyen azizlerin arasına göz kamaştırıcı ışık yayılımının içinde İsa aşağıya doğru süzölmektedir. Michelangelo'nun *Adem'in Yaratılışı* eserindeki görkemini anımsatan bu resimde İsa, kollarını açmış halde aşağıdan görölmektedir. Resimde mimari mekânın fiziksel yapısı kaybolarak göğe açılan olağanüstü kutsal bir an gerçekleşmektedir (Adani, 2007, s. 98). Kubbenin formuyla uyumlu bir biçimde konumlandırılan İsa ve azizler, dairesel yapının döngüsel enerjisini oldukça güçlü bir biçimde yansıtmaktadır. İsa, hareketiyle etrafında döngüsel biçimde konumlandırılan azizleri yönlendiriyor gibi görünmektedir. Azizlerin jest ve mimikleri, tüm bu döngüsel kompozisyona dinamizm katmaktadır.

Oldukça geniş bir kubbeye çizilen bu resim, kilise tavanında gök yanılsaması yaratacak derecede gerçekçidir. Bu yanılsamada figürlerin derinlikli bir biçimde göksel manzaraya yerleştirilmesinin payı büyüktür. Dolayısıyla bu türden yaklaşımın, resmin kutsal niteliğini ortaya çıkardığı söylenebilir. Fakat aynı zamanda hareketli figürleriyle kompozisyonun döngüsellığı, kutsal anı etkili bir biçimde yaşatır. Bunun yanı sıra merkezdeki İsa'yı çevreleyen hareketli figürler, Hatice Özyurt Özcan'ın ifadesiyle mekân içinde bir derinlik sağlarken aynı zamanda sonsuzluk hissi de uyandırır (2003, s. 84). Dolayısıyla kızıl gökyüzündeki ilahi varlık, resme hâkim olan döngüsellikle varlığın sonsuzluğunu etrafa yayar.

Dairesel kompozisyonlarda bakış, resmin merkezine yönelir. Bu resimde de bakış, ilahi olanı (İsa) kavrar ve kutsal anın derinlikli atmosferine ulanır. Bakış, merkezden çevreye doğru yöneldikçe dairesel kompozisyonun döngüsellığı hareketlenir. Bu durumda resimdeki döngüyü takip eden izleyici, gerçek dünyadan uzaklaşarak resmin ilahi dünyasına dahil olur. Dolayısıyla döngüsellığın evreninde izleyici, onu çevreleyen sonsuz varlığı hissederek ve bütün varlıklarla birlikte ebedi birliğin yani bölünmez bir bütünlüğün parçası olur.

Sonuç olarak daire her ne kadar basit bir biçim gibi algılsa da teolojinin alanına dahil olduğunda oldukça yoruma açık durumlar yaratabilmektedir. Bu durum, dairenin yarattığı döngüsellığın evrenle olan benzer ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla burada dairenin ontolojisi, ancak sonsuz ve ebedi birliğin ifadesinde açıklanabilir. Bu gerçeküstü durum, kuşkusuz inanma arzusunun tezahürüdür. Dolayısıyla duyumsal alan, inanma olgusuyla birleştiğinde dairesel alandaki imgeler, başka bir alemin temsili olarak varlık bulur ve sonsuzluğun döngüsellğinde ebedi olana ulaşır.

3. Dişil Varlık Olarak Daire

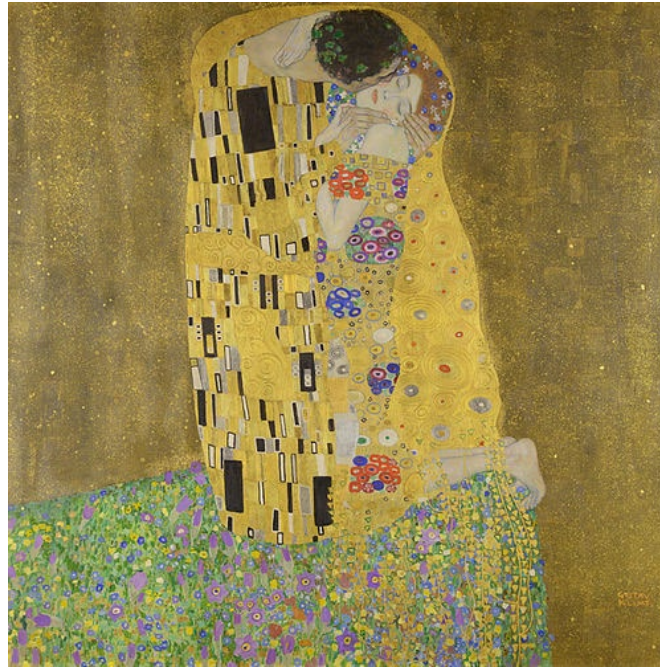
Teolojinin yanı sıra başka alanlarda da dairesel formun varlık ile ilişkisini irdeleyen bazı yaklaşımlar görülmektedir. Karl Jasper "Her varlık, kendinde yuvarlaktır sanki" derken aslında varlığın döngüsellığını vurgular. Benzer şekilde Van Gogh "Yaşam, muhtemelen yuvarlaktır" ifadesini kullanır (akt. Bachelard, 2017, s. 277). Her ne kadar bu iddiaların kesin olarak doğrulanması mümkün olmasa da dairenin döngüsellığının verdiği etki, doğanın işleyişiyle benzer bir nitelik taşıdığı söylenebilir. Nitekim varlığın ifadesinde simge olarak dairenin formundan yararlanmanın uzun bir geçmişi var. Varlığın daireselliğiyle ilgili en eski görüş Çinli bilgiler tarafından MÖ 1000 civarında ortaya konulmuştur. Doğada her şeyin iki karşıt güçten meydana geldiğini fark eden bu bilgiler, Yin ve Yang adını verdikleri dairesel bir form tasarlamışlardır³(Munari, 2023, s. 175). Karşıt güçlerden meydana gelen varlık, başı ve sonu olmayan daireye benzetilerek sonsuzluğun temsili olarak görülmüştür.

Dairenin de içinde bulunduğu genel ifadeyi tanımlayan yuvarlak hem ontolojik hem de psikanalitik açıdan oldukça zengin bir çağrışıma sahiptir. Bu bağlamda en dikkat çekici görüş, varlığın yuvarlak olduğu görüşüdür. Bu ontolojik yaklaşımda Gaston Bachelard, yuvarlaklığın varlığını, gökyüzü kubbesine benzetir. Ona göre; yuvarlaklaşmış manzarada her şey durup dinleniyormuş izlenimi uyandırır. Bu sayede varlık, yuvarlaklığını ve yuvarlaklığın yarattığı sakinliği etrafına yayar (2023, s. 284). Burada Bachelard'ın varlığın yuvarlaklığıyla ilgili tespitinde ceviz

³ Siyah ve beyaz renklerden oluşan bu tasarım, doğadaki karşıt güçleri temsil eder. Pozitif gücü temsil eden Yang; erilliği, hareketi, sıcaklığı, sertliği, kuruluğu, parlaklığı ve sağlamlığı ifade eder. Öte yandan negatif gücü temsil eden Yin; dişillik, eylemsizlik, soğukluğu, yumuşaklığı, nemliliği, bulanıklığı, geçiciliği ifade eder.

metaforundan yararlandığını hatırlatmak gerekir. Ona göre; ontolojik bir yaklaşımla bakıldığında insan kendini varlığın yuvarlaklığı içinde bulur ve tamamen kabuğunun içinde yuvarlaklaşan ceviz gibi, yaşamın yuvarlaklığını içinde yaşar (2017, s. 279). Buna ilişkin görüşün ancak varlığa dair bazı hayallerin ikelliğini kabul etmekle mümkün olmaktadır. Yuvarlaklığa ilişkin hayaller, insan zihninde toplandığında varlığı dışsallık olmadan içsel bir biçimde hissetmek anlamına gelir. Bu sayede ancak varlık, yuvarlak olarak algılanabilir (2017, s. 280).

Öte yandan psikanalitik açıdan değerlendirildiğinde yuvarlağın varlığı dışı olduğu söylenebilir. Keskin köşeleri olmadığından yuvarlak, yapısal olarak dokunulmaya elverişlidir. Gaston Bachelard'ın da belirttiği gibi; yuvarlak olan her şey okşamayı çağırır (2023, s. 282). Bu gerçeklik, yuvarlak biçimlerin yapısal olarak yumuşak ve dışı özellikler barındırdığını gösterir. Bu bağlamda üç boyutlu yuvarlağın temsili olan iki boyutlu daire, eğrisel yapısıyla yumuşak bir izlenim verir. Dolayısıyla yuvarlaklıkla dışılık arasında benzer bir ilişkiden bahsedilebilir. Öte yandan yatay ve dikey çizgilere sahip köşeli biçimler, tam tersine sert bir izlenim verir ve daha erildir. Dolayısıyla eğrisel biçimler, yumuşak bir izlenim verirken köşeli formlar sert bir çağrışım yaratır. Özetle köşeli formlardan eğrisel formlara evrildikçe biçimlerin yumuşaklık hissi artar. Bu durumda eğrisel formların feminen, köşeli formların maskülen bir izlenim verdiği iddia edilebilir. Bu bağlamda Gustav Klimt'in 1908 tarihli *Öpücük (The Kiss)* adlı tablo, içerdiği detaylarla incelenmeye değerdir (Görsel 2).



Görsel 2. Gustav Klimt, 1908, *Öpücük/The Kiss*.

Wikipedia. URL2

Öpücük, bir çiftin olağanüstü aşkla birbirine sarılışın tasviridir. Çiçek yığının üstünde farklı biçimlerden oluşan bedenlerin tek bir bedene dönüştüğü bir çiftin birbirine sıkı sıkı sarılışın resmidir. Resmin geneline hâkim olan altın yıldız sarısı üzerine çizilmiş farklı biçimler, benekli zengin bir süsleme yaratmıştır (Haydaroğlu, 1994, 252). Resimde kadın, erkek egemenliğine bırakılmış bir şekilde tasvir edilmiştir (Neret, 2006, s. 63). Bir haz ve mutluluk resmi olan *Öpücük*, sosyal gerçekliği olmayan, daha çok doğaya dönük bir ilişkinin hayal dünyasını barındırır (Sezer, 2009, s. 98).

Bilindik bir mekâna sahip olmayan *Öpücük*, kendi doğasına özgü metafiziksel bir mekâna sahiptir. Resmin uzamı, iki boyutlu bir sathı indirgenecek kadar sığdır. Klimt'in bu resimde özellikle derinlik algısı yaratmaktan kaçındığı görülmektedir. Figürlerin yüzlerinde, kollarında ve ayaklarında naif üç boyutlu etkinin dışında resme genel olarak iki boyutlu bir uzam hakimdir. Öte taraftan resmin bakışı, aşkın saflığına tanık olan ve figürleri yukarıdan gören göksel bir bakıştır. Bu bakış, resmin mekanını ve uzamını dünyevi olandan uzaklaştırarak zihinde var olabilen hayal dünyasına yakınlaştırır.

Öpücük tablosunun en dikkat çekici tarafı, figürlerin farklı biçimlerle temsil edilışıdır. Erkek figürü, farklı renkteki köşeli biçimlerle resmedilirken kadın figürü, tam tersine dairesel formlarla tasvir edilmiştir. Kuşkusuz burada figürlerin biyolojik özelliklerinin biçimlerle olan ilişkisi çarpıcıdır. Sanatçı, kadın ve erkeğin biyolojik özelliklerini biçim üzerinden anlatırken biçimlerin yapısal özelliklerinin farkındadır. Kadın bedeninin yumuşaklığını dairesel biçimlerle, erkek bedeninin sertliğini köşeli biçimlerle resmeder. Bu yaklaşım, salt dekoratif bir süslemenin ötesinde insan doğasına örtük bir göndermedir. Farklı biçimlerle temsil edilen bedenler, iç içe geçip tek bir bedene dönüşmüştür.

Biçimler, onlara yüklediğimiz şeylerle anlam kazanır. Fakat bu anlamlandırma, biçimlerin karakteristik özelliklerin insan algısındaki çağrışımıyla şekillenir. Örneğin dairenin eğriselliğinin yumuşak bir izlenim bıraktığı açıktır. Bu bağlamda *Öpücük*'teki dairesel biçimlerin yumuşaklığı, kadın doğasının dişil varlığını ortaya çıkarır. Her ne kadar bu daireler, dekoratif süslemede araçsallaşsa da kadın doğasının narinliğini anlatmada önemli bir göstergedir.

Öte taraftan köşeli biçimlerin sahip olduğu yatay ve dikey hatlar, duyuusal alanda sabit ve değişmez bir görünüm sunar. Gözü herhangi bir yere yönlendirmede için hareket duygusu uyandırmaz. Bu yüzden köşeli bir biçim, güven duygusu verir. *Öpücük*'teki erkek figürünün köşeli biçimlerle resmedilmesi, bir taraftan figürün erkekliğini öte taraftan güvenini ortaya koyar. Erkek ve kadının birbirine sarılma biçimi, bunu kanıtlar niteliktedir. Dolayısıyla köşeli biçimler, salt dekoratif bir süsleme olmanın ötesinde güven verici bir biçim olarak insanın örtük doğasına göndermede bulunur.

Klimt, dairesel biçimlerle bu resmin dişil varlığını çarpıcı bir biçimde ortaya koyar. Bu biçimler, resmin dişil varlığının yanı sıra onun sakinliğini ve narinliğini yayar. Aynı zamanda resme okşanmaya hazır yumuşak bir izlenim katar. Dolayısıyla resmin dişil varlığının dolaysız hakikati, daire biçimlerin saf bir tefekkürle alımlanmasıyla gerçekleşir.

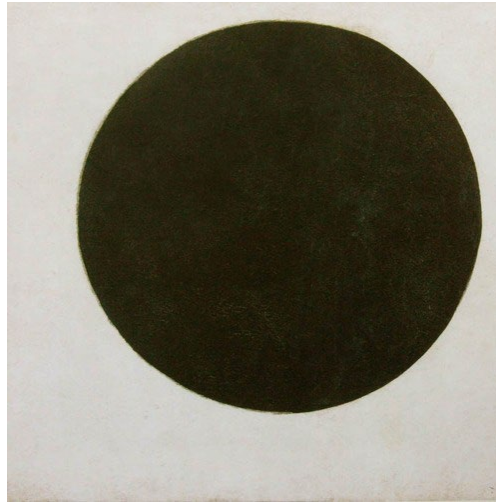
4. Nesnesiz İmge Olarak Daire

İnsan bilinci, her zaman bir dile, hatta bir üsluba eğilim gösterir. Gördüğü şeyde bilince vararak biçim yaratır. Bilinç, biçim yaratmak için durmadan kendi kendine betimlemeler yapar ve sürekli olarak yeni çizimler oluşturur (Focillon, 2015, s. 85). Dolayısıyla biçimler, zihinde beliren ve ona anlam yüklenen taslaklardır. İnsanın çevresini saran bu taslaklar, aslında onlara yüklenen anlamların birer çıktısıdır. Betimleme yoluyla nesnelerin sürekli yeni taslakları üretilirken nesnelerin özneye yönelimiyle anlam tamamlanır. Fenomenolojinin temel varsayımlarından olan bu yaklaşımda anlam, nesnelerin kendinde var olan yönelimselliğin özne tarafından kavranmasıyla açığa çıkar (Husserl, 2021, s. 41; Merleau-Ponty, 2020, s. 467-468). Dolayısıyla özne, nesneye dair zihinde yarattığı yeni taslaklarla çoğu zaman koşulsuz bir biçimde kabul ettiği dış dünyayı yaratır. Yani öznel edimle kavranan dış dünya kalıcı bir gerçekliğe dönüşür (Husserl, 2021, s. 59).

Dış dünyanın gerçekliğine karşı duyulan kesin yargı, aslında öznel deneyimin sonucudur. Öznel deneyimle oluşan bu yargı, zihnin dış dünya hakkında ürettiği imgelerin yansımasıdır. Nitekim Kazimir Maleviç'in de belirttiği gibi; gerçeklik anlayışı, değişkendir. Madde hakkındaki fikirler ve kavrayışlar aslında gerçeklikle ilişkisi olmayan imgeler yığıdır (2021, s. 23). Çünkü maddenin kendisi sürekli ve değişmezdir; hayata karşı duyarsız ve cansızdır. Fakat insan bilincinin ve duyumunun oluşturduğu imgeler, aslında nesne ile alakası olmayan bir yanılsamadır (2021, s. 24).

Nesnelere dair bilinen kesin yargılardan kaçınmak, onların en saf biçimlerini irdelemekle mümkündür. Onları tanımlayan şeyden uzaklaşmak ve gerçek olarak varsayılan ayrıntılardan arınmak, nesnenin en saf haline ulaşmanın bir yolu olabilir. Bu bağlamda insan zihninin ve duyumsallığının yarattığı gerçeklik yanılsaması, ancak nesnelerin sahip olduğu temel biçimlere ulaşmakla aşılabılır.

Daire iki boyutlu bir imge olarak kuşkusuz en temel biçimlerden biridir. Nesnesinden arınmış bir varlığı andırır. Öyle ki varlığın en saf ve sonsuz halini temsil eder. Resimde ise daire, varlığın özünü, aşkınlığını ve değişmezliğini temsil eden bir imgedir. Bu bağlamda soyut sanatın temsilcilerinden Kazimir Maleviç'in *Siyah Daire (Black Circle)* adlı eseri, nesnesiz ve örtük anlamıyla incelenmeye değerdir (Görsel 3).



Görsel 3. Kazimir Maleviç, 1924, Siyah Daire/Black Circle.
Wikipedia. URL3

Siyah Daire, beyaz kare yüzeyine çizilmiş tamamen siyah bir daire imgesinden oluşmaktadır. Sağ üst köşeye konumlandırılan bu imge, beyaz kare zemininin merkezinde değildir. Bu durum resme hâkim olan durağanlığı bir parça dağıtarak resmi hareketli bir kompozisyona dönüştürür. Bu konumlanış, dairenin köşeye doğru hareketlendiği algısı yaratır. Dolayısıyla kare gibi durağan bir form içerisindeki bu dairesel form, resmin hareketini ve dinamizmini belirlemiş olur.

Siyah Daire, beyaz yüzeye çizilen siyah daire imgesinden başka bir şey içermez. Daire imgesi tek bir renkten oluştuğundan resim, üç boyut etkisi yaratmaz. Bu yüzden siyah daire, beyaz zeminden net bir biçimde ayrılır. Olabildiğince basit ve naif bir yaklaşım gösteren resim, soyut sanat özelliklerini taşır. Pelin Dilara Çolak'ın ifadeyle; soyut sanat eserlerin varlığı nesnel var oluşa indirgenemez. Aksine varlık üzerine yapılan düşünmenin bir sonucu olarak nesneleşir (2016, s. 105). Dolayısıyla öz, tin, saflık, sonsuzluk gibi soyut kavramlar, imgeleştğinde

somutlaşır. Bu bağlamda *Siyah Daire* resmi, varlığın saf halini temsil eden biçimlerden biri olarak en yalın haliyle somut bir nitelik kazanarak resimde varlık bulur.

Siyah Daire, dış dünyadan nesnelerin temsili bir resim değildir, aksine gerçek nesneden arındırılmış soyut bir resimdir. Fakat her ne kadar soyut olsa da bu eser, varlığıyla somut bir nitelik taşır. Bu gerçeklik, Wilhelm Wor-ringer'ın gerçek bir soyutlamaya hiçbir zaman ulaşamayacağı tespitini hatırlatır (1963, s. 21). Bu durumda tüm soyut eserlerin bir yönüyle somut nitelik taşıdığı söylenebilir.

Benzer bir biçimde Wassily Kandinsky, dış dünyaya sıkı bir biçimde bağlı olduğumuzdan resimdeki biçimlerin doğadan bağımsız olamayacağını belirtir (2009, s. 85). Heidegger'in "Bütün sanat doğada saklıdır" ifadesi, insanın doğayla olan güçlü bağı ve dolayısıyla gerçek bir soyutlamanın mümkün olmadığını ifade etmesi bakımından önemlidir (2014, s. 67).

Soyut sanat, bir nevi nesnesiz sanattır. Bunun somut örneği, *Siyah Daire*'de görülür. Yani bu resim, herhangi bir nesnenin temsili değildir. Tamamen sanatçının nesnesiz olana karşı hissettiği özgürleştirici heyecanın ürünüdür. Nitekim, Maleviç için nesnesizlik, özgürleştirici bir şeydir ve bundan duyulan mutluluğun yoğunluğunun insanı özel bir alana çektiğini ifade eder (2021, s. 82). Bu durumda nesnesiz sanat, fayda ile işlev amacı taşımayan ve bir şey vaat etmeyen saf duygunun ifadesine dönüşür (2021, s. 89). Dolayısıyla *Siyah Daire*'de sanatçının ifade ettiği gibi, herhangi bir pratik amaç görülmemektedir. Aksine gerçek dünya temsilinden uzaklaşmış, tanıdık şeyleri geride bırakmış nesnesiz bir dünya görülmektedir.

Siyah Daire resmi, salt daire imgesiyle soyut resmin sonsuzluk ilkesini çağırıştır. Soyut resim, bir nevi *sonsuzluk* üzerine inşa edilmiştir. Heidegger'in ifadesiyle soyut sanat, hiç'lik üzerine inşa edilmiştir. Ona göre; hiçlik, asla tüketilemeyecek bir kavramdır (Koyuncu, 2021). Dolayısıyla soyut sanat; mutlak ile saflığın, zamansız ile mekân-sızlığın temsili gibidir. Bir bakıma Maleviç'in resmi de bu kavramları içeren sonsuzluğun bir resimdir.

Dış dünyanın bir temsili olmayan *Siyah Daire* resmi, beyaz yüzeyde dairesel yalın bir biçimden oluşmaktadır. Bu yalınlığa rağmen resmin kendine has duygusal bir tarafının olduğu söylenebilir. Nitekim Wassily Kandinsky; soyut biçimlerin, içsel bir tınısının olduğunu ifade eder. Ona göre; yüzeyden ayrılan biçim, içsel bir tınıyla dışsallığa dönüşür (2022, s. 69-70). Dolayısıyla *Siyah Daire* resminde beyaz zeminden kesin bir biçimde ayrılan daire, yaydığı içsel tınıyı dışsallaştırarak nesnesiz bir biçim yaratır.

Biçimler, kaotik evrenin anlamlandırılan taslakları olarak tamamen öznel bir zihnin edimidir. Dolayısıyla evreni anlamanın, kavramanın bir yöntemi olarak düşünüldüğünde soyut biçimler, dış dünyanın nesnelerinin özü olarak kabul edilebilir. Nitekim Wilhelm Worringer; soyut biçimleri, dünyanın karışıklığı karşısında insanın huzur bulabildiği biricik biçimler olarak tanımlar (1963, s. 20-21). Bu huzur, ancak biçimin kendi hakikatini açmasıyla mümkündür (Heidegger, 2014, s. 62). Dolayısıyla bu resimde dairenin varlığının açığa çıkması, sonsuz olan gerçek varlığın görünür olması anlamına gelir.

5. Sonuç

Resim sanatında dairenin ontolojisinin incelendiği bu araştırmada farklı dönemlere ait üç resim üzerinden bazı sonuçlara ulaşılmıştır. İlk olarak daire, kutsal konuları içeren resimlerde ilahi olanı ortaya koymada önemli bir biçimdir. Daireyi çevreleyen her noktadan dairenin merkezine olan uzaklığın eşit olması, onun tanrısal biçim olarak algılanmasını sağlamıştır. Dolayısıyla ebedi ve sonsuz olan Tanrı, başlangıç ve sonu olmayan bölünmez bir bütünde yani sonsuz dairede gerçekleşmiştir. Bu durum, mükemmel bir biçim olan dairenin Tanrı'nın sonsuz ve mükemmel özelliğiyle örtüşmesinden kaynaklanmaktadır. Dairesel biçimin yarattığı mükemmellik fikri, daireyi teolojik konularda başvurulan bir simgeye dönüştürmüştür. Aynı zamanda evrenin döngüselliliğiyle ilişkilendirildiğinden gerçek ve değişmez olan varlığın yani Tanrı'nın sembolüne dönüşmüştür. Bu bağlamda teolojik meselelerde daire biçimine sıklıkla başvurulmuş ve ikonalar, daire biçiminde tasarlanmıştır. Kutsal mekanlarda ikonaların dairesel biçimde tasarlanması, ilahi atmosferini etkili kılmış ve izleyiciyi dairenin döngüselliliğinin parçası yapmıştır.

İkinci olarak daire, dişil varlığın ifadesinde önemli bir biçimdir. Köşeleri olmadığından, dokunulan veya okşanılan bir hisse sahiptir. Bu gerçeklik, daire biçimini ontolojik olarak yumuşak ve dişil bir varlığa dönüştürmüştür. Dolayısıyla biçimler, daireselleştikçe dişil enerjisinin ortaya çıktığı söylenebilir. Bu bağlamda resim sanatında dairesel imgelerle kompozisyonların dişil niteliğinin artırıldığı iddia edilebilir.

Son olarak daire, nesnesiz saf anlatımların ifadesinde temel bir biçimdir. Öznel bir edimle algılanan dış dünyanın özünü ve nesnesizliğini ifade etmek için kullanılabilir. Sonsuzluğun sembolü olarak görüldüğünden derin bir tefekkürle sonsuz evrenin örtük anlamını çıkarmada araçsallaşabilir. Dolayısıyla daire, gerçek ve sonsuz varlığın temsili olarak simgeleştirilebilir. Hiçbir zaman tüketilemeyecek bir kavram olan hiçliğin ifadesinde varlığın özünü, aşkınlığını ve değişmezliği temsil eden soyut bir imgeye dönüşebilir. Kesin yargılardan uzaklaşmanın, gerçek olarak varsayılan ayrıntılardan arınmanın ve nesnenin en saf haline ulaşmanın bir biçimi olarak görülebilir. Bu sayede daire, nesnesinden arınmış bir varlığın, biçimin temsili olarak düşünülebilir.

Sonuç olarak döngüsel yapısıyla daire; kutsal sahnelerin, dişil kompozisyonların ve nesnesiz saf anlatımların ifadesinde dikkat çekici bir biçim olarak resimlerde varlık bulmuştur.

Kaynakça

Adani, Giuseppe. (2007). *Correggio. Pittore Universale*, Milano: Silvana Editoriale.

Bachelard, Gaston. (2017). *Mekânın Poetikası*, (A. Tümertekin. Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Cündioğlu, Dücan. (2020). *Daire'ye Dair*, İstanbul: Kapı Yayınları.

Çolak, P. Dilara. (2016). Soyut Sanata Fenomenolojik Bir Yaklaşım, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14, s. 97-107.

Erzen, N. Jale. (2019). *Üç Habitus Yeryüzü*, Kent, Yapı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Focillon, Henri. (2015). *Biçimlerin Yaşamı*, (A. Tümertekin. Çev.). İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Haydaroglu, Mine. (1994). *Sanat Kitabı 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri*, İstanbul: Yapı Yayınları.
- Heidegger, Martin. (2014). *Sanat Eserinin Kökeni*. (F. Tepebaşı, Çev.). İstanbul: De Ki Yayınevi.
- Hopkins, Jasper. (1985). *Nicholas of Cusa On Learned Ignorance*. Minneapolis: The Arthur J. Banning Press.
- Husserl, Edmund. (2021). *Paris Konferansları*. (T. Kabadayı, Çev.). Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Jernajczyk J. ve diğerleri (2015), Circle and Sphere-Geometrical speculations in Philosophy, *Mathematical Transsgrestions*, s. 379-395.
- Kandinsky, Wassily. (2009). *Sanatta Zihinsellik Üzerine*, (T. Turan, Çev.). İstanbul: Hayalbaz Yayınları.
- Kandinsky, Wassily. (2022). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, (M. A. Sevgi, Çev.). İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Kirk, G. S., Raven, J. E. (1957). *The Presocratic Philosophers: A Critical History with a Selection of Text*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Koyuncu, W. Mahmut. (2021). Kare'nin Sessizliği: Metin Özgör'ün Kavramsal Sınırlar'ı Üstüne, *Ek Dergi*. Erişim: 25.12.2024. <https://www.ekdergi.com/karenin-sessizligi-metin-ozgorun-kavramsal-sinirlari-ustune/>
- Maleviç, Kazimir. (2021). *Nesnesiz Dünya Süprematizm Manifestosu*, (T. Kaban, Çev.). İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2020). *Algının Fenomenolojisi*. (E. Sarıkartal ve E. Hacımuratoğlu, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Munari, Bruno. (2023). *Kare Daire Üçgen*, (B. Bayrak. Çev.). İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Neret, Gilles. (2006). *Gustav Klimt*, (Ş. Kamcez. Çev.), İstanbul: Taschen-Remzi Kitabevi.
- Özcan, H. Özyurt. (2003). Yuvarlak Formların Ortaya Çıkışı ve Avrupa Resim Sanatında Tondo, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 10, s. 79-91.
- Sezer, Sezim. (2009). Gustav Klimt'in Sanatı: Viyana'da 'fin-de-siecle', *Antik Dekor*, 110, s. 98
- Türk Dil Kurumu Sözcükleri, Erişim: 09. 01. 2025. <https://sozluk.gov.tr/>
- Worringer, Wilhelm. (1963). *Soyutlama ve Einfühlung*, (İ. Tunalı. Çev.). İstanbul: Baha Matbaası.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Antonio Allegri (Correggio), 1520-24, Patmos'taki Evangelist Aziz Yuhanna'nın Görünümü/ Vision of St. John the Evangelist at Patmos. Wikipedia. Erişim: 01.01.2025, https://en.wikipedia.org/wiki/Vision_of_St._John_on_Patmos

Görsel 2. Gustav Klimt, 1908, Öpücük/The Kiss. Wikipedia. Erişim: 01.01.2025, [https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%96p%C3%BCc%C3%BCK_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%96p%C3%BCc%C3%BCK_(tablo))

Görsel 3. Kazimir Maleviç, 1924, Siyah Daire/Black Circle. Wikipedia. Erişim: 01.01.2025, https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Circle

YAPAY ZEKA DESTEKLİ “ATTENTION INSIGHT” VE TASARIMDA GÖRSEL HİYERARŞİ^{1, 2}

Doç. Ece ÇALIŞ ZEĞEREK

Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü

ececalis@sdu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-8756-0435

Öz: Günümüzde yapay zekanın tasarım dünyasına girmesi ile tasarımcılar açısından faydalı olabileceği düşünülen birçok uygulama ve araç geliştirilmiştir. Yapay zeka uygulamaları aracılığı ile tasarımlar üretilebileceği gibi aynı zamanda üretilen tasarımların görsel hiyerarşi açısından değerlendirilmesi yapılabilmekte, öngörüye dayalı dikkat ısı haritaları ile tasarım aşamasındaki potansiyel sorunlar tespit edilebilmektedir. Grafik tasarım alanında görsel hiyerarşinin belirlenmesi sürecine odaklanan bu makale, e-ticaret siteleri üzerinden görsel hiyerarşinin yapay zeka kullanımı ile nasıl optimize edilebileceğini ve anlamlı sonuçlara ulaşıp ulaşılamayacağını tespit etmeyi amaçlamaktadır. Çalışma kapsamında “Attention Insight” yapay zeka destekli web sitesi aracılığı ile insan katılımcı olmadan Trendyol, Hepsiburada ve Amazon e-ticaret sitelerinin görsel hiyerarşi perspektifinde değerlendirilmesi yapılmıştır. Elde edilen veriler doğrultusunda söz konusu ısı ve odak haritalarının görsel hiyerarşi bağlamında tek başına yüzde yüz doğru sonuç veremeyeceği sonucuna varılmıştır. Ancak bu durumun farkında olan tasarımcı/tasarımcılar ve hizmet sunanlar için elde edilen analizler aracılığı ile yeterli veriye ulaşılabileceği ve tasarımdaki potansiyel sorunların tespiti sürecinde yol gösterici olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Yapay Zeka, Görsel Hiyerarşi, Arayüz Tasarımı, Attention Insight, Kullanıcı Deneyimi.

ARTIFICIAL INTELLIGENCE SUPPORTED “ATTENTION INSIGHT” AND VISUAL HIERARCHY IN WEB DESIGN

Abstract: Today, with the introduction of artificial intelligence into the design world, many applications and tools have been developed that are thought to be useful for designers. Artificial intelligence applications can not only generate designs but also evaluate them in terms of visual hierarchy. Additionally, potential issues in the design process can be identified using predictive attention heat maps. This article, which focuses on the process of determining the visual hierarchy in the field of graphic design, aims to determine how the visual hierarchy can be optimized with the use of artificial intelligence on e-commerce websites and whether meaningful results can be achieved. Within the scope of the study, Trendyol, Hepsiburada and Amazon e- from a visual hierarchy perspective using the AI-supported tool “Attention Insight,” without the involvement of human participants. In line with the data obtained, it was concluded that these heat and focus maps alone cannot provide completely accurate results in terms of visual hierarchy. However, the analyses can still yield sufficient data for designers and service providers who are aware of these limitations and that it is a guide in the process of identifying potential problems in design.

Keywords: Artificial Intelligence, Visual Hierarchy, Interface Design, Attention Insight, User Experience.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği’ne uyulmuştur.

² Bu makale, 02-03-2023 tarihlerinde Dubai’de düzenlenen “IFAPC International Fine Arts and Printing Conference”de özet bildiri olarak sunulan “Examination of Typefaces Designed for Dyslexic Individuals” başlıklı bildiriden üretilmiştir. Bildiri tam metin olarak basılmamıştır.”

EXTENDED ABSTRACT

Artificial intelligence technologies are not only used as an effective tool in design processes today, but also provide the designer with an idea about the usability of the designs. These technologies have algorithms that contribute to the determination of usability and functionality without human participants, especially in cases where the opinions of human participants are needed. The advantages of artificial intelligence in optimizing design elements, such as visual hierarchy, are explored in this study through the use of the “Attention Insight” platform. In the study, the artificial intelligence-supported “Attention Insight” platform is evaluated in the perspective of visual hierarchy of e-commerce sites selected by gradual sample selection without human participants. In this context, predictive attention heat maps were created through the platform in the context of visual hierarchy on Trendyol, Hepsiburada and Amazon e-commerce websites. In line with the generated attention heat maps, focus percentages, comprehensibility with focus maps and attention/focus scores were determined and the capacity of artificial intelligence to optimize design elements was evaluated. The aim of the study is to measure the effectiveness of AI-supported attention heat maps in determining the focal points. In this context, factors such as color usage, area coverage ratios, typography and visual positioning, which are among the elements that determine the visual hierarchy, were analyzed and their effects on user experience on e-commerce sites were discussed. In these analyses, the elements of page designs that attract attention in terms of visual hierarchy were determined, and the data obtained from parameters such as attention intensity, focus percentages and comprehensibility scores were analyzed in line with these elements. In the analyses, focus maps and attention percentages provided by the Attention Insight platform were used to evaluate the effectiveness of page designs and whether these analyses yielded meaningful results.

There are many different variables in determining the visual hierarchy. According to the data obtained, elements such as the colors used in buttons and text, the space occupied by content, positioning, text size ratios, and the use of images and icons all contribute to the design’s visual hierarchy. Primary focal points are evident in all three e-commerce sites. Hepsiburada and then Amazon e-commerce sites have the fewest buttons and visual elements. Trendyol, on the other hand, has more buttons and visual elements than the other two e-commerce sites. It is thought that this situation may lead to time losses in terms of perceptibility by increasing attention points. From this point of view, in terms of image usage, Hepsiburada had the fewest images, followed by Amazon, with Trendyol using the most. The Hepsiburada landing page stands out as the most understandable site with its clarity of design. The Amazon landing page, on the other hand, manages to focus user attention on certain areas with its minimalist approach, while presenting a crowded appearance. The simplest landing page in terms of colors is Trendyol, which has a white background color. This is followed by the Amazon landing page, which has soft colors. The colors on the landing page of Hepsiburada e-site are vibrant and quite eye-straining. The font sizes used on all three sites are balanced in terms of visual hierarchy. In the light of the findings obtained as a result of the analyses, when the focus percentages of these sites are analyzed in terms of visual hierarchy, it is seen that the e-commerce site with the highest focus percentage is Trendyol (65%), followed by Hepsiburada (60%) and Amazon (56%), respectively. When the percentages of Clarity/Comprehensibility are analyzed, it is seen that Hepsiburada ranked highest (67%), followed by Trendyol (64%) and Amazon (60%). From this point of view, it was determined that Trendyol attracted more attention in terms of visual hierarchy and its focus percentage was higher than other platforms. While Hepsiburada has the highest clarity score, Amazon's clarity and focus percentages were found to be relatively low compared to other e-commerce sites.

It has been observed that the attention and focus maps created through the relevant platform cannot provide accurate results on their own, but they can provide guidance for designers. Therefore, the findings show that artificial intelligence-supported visual hierarchy analysis can make a significant contribution to the decision-making process of designers. In addition, the inability of the platform to analyze the textual content on e-commerce landing pages means that certain important factors are excluded from the analysis. Therefore, it is a necessity to consider human perception and creativity in design decisions instead of relying only on artificial intelligence analysis. This study paves the way for further research on how AI-supported design analysis can be used more effectively in e-commerce design. Future research can compare the accuracy rates of human eye tracking data and AI-based analyses and develop new methodologies to improve the user experience.

1. Giriş

Yapay Zeka (Artificial Intelligence-AI), modern dünyanın güçlü ve dönüştürücü bir teknolojisi olarak, her geçen gün daha da gelişmekte ve yeni endüstrilerin çeşitli uygulamalar için yapay zekayı benimsemesine olanak tanımaktadır. Yapay zeka dünya çapındaki şirketlerin, bireylerin deneyimlerini kişiselleştirmesi için sıklıkla başvurduğu bir kaynaktır. Yapay Zeka, bilgisayar bilimi, fizyoloji ve felsefenin bir birleşimidir. Oldukça geniş bir konu olan yapay zeka alanlarının ortak noktası düşünebilen makinelerin yaratılmasıdır. Ancak, milyarlarca nörondan oluşan ve tartışmasız evrendeki en karmaşık madde olan insan beyninin davranışlarını taklit eden sistemler inşa etmek oldukça zordur (Apoorva vd., 2018, s. 1). 20. yüzyıldaki gelişmelerle paralellik kurulduğunda yapay zekanın nükleer enerji, aşı veya internet gibi buluşlar kadar önemli olduğu söylenebilir (Sarkar, 2022, s. 11). Ancak yapay zeka fikri 21. yüzyılda ortaya çıkmamıştır. Konu ile ilgili çalışmaların, 1950’li yıllarda bilgisayarların insanlar için hesaplama yapmaları veya elektronik tablo hazırlamaları gibi rutin görevlerde yardımcı olmaları amacıyla geliştirilen fikirler ile başladığı bilinmektedir. 1936 yılında, o zamanlar henüz öğrenci olan Alan Turing bilgisayar biliminin temel taşı haline gelen bir makale yazmıştır. Bu makalede Turing, bugün Turing Makinesi olarak adlandırılan genel bir kavramsal makineyi tanıtarak, bu makinenin bir algoritma tarafından temsil edilebilen her şeyi hesaplayabileceğini göstermiştir. Eğer bir bilgisayar algoritma olarak uygulanabilen her şeyi hesaplayabiliyorsa, bir insanın yapabileceği her türlü zihinsel işlemi de gerçekleştirebilir düşüncesinden hareketle, “yapay zeka”ı mümkün kılacak bir temel ortaya çıkmış demektir. Turing’in 1950 tarihli Makinelerin işleyişi ve Zeka (Computing Machinery and Intelligence) başlıklı makalesi, dijital bilgisayarların eninde sonunda akıllı makinelerle yol açabileceğinin erken bir kabulü niteliği taşımaktadır. Turing, makalesinde insanların bir makinenin zeki olduğuna inanmasını sağlayan ve günümüzde Turing Testi olarak bilinen taklit oyununu tanımlamıştır. Özellikle son yıllarda Turing testini geçen birçok yapay zeka sistemi iddiası ortaya atılmıştır. Bunlardan biri de OpenAI’nin ChatGPT’sidir ancak çok az kişi ChatGPT’nin gerçekten zeki olduğuna inanmaya meyillidir (Kneusel, 2024, s. 33).

1950’li yıllardan önce her ne kadar yapay zekaya temel oluşturacak çalışmaların gerçekleştirildiği bilinse de Yapay Zeka terimi, ilk kez 1955 yılında Dartmouth’ta matematik profesörü olan John McCarthy tarafından ortaya atılmıştır ve yine John McCarthy tarafından 1956 yılında konuyla ilgili ufuk açıcı bir konferans düzenlenmiştir. Yapay zeka, John McCarthy’nin onu “akıllı makineler üretme bilimi ve mühendisliği” olarak tanımlamasından günümüze kadar geçen sürede inceleme konusu olmuştur. 1957’de ekonomist Herbert Simon bilgisayarların 10 yıl içinde insanları satrançta yeneceğini öngörmüş, bu öngöründen kırk yıl sonra 1996 yılında IBM tarafından tasarlanan Deep Blue isimli yapay zeka programı ile dünya satranç şampiyonu Garry Kasparov arasındaki satranç maçında Deep Blue galip gelmiştir. Yine bir sonraki yıl yapılan rövanş maçında da Deep Blue galip gelmiştir (Britannica, 2024). 1967’de ise bilişsel bilimci Marvin Minsky, “Bir nesil içinde ‘yapay zeka’ yaratma sorunu büyük ölçüde çözülmüş olacak” sözünü söylemiştir (Larson, 2022, s. 74-75).

Yapay zeka sistemlerinin farklı farklı türleri olması nedeni ile terim ile ilgili birçok tanımlama ortaya çıkmıştır. Konu ile ilgili olarak akademisyen Stuart Russell ve Peter Norvig neredeyse on farklı tanım önermiştir. Tanımlar hedeflenen konuya göre değişiklik göstermekte ve yapay zeka sistemlerinin farklı yönlerini vurgulamaktadır. Basit bir biçimde makine zekası olarak da bilinen yapay zeka, insanlar ve hayvanlar tarafından sergilenen doğal zeka (NI:Naturel Intelligence)’nın aksine, makineler tarafından gösterilen zekadır. Stuart Russell ve Peter Norvig, Artificial Intelligence: A Modern Approach adlı ders kitabında yapay zekanın evrensel bir konu olduğunu ve hepimiz için faydalı olduğunu açıklamaktadır. İnsanlar için olduğu kadar makineler için de deneyimlerden öğrenmek yapay zeka ile mümkündür (Lowe ve Lawless, 2021, s. 129). Buradan hareketle yapay zeka, sahip olduğu özelliklere göre; tanıma, karar verme, yaratma, öğrenme, gelişme ve iletişim kurma gibi insan zekası gerektiren görevleri yerine getirebilen bir sistem olarak tanımlanabilir (Yanisky-Ravid, 2017, s. 673). Bir başka deyişle yapay zeka;

insan zekasına özgü olan problem çözme, akıl yürütme, öğrenme, doğal dil kullanma, bellek, algı gibi birçok özelliği biyolojik olmayan bir yapı içerisinde barındırmaktadır (Şen ve Atiker, 2020, s. 3946). Peki Einstein'ın Bilginin tek kaynağı deneyimdir sözünden hareketle makineler deneyimlerden öğrenmemize yardımcı olabilir mi? Bu sorunun cevabı evet ise bu ancak yapay zeka ile gerçekleşebilir.

Yapay zeka ile ilgili olarak algısal alanda büyük ilerlemeler gerçekleşmiştir. Algılama ile ilgili olarak gerçekleştirilen en pratik ilerlemelerden bazıları şu şekildedir: Konuşmayla ilgili olarak ses tanıma üzerine gerçekleşen gelişmeler milyonlarca insan tarafından bilinmekte ve kimi uygulamalar (Siri, Alexa ve Google Assistant vb.) aracılığı ile kullanılmaktadır ancak hala mükemmel olmaktan uzaktır. Okunmakta olan bir metin sesli olarak bilgisayara dikte edilebilmekte ve yazmaktan daha hızlı bir biçimde yeterli doğrulukta yazıya dökülebilmektedir. Stanford'lu bilgisayar bilimcisi James Landay ve meslektaşları tarafından yapılan bir araştırma, konuşma tanımanın artık cep telefonuyla yazmaktan ortalama üç kat daha hızlı olduğunu ortaya koymaktadır. Görüntü tanıma da önemli ölçüde gelişmiştir. Facebook ve diğer benzer uygulamalar artık paylaşılan fotoğraflardaki birçok yüzü tanımakta ve onları isimleriyle etiketleme önerisinde bulunmaktadır. Akıllı telefonlarda yer alan kimi uygulamalar, doğadaki bitki türlerini ya da kuş türlerini tanıyabilmektedir (Brynjolfsson and McAfee, 2019, s. 4).

Özellikle son yıllarda insanların aktif olarak yer aldığı birçok çalışma alanı ve meslek grubunda (bankacılık, telekomünikasyon, savunma sanayi vb.) yapay zeka kullanımı önemli derecede artmıştır (Şen ve Atiker, 2020, s. 3946). Grafik tasarım alanında da aktif olarak kullanılmaya başlayan yapay zeka uygulamalarının tasarım alanında tasarımcıyı destekleyen bir uygulama olmasının yanı sıra deneyimleri sonucunda yaratıcı düşünebilen, alana ilişkin yeni tasarımlar üretebilen bir sistem olduğu düşünülmektedir. Ancak tasarımcının eğitim süreci, sosyal çevresi, mesleki tecrübesi doğrultusunda öğrenilmiş bilgilerin uygulama aşamasında her tasarımda uygulanabileceği anlamına gelmemesi, tasarımcının muhakeme yeteneğinin ve sahip olduğu estetik anlayışın, edinilen bilgilerin dönüştürülerek kullanılmasına olanak sağlaması yapay zeka uygulamaları için de mümkün müdür? sorusundan hareketle bu çalışma kapsamında grafik tasarımda görsel hiyerarşi özelinde "Attention Insight" yapay zeka uygulamasının e-ticaret siteleri üzerinden odak noktaları/alanları tespit edilecektir. Çalışma kapsamında ortaya çıkan verilerin tasarımda görsel hiyerarşiyi belirleyen unsurlar ile örtüşüp örtüşmediğini, gerçekçi bir yaklaşımın sunulup sunulmadığını ve tasarımcılara yol gösterici bir nitelik taşıyıp taşımadığını tespit etmek amaçlanmaktadır.

2. Grafik Tasarımda Görsel Hiyerarşi ve Yapay Zeka

İnsanın dünyayı algılaması duyu organları sayesinde gerçekleşmektedir ve "göz" öğrenme açısından önemli bir yere sahiptir. Algılama sürecinde odaklanılan kısım dikkatin çekildiği noktadır. Dikkati harekete geçirmek gözleri harekete geçirmekle olabilir (Posner, 1980, s. 4). Tasarımda görsel hiyerarşi, tasarım yüzeyi üzerinde dikkat çekilmek istenen noktalara gözün odaklanmasını sağlayarak, görsel dolaşımın öncelik sırasına göre gerçekleşmesini hedeflemektedir. Görsel hiyerarşi, bir tasarımın izleyici üzerinde bıraktığı etkinin belirlenmesinde önemli rol oynamaktadır. İnsan gözü, batılı toplumlarda okuma yönü doğrultusunda soldan sağa ve yukarıdan aşağıya doğru hareket etme eğilimindedir. Aynı zamanda yoğunluktan seyreğe, koyudan açığa, basitten karmaşığa, büyükten küçüğe, baskın ve canlı renkten solgun ve pastel renklere doğru bir algılama sıralaması izlemektedir. Bu sıralama tasarımcıya görsel bir yol oluşturmakta ve algılama sürecinde tasarımda yer alan öğeleri görsel hiyerarşi açısından kurgulayabilme olanağı sunmaktadır (Uçar, 2004, s. 155). Örneğin koyu renkli bir görsel öge ister büyük ister küçük boyutlarda olsun, açık renkli bir görsel öğeye göre daha çabuk fark edilmektedir. Ya da canlı bir renk, pastel bir renge göre çok daha hızlı algılanabilmektedir. Eşdeğer renklere sahip olan görsel öğeler ise büyüklük küçüklük

ilişisine göre, basit-karmaşık oluşuna veya konumlandırma farklılıklarına göre birbirinden ayrılarak birincil odak noktasının belirlenmesi sağlanabilmektedir. Bir tasarımcının en önemli görevlerinden birisinin mesajın hedef kitle tarafından doğru algılanmasını sağlamak olduğuna göre, tasarımcı tarafından görsel hiyerarşinin iyi bilinmesi ve doğru uygulanması tasarım açısından bir zorunluluktur. Görsel öğelerin önem sırası, üstünlük derecesi olarak ifade edilmektedir. Bu doğrultuda görsel hiyerarşi, bir tasarımda yer alan görsel öğelerin üstünlük derecesine göre sınıflandırılması işlemidir. Tasarımda görsel hiyerarşiyi etkileyen unsurlar arasında oran-orantı, açık-koyu dengesi, renk ve ton lekeleri, konumlandırma, yakınlık-uzaklık, beyaz boşluk kullanımı yer almaktadır (Becer, 2015, s. 69-70). Hiyerarşi ile izleyiciye verilmek istenen mesaj doğrultusunda hangi görsel elemanın ya da elemanların vurgulanarak baskın olacağı belirlenebilir, dengeli ve bütünlüğe sahip bir tasarım oluşturulabilir. Burada tasarımcının bilgi düzeyi, tecrübesi, estetik algısı ve uygulama becerisi iyi ve etkili bir tasarım oluşturulması açısından oldukça önemlidir.

Günümüzde teknolojik yenilikler arasında yerini alan yapay zeka ve algoritmalar tasarım sürecinde kullanıldığı gibi halihazırda var olan tasarımların görsel hiyerarşi açısından analiz edilmesi sürecinde de kullanılabilmektedir. Bu kullanımın amacı tasarım ürünlerinin hedef kitleye sunulmadan önce, hedef kitlenin en çok odaklandığı vurgu noktalarının ısı haritaları aracılığı ile belirlenmesini sağlamaktır. Isı haritaları ile izleyicilerin en çok izledikleri alanları tespit eden platformlar arasında Attention Insight, Hotjar, Eyequant, Sessioncam, Eactflow, Luckyorange, Fullstory gibi platformlar yer almaktadır. Bu çalışmada %90-96 oranında doğru göz izleme ısı haritaları üretebildiği düşünülen Attention Insight platformu demo sürüm üzerinden değerlendirilmektedir. Anlık ısı haritaları oluşturarak kullanıcı odağının nerede olduğunu gösteren Attention Insight platformu, hızlı performans göstermesi, ayrıntılı raporlama özelliklerine sahip olması nedeni ile seçilmiştir (Popescu, 2024).

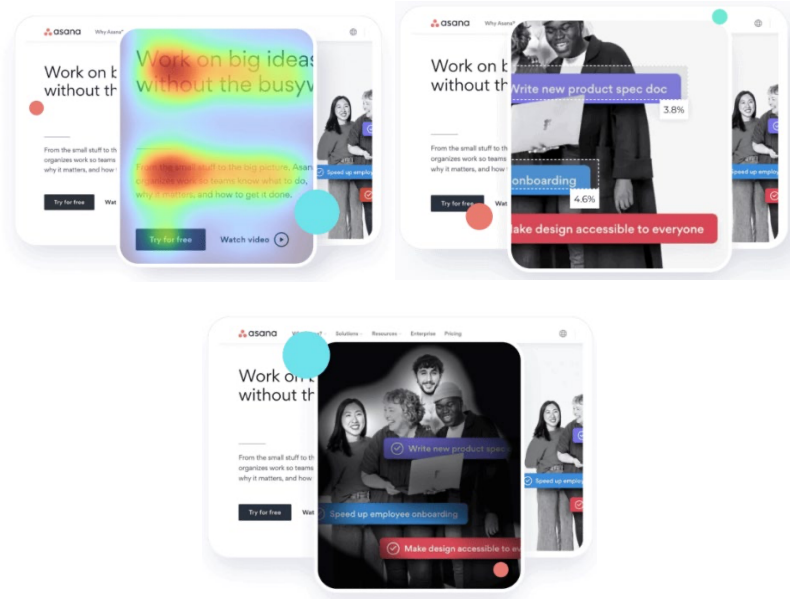
2. 1. Görsel Hiyerarşinin Belirlenmesinde Yapay Zeka Destekli “Attention Insight” Platformu

“Attention Insight” platformu, tüketicilerin tasarım ürünlerinin yayınlanmasından itibaren nasıl etkileşim kurduğunu tespit etmeye yarayan yapay zeka destekli bir web uygulamasıdır. Yapay zeka tarafından oluşturulan tahmini ısı haritaları, veri toplamanın zahmetli süreci olmadan tasarımlar hakkında kullanıcı merkezli, veriye dayalı kararlar alınmasını sağlar (Attention Insight, 2024). Yapay zeka destekli bu platformun, herhangi bir insan katılımcı olmadan %90-96 oranında doğru göz izleme ısı haritaları üretebildiği iddia edilmektedir. Daha önce üreticileri tarafından yaptırılan göz izleme çalışmaları ve açık kaynaklı göz izleme veri kümelerinden verilerin toplanarak, platformun öğrenme algoritmasına aktarılması ile platformun tıpkı insanlar gibi çeşitli tasarımları ve görüntüleri algılaması sağlanmıştır. Analiz seçenekleri arasında masaüstü uygulamalar, web tasarımı, e-ticaret siteleri gibi pazarlama araçları, mobil uygulamalar, afiş tasarımları, ambalaj tasarımları ve dijital raf olarak adlandırılabileceğimiz ürün grupları yer almaktadır. Attention Insight platformunun, tasarımlar ile ilgili karar verme sürecini geliştiren özellikleri arasında “dikkat ısı haritaları”nın (attention heatmaps), “dikkat yüzdesi”nin (percentage of attention), “odak haritası”nın (focus map) belirlenmesi, “anlaşılabilirlik puanı” (clarity score), “dikkat raporu” (attention report) ve “tasarım karşılaştırma” (design comparison) yer almaktadır (Attention Insight Features, 2024).

Dikkat Isı Haritaları (Attention Heatmaps): Varolan tasarımın en dikkat çekici kısımlarını belirlemek üzere yapay zeka ısı haritaları oluşturulabilmektedir. Yapay zeka ısı haritaları, kullanıcıların belirli öğeleri görüntüleyip görüntülemediğini ya da odaklanıp odaklanmadığını belirlemeye yardımcı olan verilerin görsel bir temsidir. Algoritma, hangi alanların daha fazla dikkat çektiğini göstermek için sıcak ve soğuk renkleri kullanır. Örneğin, en çok dikkat çeken alanlar üstünlük derecesine göre sırasıyla kırmızı, turuncu, sarı gibi daha sıcak renkler ile gösterilirken,

daha az dikkat çeken bölümler ise yeşil renk ile ve en az dikkat çeken bölümler ise mavi renkle gösterilmektedir (Görsel 1).

Dikkat Yüzdesi (Percentage of Attention): Kullanıcı tarafından test etmek istenen bir İlgi Alanı (AOI) tanımlanarak, kısa sürede o nesnenin gördüğü ilginin yüzdesi belirlenebilmektedir. AOI'ler, tasarımda test etmek istediğiniz nesneleri (örn. harekete geçirici mesaj düğmelerini) temsil etmektedir. Algoritma CTA (Eylem Çağrısı) düğmelerini otomatik olarak tanısa da, diğer AOI'ler kullanıcı tarafından belirlenmektedir.

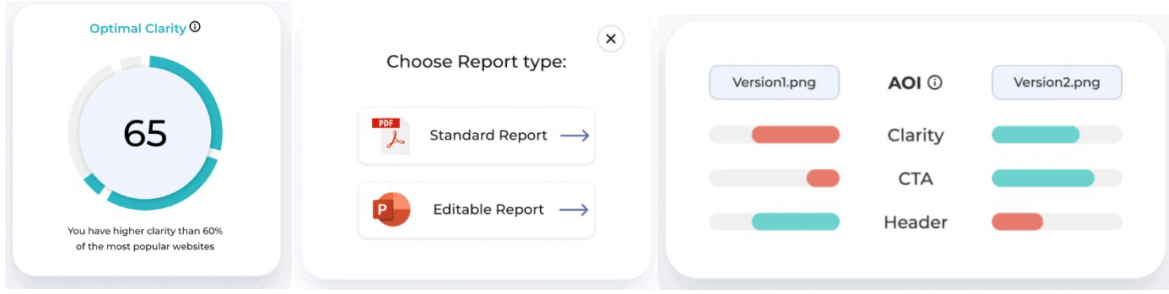


Görsel 1. Attention Insight, dikkat ısı haritası ve dikkat yüzdesi örnekleri.
Attention Insight. URL 1

Odak Haritası (Focus Map): Kullanıcıların tasarımların en kritik unsurlarını görüp görmediğini belirlemek için önemlidir. Odak Haritası, bir tasarımın hangi bölümlerinin ilk 3-5 saniye içinde fark edildiğini veya gözden kaçırıldığını göstermektedir. Bu işlemi yapabilmek için tasarım ile ilgili sorulara (Ürününüz nedir?, Kullanıcı bunu neden önemsemeli?, Kullanıcı bir sonraki adımda nereye gitmeli?) yanıt vermelidir ve bu soruların yanıtları odak haritasında görülebilir olmalıdır.

Anlaşılabilirlik/Netlik Puanı (Clarity Score): Tasarımın anlaşılabilirliği ölçülerek, aynı kategorideki rakip tasarımlarla karşılaştırılabilir. Anlaşılabilirlik puanı, tasarımın yeni bir kullanıcı için ne kadar anlaşılır olduğunu, tasarımın görsel öğelerle ve karmaşık renklerle dolu olup olmadığını veya açık ve net olup olmadığını gösterir. Anlaşılabilirlik Puanı 1 ile 100 arasında değişmektedir.

Dikkat Raporu (Attention Report): Rapor özelliği ile tasarım analizinin ayrıntılı açıklaması görülebilmektedir (Görsel 2). PDF formatında sunulan Attention Insight raporu şunları göstermektedir: Odak Haritası (tasarımınızın hangi bölümlerinin ilk 3-5 saniye içinde fark edildiğini veya kaçırıldığını gösterir), Netlik Puanı (tasarımınızın yüzde olarak netliği), Dikkat ısı Haritası (tasarımın en dikkat çekici bölümlerini sıcaktan soğuğa renklerle gösterir) ve Dikkat Yüzdesi (tasarımınızdaki her nesnenin aldığı yüzde).



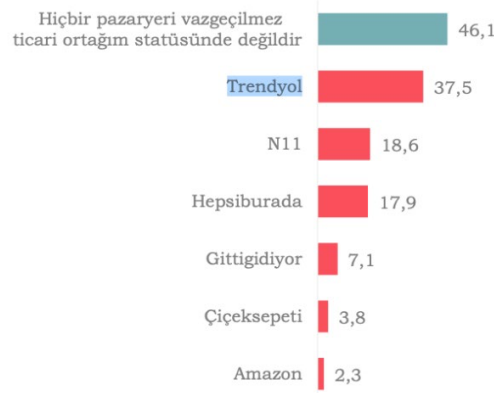
Görsel 2. Attention Insight Dikkat Raporu Ekranı.

Attention Insight. URL 1

Tasarım Karşılaştırması (Design Comparison): Yapılmış olan birkaç tasarım karşılaştırılarak, hangi çözümlerin daha iyi performans göstereceği tespit edilebilir. Bu özellik, dikkat ısı haritası ve odak haritasındaki değişimin kolayca görülmesini, dikkat yüzdesi ve netlik puanı farklılıklarının tespit edilmesini sağlamaktadır.

3. “Attention Insight” Platformu ile E-Ticaret Sitesi Analizi

Çalışma kapsamında tek duraklı alışveriş imkanı sunan, çok kategorili e-ticaret siteleri, Attention Insight Platformu aracılığı ile görsel hiyerarşi perspektifinde değerlendirilmesi planlanmıştır. Platform ile dikkat ısı haritaları ve yüzdelerin oluşturulması, odak haritalarının belirlenmesi, anlaşılabilirlik ve dikkat/odak puanlarının belirlenmesi hedeflenmektedir. Söz konusu e-ticaret sitelerinin görsel hiyerarşi bağlamında ve dolaşımı sırasındaki kullanılabilirlik konusunda karşılaştırmaları yapılacaktır. Çalışma kapsamında seçilen örnek e-ticaret siteleri, 2022 Yılı Rekabet kurumu “E-Pazaryeri Platformları Sektör İncelemesi Nihai Raporu”nda belirtilen “Satıcıların Vazgeçilmez Ticari Ortak Olarak Tanımladığı E-pazaryerleri (%)” tercihleri raporuna göre belirlenmiş olup, tabakalı örnekleme yöntemi ile belirlenmiştir (Rekabet Kurumu, 2021).



Görsel 3. Satıcıların Vazgeçilmez Ticari Ortak Olarak Tanımladığı E-pazaryerleri.

Rekabet Kurumu. URL 2

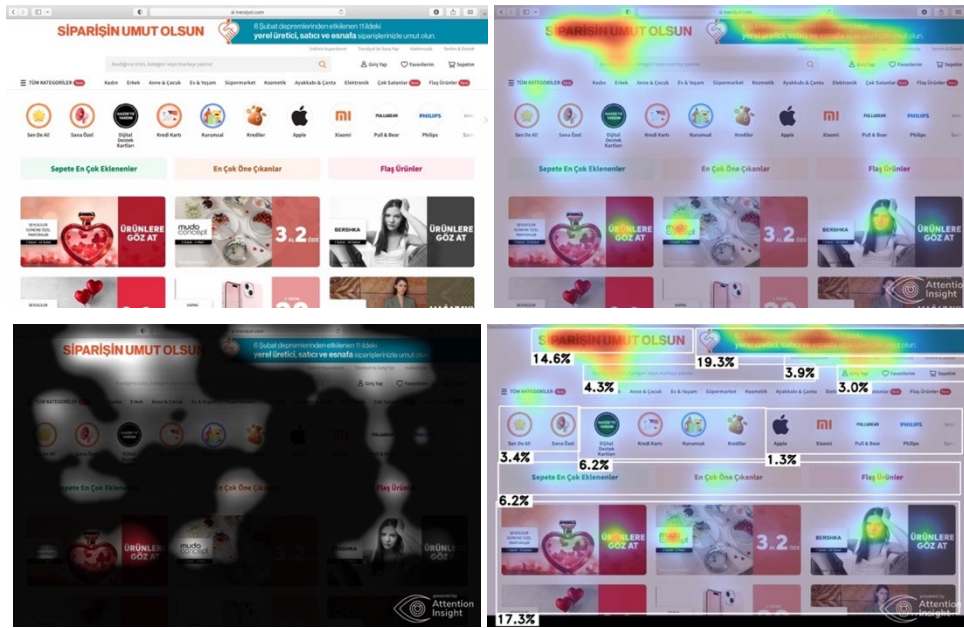
Raporda yer alan e-ticaret sitelerinden, popülasyonun farklı tercih düzeylerini belirlemek amacıyla ulusal bağlamda en çok tercih edilen, orta derecede tercih edilen ve en az tercih edilen siteler seçilmiştir. Buna göre en

çok %37,5'lik tercih oranıyla Trendyol, orta düzeyde %7,9'luk tercih oranıyla Hepsiburada ve en az düzeyde yani %2,3'lük tercih oranıyla Amazon e-ticaret sitesi seçilmiştir (Görsel 3).

3.1. Trendyol E-Ticaret Sitesi Arayüz Isı Analizi

2010 yılında kurulan trendyol e-ticaret sitesinin kuruluş amacı müşterilerine ve iş ortaklarına kusursuz bir e-ticaret deneyimi sunmaktır. Yaklaşık 30 milyon müşterisi ve 250 bin iş ortağı bulunan trendyol, iş ortaklarının dijitalleşmesini sağlamakta, yerel üreticileri güçlendirmekte, kadınların dijital ekonomiye ve üretime katılımını savunmaktadır (Trendyol, 2024).

Trendyol e-ticaret sitesi için Attention Insight platformu aracılığı ile oluşturulan dikkat ısı haritaları, tasarımın en dikkat çekici bölümlerini sıcaktan soğuğa ve büyüktan küçüğe doğru görselleştirmektedir. Odak haritası tasarımın hangi bölümlerinin 3-5 saniyede fark edilebilir olduğunu, dikkat yüzdeleri tasarımda dikkat ısı haritası ile belirlenen alanların ya da nesnenin odaklanma açısından yüzdesini, netlik puanı ise tasarımın netlik/anlaşılabilirlik yüzdesini göstermektedir.



Görsel 4. Trendyol açılış sayfası, dikkat ısı haritası, odak haritası, dikkat yüzdeleri ve netlik puanları.
Trendyol. URL 3

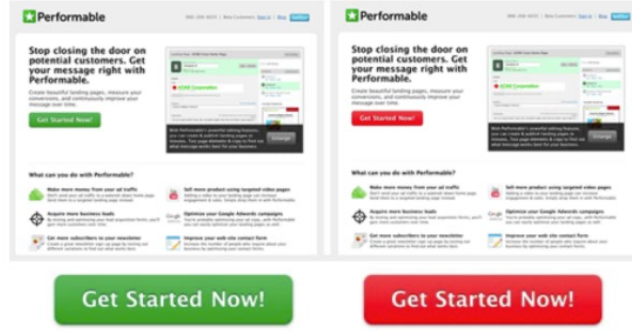
Trendyol kullanıcı anasayfa açılış ekranı arayüzünün görsel hiyerarşi bağlamında Attention Insight platformu aracılığı ile yapılan analizine göre dikkat yüzdeleri belirlenmiştir (Görsel 4). Bu doğrultuda izleyicilerin en çok odaklanacağı öngörülen alanlar en üstte yer alan sosyal sorumluluk alanı (%19.3) ve sayfanın büyük bir bölümünü kaplayan ürünler (%17.3) alanıdır, en az odaklanılan alan ise marka ikonları olarak karşımıza çıkmaktadır. Anasayfa açılış ekranında şirket logosu yer almamaktadır. Ancak aşağı kayar sayfalar harekete geçirildiğinde logo görünür olmaktadır (Görsel 5).

Ana Butonlar	Sosyal Sorumluluk Alanı	Arama Çubuğu	Detay Bilgi İkonları	Kategoriler
%3 Giriş Favorilerim Sepetim	%19.3 Slogan Açıklama	%4.3 Ürün Arama Alanı	%3.9 İndirim Kuponlarım Trendol'da Satış Yap Hakkımızda Yardım\$Destek	%5.6 Tüm Kategoriler (%1.9) Seçimlik Kategoriler
Alışveriş Bilgilendirme İkonları	Öneri İkonları	Marka İkonları	Popüler Ürünler	Ürünler
%6.2 Dijital Destek Kartları Kredi Kartı Kurumsal Krediler	%3.4 Sana Özel! Sen de Al	%1.3 Apple Xiaomi Pull\$Bear vd.	%6.2 Sepete en çok eklenenler En çok öne çıkanlar Flaş ürünler	%17.3 Ürün grupları

Görsel 5. Trendyol dikkat yüzdeleri dağılımı.
Yazar tarafından hazırlanmıştır.

Görsel 5’de yer alan öneri ikonları ve popüler ürünler, “Call to Action” işlevine sahiptir. CTA (call to action), web sitelerinde bulunan herhangi bir aracın anında teşvik yaratması ve kullanıcıların harekete geçmesini sağlamak amacıyla kullanılan bir pazarlama yöntemidir. Temelde birkaç kelimelik bir mesajdır fakat site içerisinde çeşitli tasarımlarla kullanıcıya gösterilebilir. Blog, kategori, ürün açıklaması gibi site için metinlerde, bazı cümlelerin finalinde CTA mesajı bulunur. Reklam görsellerinde de sıkça kullanılan bu mesajlar, site içerisinde dikkat çekici bir butonun üzerine de yazılabilir (Çetinkaya, 2024).

Tükçe’de “Eylem Çağrısı” olarak karşılık bulan CTA: Call to Action, hedef kitleyi harekete geçirici bir mesaj niteliği taşımaktadır. Amaçlanan etkiyi yaratabilmesi için çoğunlukla emir cümlelerini içerir. Satışların artmasında önemli rol oynayan CTA’lar küçük bir unsur gibi görünebilir ancak iyi yerleştirilmiş ve iyi ifade edilmiş bir CTA müşteriler ve web sitesi arasında önemli bir bağ kurmaktadır. Web tasarımında ve özellikle CTA’ların yerleştirilmesinde/ko-numlandırılmasında görsel hiyerarşi oldukça önemlidir. Görsel hiyerarşi gördüklerimizin algılama sırasını belirler. CTA’lar söz konusu olduğunda bu hiyerarşi, en hayati eylemin aynı zamanda görsel olarak en belirgin eylem ol-masını sağlamak için önemlidir. Bir CTA’nın renginden şekline, konumundan büyüklüğüne kadar her yönü tüke-ticilerin dikkatini çekmede önemli rol oynamaktadır. Örneğin renkler duyguları uyandırır ve harekete geçirir. He-pimizin farklı renklerle ilgili sezgisel çağrışımları vardır. Yeşilin pozitifliği ifade etmesi gibi; kırmızı da aciliyeti sim-geler. Performable web sitesi örneğinde bunun son derece etkili olduğu kanıtlanmıştır. Web sitesinde yer alan CTA düğmesi yeşilden kırmızıya çevrilmiş ve dönüşümlerde %21’lik çarpıcı bir artışın meydana geldiği görülmüş-tür (Görsel 6) (Jasin, 2023).



Görsel 6. Performable CTA düğmesi renk etkisi.
Accuranker. URL 4

Trendyol açılış sayfasından aşağıya doğru kayar sayfalarla ilerlendiğinde arayüz değişmekte, ısı haritalarında farklılıklar ortaya çıkmaktadır ve odak noktaları farklılaşmaktadır. İlk olarak Trendyol logosu, ana menü butonları, CTA butonları ve ürün butonları görülmektedir. Fiyat bilgilendirmesi görünmemektedir. Ancak yine kayar sayfalar ile aşağıya doğru inildiğinde çok satan ürünler, avantajlı ürünler ve sana özel ürünler birer CTA işlevi taşıyarak karşımıza çıkmakta ve burada fiyatlar açıkça belirtilmektedir. Sayfanın en altında ise bunlar da ilginizi çekebilir başlığı altında yer alan butonlar, tüketiciyi bir kez daha alışverişe yönlendirmektedir.

Görsel hiyerarşi bağlamında izleyicilerin odaklanması istenilen ve “banner” alanında yer alan sosyal sorumluluk mesajı, tüketicinin duygularına hitap etmekte ve manevi açıdan etkilenmesini sağlamaktadır. Aslında sosyal sorumluluk alanı gibi görünen bu kısım e-ticaret sitesinin yalnızca alışverişe önem vermediğini aynı zamanda sosyal sorumluluğa önem verdiğini belirtmesiyle tüketiciyi etkilemektedir. Bu kısım, ısı haritaları doğrultusunda site açılış sayfasında birincil odak noktaları arasında yer almaktadır. İkincil odak noktalarının Sepete en çok eklenenler, En çok öne çıkanlar, Flaş ürünler butonlarından oluştuğu görülmektedir. Bu alan tüketicide merak oluşturarak ihtiyacı olmasa bile satışa teşvik eden CTA butonları olarak karşımıza çıkmaktadır. Ardından ürün kategorileri ve diğer alanlar üçüncül odak noktalarını, kayar sayfalarda yer alan sırasıyla ürünler ve sayfanın en sonunda bulunan bunlar da ilginizi çekebilir bölümü ise daha az öneme sahip olan diğer odak noktalarını oluşturmaktadır.

Görsel hiyerarşi açısından değerlendirildiğinde tam olarak e-ticarete yönelik bir tasarım ve satış politikası izlendiği görülmektedir. Renk, kaplanan alan, konumlandırma metin boyutlarındaki büyük-küçük ilişkisi, görüntü ve ikon kullanımının tamamı görsel hiyerarşiye hizmet eden unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Tasarımcı tarafından planlanan hiyerarşik sıralamanın Attantion Insight programı ile yapılan analizi sonucunda e-ticaret sayfasının satın alma bağlamında diğer rakiplerine kıyasla Netlik Yüzdesi açısından %64, Odak Yüzdesi açısından ise %65 işlevsel olduğu öngörülmektedir.

3.2. Hepsiburada E-Ticaret Sitesi Arayüz Isı Analizi

2000 yılında kurulan Hepsiburada e-ticaret sitesi, ticaretin dijitalleşmesine liderlik etme vizyonu ve sunduğu bütünsel hizmetlerle tüm paydaşlarına katkı sağlamayı hedefleyen bir platformdur. 30'dan fazla kategoride, 200 milyondan fazla ürün çeşidini müşterilerine sunmaktadır (Hepsiburada, 2024).



Görsel 7. Hepsiburada açılış sayfası, dikkat ısı haritası, odak haritası, dikkat yüzdeleri ve netlik puanları.
Hepsiburada. URL 5

Hepsiburada kullanıcı anasayfa açılış ekranının Attention Insight platformu analizine göre görsel hiyerarşi bağlamında dikkat yüzdeleri şu şekildedir: İzleyicilerin en çok odaklanacağı öngörülen alanlar sırasıyla, sayfanın büyük bir kısmını kaplayan ve ürün kategorilerinin altında solda yer alan taksitli ödeme ile ilgili bilgilerin vurgulandığı alan (%19.4) ve ürünler kategorilerinin altında yer alan Marka Günleri (%16.2) alanıdır. Kampanya, özel günler vb. doğrultusunda dönemsel olarak değişim gösteren bu iki alan tasarım itibarıyla birlikte algılanmaktadır ve dikkat yüzdesi %46.4'tür. En az odaklanılan alan ise konum bilgisinin girilebileceği (%1.2) alandır. Anasayfada açılış ekranı sol üstte hepsiburada logotype'ı yer almaktadır ve dikkat yüzdesi %7.6'dır (Görsel 7, Görsel 8).

Kampanya/İndirim Alanı	Kategoriler	Öne Çıkan Kategoriler	Marka İkonları
%46.4 Taksitli ödeme bilgileri (%19.4) Marka Günleri (%16.2) %10.8'lik alan tasarımın beyaz boşluk alanlarını kapsamaktadır.	%3.3 Tüm Kategoriler	%2.7 Elektronik Market Ev, Yaşam Kırtasiye, Ofis vd.	%6.8 Uğur Iphone Lenovo vd.

Ana Butonlar	Reklam Alanı	Arama Çubuğu	Bilgilendirme Butonları	Konum Butonu
%2.3 Giriş Yap Sepetim	%14.7 Fiat 500e Reklamı	%2.5 Ürün Arama Alanı	%4.5 Siparişlerim Süper FiyatSüper Teklif Yurt Dışından Kampanyalar Girişimci Kadınlar vd.	%1.2 İsteğe bağlı olarak konum bilgisinin girilebileceği alan

Görsel 8. Hepsiburada dikkat yüzdeleri dağılımı.
Yazar tarafından hazırlanmıştır.

Hepsiburada açılış sayfasında CTA yani eylem çağrısı işlevine sahip olan butonlar, Trendyol açılış sayfasında olduğu gibi çok yoğun değildir. Görsel 8’de belirtilen Kampanya/indirim Alanı aynı zamanda bir eylem çağrısı niteliği taşımaktadır. Ayrıca bilgilendirme butonları arasında yer alan süper fiyat, süper teklif butonları ile göreceli olarak yurt dışından, kampanyalar ve girişimci kadınlar butonlarının da eylem çağrısı işlevine sahip olduğu düşünülmektedir. Kampanyalar alanının hemen altında yer alan ve “bugüne özel” düşüncesi ile yerleştirilen marka ikonları da birer eylem çağrısıdır.

Hepsiburada açılış sayfasından aşağıya doğru kayar sayfalarla ilerlendiğinde arayüz değişmekte ve odak noktaları farklılaşmaktadır. Trendyol’da olduğu gibi kayar sayfalara gelindiğinde logo, giriş yap, favorilerim ve sepetim butonları ekrana gelmemektedir. Dolayısıyla ekranda ürünlerin dışında hiçbir butona doğrudan erişilememektedir. İlk olarak süper fiyat, süper teklif ürünleri fiyat bilgileri ile ekrana gelmektedir. Ardından “deprem bölgelerine destek olabilirsiniz”, “3 saatte bir yenilenen fırsatlar”, “süper fiyatlarla yurt dışından ürünler” gibi kategoriler gelmektedir. “Aradığın markalar”, “Hepsiburada’da herkes için ayrıcalık var”, “Popüler ürünlerden senin için seçtik”, “Herkes bu ürünlerin peşinde (şu an çok satılıyor)”, “Günlük ihtiyaçlarda çok satanlar” ve diğer ürün kategorileri kayar şekilde aşağı doğru devam etmektedir. Burada yer alan ürün kategorileri için kullanılan başlıkların yine tüketiciyi eyleme geçirmek amacıyla seçildiği görülmektedir. Kayar sayfaların sonunda ise tüm ürün kategorileri yer almaktadır.

Görsel hiyerarşi bağlamında izleyicilerin odaklanması istenilen bölgelerin hem renk kullanımı ile hem de yerleşim ve kapladığı alan ile kampanya/indirim alanı olduğu görülmektedir. Dolayısıyla kampanya/indirim alanı açılış sayfasında yer alan birincil odak noktasını oluşturmakta ve ısı haritalarında da bu durum açıkça görülmektedir. Isı haritasına göre ikincil odak noktalarının ise, reklam alanı ve hepsiburada logotype’ı olduğu görülmektedir. Giriş yap ana butonu, konum bilgisi butonu ve bilgilendirme butonları arasında yer alan turuncu renkle belirtilen girişimci kadınlar ile hepsiburada premium butonları üçüncül odak noktalarını oluşturmaktadır. Konum bilgisinin girileceği buton her ne kadar ısı haritasına göre en az öneme sahip alan olarak belirlenmiş olsa da üçüncül odak noktaları arasında yer alan girişimci kadınlar butonunun hemen altında yer alması nedeni ile dikkat çekici bir nokta haline gelmiştir. Sayfada görülen ve söz konusu odak noktalarının dışında kalan diğer tüm alanlar hemen hemen eşdeğer bir biçimde daha az öneme sahip odak noktalarını oluşturmaktadır.

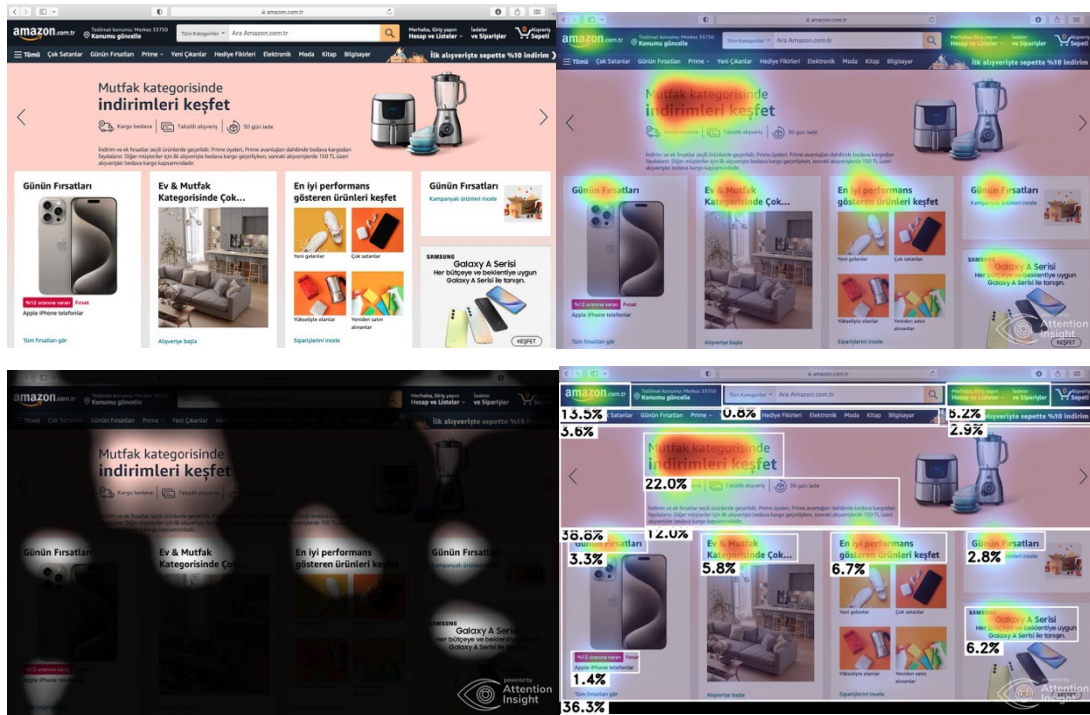
Görsel hiyerarşi açısından değerlendirildiğinde sayfa dolaşımı sırasında gözü yoracak olan çok sayıda ana menü butonu, alt buton ya da CTA butonlarının olmadığı görülmektedir. Tüketicilerin hızlıca kampanya/indirim alanına odaklanmasının hedeflendiği görülmektedir. Nitekim bu alan renk kullanımı, kaplanan alan, konumlandırma ve

tipografik düzenlemeler açısından diğer görsel elemanlardan tamamen ayrılmakta ve ön plana çıkmaktadır. Sayfada sosyal sorumluluğa dair herhangi bir alan görülmemektedir ancak kayar sayfalarda deprem bölgesi satıcılarına yönelik bir alan bulunmaktadır.

Attention insight programı ile yapılan analiz sonucuna göre hepsiburada e-ticaret sayfasının satın alma bağlamında diğer rakiplerine kıyasla Netlik Yüzdesi'nin %67, Odak Yüzdesi'nin ise %60 olduğu öngörülmektedir.

3.3. Amazon E-Ticaret Sitesi Arayüz İsi Analizi

Amazon e-ticaret sitesi 1994 yılında kurulan, çok uluslu amazon teknoloji şirkettir. Şirket ilk olarak kitapların satıldığı bir çevrimiçi pazar yeri olarak ortaya çıkmıştır ancak zamanla satış yelpazesi elektronik araçlardan, video oyunlarına, giyimden, mobilyaya, yiyecekten mücevhere kadar genişlemiştir. Tam anlamıyla 2018 yılında Türkiye pazarına giren şirket 2020 yılına kadar pasif durumda kalmış ve ardından üyelikleri başlatmıştır (wikipedia, 2024).



Görsel 9. Amazon açılış sayfası, dikkat ısı haritası, odak haritası, dikkat yüzdeleri ve netlik puanları.

Amazon. URL 6

Amazon e-ticaret sitesi kullanıcı anasayfa açılış ekranı, Attention Insight platformu analizine göre izleyicilerin en çok odaklanacağı öngörülen bölümler (Görsel 10), %38.8'lik bir oranla slider alanında yer alan mutfak ürün kategorisi indirimleri ve %36.3'lük oranla sayfanın neredeyse yarısını kaplayan seçimlik ürün kategorileridir. En az odaklanılan alan ise arama çubuğu (%0.8) alanıdır. Anasayfada açılış ekranı sol üstte amazon logotype'ı yer almaktadır ve dikkat yüzdesi %13.5'dir. Odak haritasına bakıldığında mutfak ürün kategorisi ile ilgili açıklama metni, birincil odak noktasını oluşturmaktadır (Görsel 9, Görsel 10).

Önerilen Ürünler	Ürün/Reklam Slider Alanı	Konum
%36.3	%38.8	%2.8
Günün Fırsatları Ev&Mutfak Kategorisinde çok... En iyi performans gösteren ürünleri keşfet vd.	Mutfak kategorisinde indirimleri keşfet	İsteğe bağlı konum bilgisi güncelleme alanı

Ana Butonlar	Arama Çubuğu	E-ticaret logosu ve web adresi	Kategoriler
%6.2	%0.8	%3.5	%3.6
Hesap ve Listeler İadeler ve Siparişler Alışveriş Sepeti	Ürün Arama Alanı	Amazon logo Amazon web adresi	Tümü Çok satanlar Prime Yeni çıkanlar Hediye fikirleri vd.

Görsel 10. Amazon dikkat yüzdeleri dağılımı.
Yazar tarafından hazırlanmıştır.

Amazon açılış sayfasından aşağıya doğru kayar sayfalarla ilerlendiğinde arayüz değişmekte ve odak noktaları farklılaşmaktadır. Trendyol’da olduğu gibi kayar sayfalara geçildiğinde logo, giriş yap, favorilerim ve sepetim butonları ekrana gelmemektedir. Dolayısıyla ekranda ürünlerin dışında hiçbir butona doğrudan erişilememektedir. İlk olarak “öne çıkan fırsat ve mağazalar”, “yurt dışından fırsatlar”, “günün fırsatları” gibi kategoriler ekrana gelmektedir. En çok talep edilen ürünlerin yer verildiği “seçimlik ürün kategorileri”, “indirimli ürün kategorileri” ve keşfedilmeyi bekleyen diğer kategorilerin yer aldığı alanlar kayar sayfalar ile aşağı doğru devam etmektedir. Kayar sayfaların en sonunda ise söz konusu ürün kategorileri dışında başka bir buton ya da ürün alanı yer almamaktadır. Günün fırsatları kategorisi içerisinde yer alan kırmızı renkli “%12 oranına varan fırsat” yazısı CTA metni olarak hizmet etmektedir.

Görsel hiyerarşi bağlamında izleyicilerin odaklanması istenilen bölgelerin hem renk kullanımı ile hem de yerleşim ve kapladığı alan ile mutfak ürün kategorisi indirim alanı olduğu görülmektedir. Dolayısıyla bu alan açılış sayfasında yer alan birincil odak noktasını oluşturmaktadır. İsy haritasına göre ikincil odak noktalarının, sayfanın neredeyse yarısını kaplayan seçimlik ürün kategorileri olduğu görülmektedir. Üçüncül odak noktaları ise Amazon logosu ve internet adresi, “Hesap ve Listeler”, “İadeler ve Siparişler”, “ilk alışverişte sepette %10” indirim metni olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada yer alan Hesap ve Listeler kısmının hemen altında otomatik olarak Giriş Yap Butonu açılmaktadır ve bu nedenle birincil odak noktası haline gelmektedir. Bu ana odak noktalarının dışında kalan diğer kısımlar en az öneme sahip olan odak alanlarıdır.

Görsel hiyerarşi açısından değerlendirildiğinde açılış sayfası dolaşım sisteminde çok sayıda ana menü, ya da CTA butonları yer almamakta, tüketiciler doğrudan ürünlere odaklanmaktadır. Ancak açılış sayfasında karşımıza çıkan seçimlik ürün kategorileri tasarım açısından kalabalık bir görünüm yaratmaktadır. Kayar sayfalarda sayfa görünümü sadeleşmektedir. Sayfada sosyal sorumluluğa dair herhangi bir alan görülmemektedir.

Attention Insight programı ile yapılan analiz sonucuna göre amazon e-ticaret sayfasının satın alma bağlamında diğer rakiplerine kıyasla Netlik Yüzdesi'nin %60, Odak Yüzdesi'nin ise %56 olduğu öngörülmektedir.

4. Sonuç

Çalışma kapsamında Attention Insight Platformu aracılığı ile çok kategorili e-ticaret sitelerinden Trendyol, Hepsiburada ve Amazon e-ticaret sitelerinin görsel hiyerarşi perspektifinde değerlendirilmesi yapılmıştır. Söz konusu platform ile dikkat ısı haritaları, odak yüzdeleri, odak haritaları ile anlaşılabilirlik ve dikkat/odak puanları belirlenmiştir. E-ticaret sitelerinin görsel hiyerarşi bağlamında ve dolaşımı sırasındaki kullanışlılık konusunda karşılaştırmaları yapılmıştır. Buna göre üç e-ticaret sitesinde de birincil odak noktaları belirgin bir biçimde ön plana çıkmaktadır. Sayfalarda yer alan, buton ve yazılarda kullanılan renkler, içeriklerin kapladıkları alan, konumlandırma, yazı boyutlarındaki büyük-küçük ilişkisi ve görüntü ile ikon kullanımının tamamı, tasarım açısından görsel hiyerarşiye hizmet eden unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. En az buton ve görsel öğeye sahip olduğu düşünülen e-ticaret sitesi Hepsiburada ve ardından Amazon'dur. Trendyol diğer e-ticaret sitelerine göre daha fazla buton ve görsel öğeye sahiptir. Bu nedenle Trendyol açılış sayfasında yer alan butonların/eylem çağrısı butonların fazlalığının odak noktalarına hızlıca dikkati çekme konusunda zaman kaybına neden olabileceği düşünülmektedir. Açılış sayfalarında kullanılan renklere bakıldığında ise en sade olan sitenin beyaz arka plan rengine sahip olan Trendyol olduğu görülmektedir. Ardından soft renklere sahip olan Amazon gelmektedir. Hepsiburada sitesinde yer alan renkler ise oldukça canlı ve göz yorucudur. Her üç sitede kullanılan yazı boyutları görsel hiyerarşi açısından dengelidir. Görüntü kullanımı açısından bakıldığında ise görüntü kullanımının en azdan en çoğa doğru Hepsiburada, Trendyol ve Amazon sitelerinde yer aldığı görülmektedir. Görüldüğü üzere görsel hiyerarşinin belirlenmesinde birçok farklı değişken bulunmaktadır. Görsel hiyerarşi açısından söz konusu sitelerin Attention Insight platformuna göre odak yüzdelere bakıldığında en yüksek odak yüzdesine sahip olan e-ticaret sitesinin sırasıyla Trendyol (%65), Hepsiburada (%60) ve Amazon (%56) olduğu görülmektedir. Netlik/Anlaşılabilirlik yüzdelere bakıldığında ise en yüksek yüzdeye sahip olan site sırasıyla Hepsiburada (%67), Trendyol (%64) ve Amazon (%60) olarak karşımıza çıkmaktadır.

Anlaşılabilirlik/Netlik puanı, tasarımın yeni bir kullanıcı için ne kadar net olduğunu, öğelerle ve birbiriyle çatışan renklerle aşırı yüklü mü yoksa temiz ve net mi olduğunu göstermektedir. Netlik algoritması, tasarımın metin miktarı, metin boyutu, metin kontrastı, renklilik, resim sayısı ve boyutları gibi çeşitli yönlerini dikkate almaktadır. Puan ne kadar yüksekse, tasarım o kadar temiz görünüyor demektir. Attention Insight verilerine göre e-ticaret sayfaları (web) için optimal netlik yüzdesi %58-%80 arasındadır (Attention Insight, 2024). Bu değerler arasında yer alan bir netlik yüzdesi tasarımın yeteri kadar net ve anlaşılır olduğunu ifade etmektedir. İşlevsellikten ve hedeflenen amaçtan ödün vermeden e-ticaret veya yeni/medya sitesi tasarımlarında 70 veya daha yüksek bir netlik puanına ulaşılması görsel hiyerarşi açısından oldukça iyi bir göstergedir. Bu veriler doğrultusunda hepsiburada e-ticaret sitesi, trendyol e-ticaret sitesine göre anlaşılabilirlik açısından daha yüksek bir puana sahiptir.

Tasarımda görsel hiyerarşi açısından yapılan analiz sonucunun gerçekçi bir yaklaşım sunabileceği düşünülmektedir. Ancak yeterli olup olmadığı konusunda bazı soru işaretleri oluşmuştur. Örneğin Trendyol sayfasında yer alan eylem butonlarından Sen de al, Sana Özel butonları her ne kadar ısı haritasında sıcak renklerle gösterilmiş olsa da tüm kategoriler kısmının hemen altında yer alması ve uyarıcı kelimelerden oluşması nedeni ile birincil odak noktalarının ardından farkedilen ilk alanlardandır. Öte yandan sayfa içerisinde kullanılan kelime ya da cümlelerin metinsel göstergeler olarak barındırdığı anlam da oldukça önemli ve dikkate alınması gereken bir konudur. Bu noktada ısı haritalarının görsel hiyerarşi bağlamında tek başına yüzde yüz doğru sonuç veremeyeceği düşünülmektedir. Yine de bu gibi ayrımların farkında olan bir tasarımcı/tasarımcılar ve hizmet sunanlar için elde

edilen analizler aracılığı ile yeterli veriye ulaşılabileceği düşünülmektedir. Nitekim platformun yaratıcıları hata payını düşünerek %90-%96 doğru sonuç alınabileceğini ifade etmişlerdir. Daha detaylı çalışmalar ile bu görüşler netleştirilebilir.

Kaynakça

Apoorva, R. Arasa, D. Jamadade, S. (2018). A Survey on Artificial Intelligence. *International Journal of Engineering Research & Technology (IJERT)*, Special Issue, NCESC-2018 Conference Proceedings, Article ID: IJERT-CONV6IS13220.

Attention Insight, (2024). What is the best clarity score. Erişim: 12.02.2024. <https://attentioninsight.com/knowledgebase/what-is-the-best-clarity-score/>.

Attention Insight Features (2024). Features. Erişim: 01.03.2024. <https://attentioninsight.com/features/>.

Becer, Emre. (2015). *İletişim ve Grafik Tasarım*. 10. Baskı. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Britannica, (2024). Deep Blue. Erişim: 13.02.2024. <https://www.britannica.com/topic/Deep-Blue>.

Brynjolfsson A., McAfee, A. (2019). *Artificial Intelligence*. Boston, Massachusetts: Harvard Business Review Press.

Çetinkaya, Savaş. (2024). Call To Action Nedir? Ne İçin Kullanılır? Ideasoftware. Erişim: 15.02.2024. <https://www.ideasoftware.com.tr/call-to-action-cta-nedir/>.

Hepsiburada, (2024). Hakkımızda. Erişim: 10.02.2024. <https://kurumsal.hepsiburada.com>.

Jasin, Alex. (2023). 6 Mistakes to Avoid When Designing Your CTAs. Erişim: 18.02.2024. <https://www.accuracy.com/blog/mistakes-to-avoid-when-designing-your-ctas/>.

Larson, Erik J. (2022). *Yapay Zeka Miti: Bilgisayarlar Neden Bizim Gibi Düşünemez*. (K. Y. Us Çev.). Ankara: FOL Yayınevi.

Lowe A., Lawless, S. (2021). *Artificial Intelligence Foundations: Learning From Experience*. ISBN: 1780175280. United Kingdom: BCS, The Chartered Institute for IT.

Kneusel, Ronald T. (2024). *How Ai Works*. San Francisco: No Strach Press.

Popescu, Vladimir. (2024). AI Tools for UX Design: 5 Amazing Options. Erişim: 03.02.2024. <https://mispoweruser.com/tr/ai-tools-for-ux-design/>.

Posner, Michael. (1980). Orienting of Attention, Quarterly. *Journal of Experimental Psychology*. 32/3-25. Erişim: 03.02.2024. <https://doi.org/10.1080/00335558008248231>. https://www.researchgate.net/publication/15830678_Orienting_of_Attention.

Rekabet Kurumu. (2021). E-Pazaryeri Platformları Sektör İncelemesi Ön Raporu. Erişim: 09.02.2024. <https://www.rekabet.gov.tr/Dosya/sektor-raporlari/e-pazaryeri-si-raporu-pdf-20220425105139595-pdf>.

Sarkar, Tirthajyoti. (2022). How Would You Explain Artificial Intelligence to A 5-Year-Old? Erişim: 07.02.2024. <https://medium.com/60-leaders/how-would-you-explain-ai-to-a-5-year-old-48432e68e7ec>.

Şen, E., Atiker, B. (2020). Grafik Tasarım Uygulamalarında Yeni Bir Aktör: Yapay Zekâ. *International Journal of Social & Humanities Sciences Research (JSHSR)*. Erişim: 20.04.2024. <https://jshsr.org/index.php/pub/index>.

Trendyol. (2024). Biz Kimiz? Erişim: 10.02.2024. <https://www.trendyol.com/s/meet-us>.

Uçar, Tevfik. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi

Wikipedia. (2024). Amazon. Erişim: 11.02.2024. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Amazon_\(şirket\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Amazon_(şirket)).

Yanisky-Ravid, Shlomit. (2017). Generating Rembrandt: Artificial Intelligence, Copyright and Accountability in The 3A Era-The Human-Like Authors Are Already Here-A New Model. Flash: The Fordham Law Archive of Scholarship and History. Erişim: 14.02.2024. https://ir.lawnet.fordham.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1955&context=faculty_scholarship.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Attention Insight, dikkat ısı haritası ve dikkat yüzdesi örnekleri. Attention Insight. Erişim: 01.03.2024. <https://attentioninsight.com/features/>

Görsel 2. Attention Insight Dikkat Raporu Ekranı. Attention Insight. Erişim: 01.03.2024. <https://attentioninsight.com/features/>

Görsel 3. Satıcıların Vazgeçilmez Ticari Ortak Olarak Tanımladığı E-pazaryerleri. Rekabet Kurumu. Erişim: 09.02.2024. <https://www.rekabet.gov.tr/Dosya/sektor-raporlari/e-pazaryeri-si-raporu-pdf-20220425105139595-pdf>

Görsel 4. Trendyol açılış sayfası, dikkat ısı haritası, odak haritası, dikkat yüzdeleri ve netlik puanları. Trendyol. Erişim: 10.02.2024. <https://www.trendyol.com>.

Görsel 5. Trendyol dikkat yüzdeleri dağılımı.
Yazar tarafından hazırlanmıştır.

Görsel 6. Performable CTA düğmesi renk etkisi. Accuranker. Erişim: 10.02.2024. <https://www accuranker.com/tr/blog/cta-larinizi-tasarlarken-kacinmaniz-gereken-6-hata/>

Görsel 7. Hepsiburada açılış sayfası, dikkat ısı haritası, odak haritası, dikkat yüzdeleri ve netlik puanları. Hepsiburada. Erişim: 10.02.2024. <https://www.hepsiburada.com>

Görsel 8. Hepsiburada dikkat yüzdeleri dağılımı.
Yazar tarafından hazırlanmıştır.

Görsel 9. Amazon açılış sayfası, dikkat ısı haritası, odak haritası, dikkat yüzdeleri ve netlik puanları. Amazon.
Erişim: 10.02.2024. <https://www.amazon.com.tr>

Görsel 10. Amazon dikkat yüzdeleri dağılımı.
Yazar tarafından hazırlanmıştır.

SANATTA ÇEVRE SORUNLARININ EKO-PERFORMANS VE AKUSTİK EKOLOJİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ¹

Sanatta Yeterlik Öğrencisi
Serkan NERGİZ

Atatürk Üniversitesi- Güzel Sanatlar Enstitüsü,
Resim Anasanat Dalı
Erzurum / Türkiye
serkanez025@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-0474-9487

Doç. Evren KAVUKCU

Atatürk Üniversitesi - Güzel Sanatlar Fakültesi
Resim Bölümü
Erzurum / Türkiye
evren.cetin@atauni.edu.tr
ORCID ID: 0000-0003-3422-5542

Öz: İnsanın doğayla olan tarihsel bağı, 19. yüzyıldaki Sanayi Devrimi'nin etkisiyle bozulmaya başlamış ve bu süreç, hava, toprak ve su kirliliği, iklim değişikliği ile biyolojik çeşitliliğin azalması gibi olumsuz sonuçlar doğurmuştur. 20. yüzyılın sonlarından itibaren, performans sanatının çevresel aktivizmdeki rolüne odaklanan çalışmalar, bu dönemin çevresel ve sanatsal gelişmelerini kapsamlı bir şekilde ele almıştır. 21. yüzyıla gelindiğinde ise, “eko-performans” terimi sanat pratiklerinde yeni bir yönelim olarak ortaya çıkmıştır. Son yıllarda sanatında ses kullanan sanatçıların ekolojik sorunlara artan ilgisi, “akustik ekoloji” adı altında yeni bir yaklaşımın doğmasına zemin hazırlamıştır. Bu çalışmada, sanayileşme süreciyle birlikte ortaya çıkan çevresel sorunlar, doğa tahribatı ve ekosistem bozulmasının neden olduğu krizler, tarihsel bir çerçevede ele alınmıştır. Daha sonra, bu sorunların sanat alanındaki yansımaları incelenerek yeni sanat terimleri “eko-performans ve “akustik ekoloji”nin gelişimi ele alınmıştır. Çalışma kapsamında, eko-performans ve akustik ekolojinin teorik temelleri ile pratik uygulamaları incelenmiş; bu bağlamda sanatçı örneklerine yer verilerek literatüre katkı sağlanması amaçlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Doğa Tahribatı, İşitsel Peyzaj, Ekoloji, Eko-Performans, Akustik Ekoloji.

EXAMINATION OF ENVIRONMENTAL PROBLEMS IN ART WITHIN THE CONTEXT OF ECO-PERFORMANCE AND ACOUSTIC ECOLOGY

Abstract: Man's historical connection with nature began to deteriorate under the influence of the Industrial Revolution in the 19th century, and this process produced negative consequences such as air, soil and water pollution, climate change and the decrease in biodiversity. Since the end of the 20th century, studies focusing on the role of performance art in environmental activism have comprehensively addressed the environmental and artistic developments of this period. By the 21st century, the term “eco-performance” has emerged as a new trend in artistic practices. In recent years, the increasing interest of sound artists in ecological problems has paved the way for the emergence of a new approach under the name of “acoustic ecology”. In this study, the environmental problems that emerged with the industrialization process, the crises caused by nature destruction and ecosystem degradation are addressed within a historical framework. Then, the reflections of these problems in the field of art are examined and the emergence of new art terms are explored. Within the scope of the study, the theoretical foundations and practical applications of eco-performance and acoustic ecology are examined; In this context, it is aimed to contribute to the literature by giving examples of artists.

Keywords: Nature Destruction, Soundscape, Ecology, Eco-Performance, Acoustic Ecology.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

EXTENDED ABSTRACT

The historical connection between humans and nature began to deteriorate with the impact of the Industrial Revolution in the 19th century. The negative consequences of industrialization have manifested as air, soil, and water pollution, climate change, and a decline in biodiversity. In the 20th century, ecological degradation in nature increasingly pressured societies. This situation has led various art forms to play an active role in raising awareness about the importance of ecological balance and environmental protection. Artists have developed diverse performances to analyze ecological problems through their works and elevate environmental awareness within society.

From the late 20th century onwards, studies examining the role of performance art in environmental activism have highlighted the developments of this period, while the term “eco-performance” has gained traction in art practices during the 21st century. In recent years, sound artists have begun to address ecological issues, resulting in the emergence of a new movement under the name of “Ecological Sound Art.” Acoustic ecology provides fundamental theories, concepts, and methods to understand how sound relates to ecosystems. This approach helps us comprehend how sound affects ecosystem dynamics and enables the derivation of various outcomes.

This study aims to introduce the concepts of eco-performance and acoustic ecology into the literature, noting that while these fields are recognized as emerging areas of study in international contexts, they are underutilized or scarcely explored domestically. “Acoustic Ecology” offers an innovative approach to understanding the relationship between sound and ecological processes. Meanwhile, “Eco-Performance” contributes by creating new research and performance opportunities for artists. By examining the theoretical foundations, practical applications, and artistic works related to eco-performance and acoustic ecology, this study aims to contribute to the development of these fields in Turkey.

A literature review has been conducted for this article, investigating data from books and periodicals. Content analysis, one of the qualitative research methods, was employed. In addition to domestic and international sources in the literature, articles, newspapers, catalogs, and books were utilized. Furthermore, artistic websites and blogs were examined in detail to benefit from published opinions about artists.

The research reveals that the role of the concepts of “Acoustic Ecology” and “Eco-Performance” in art is aimed at addressing broader environmental issues to enlighten, educate, and raise awareness in society. While these concepts have a substantial body of literature internationally, they are either underutilized in Turkey or appear as terms with different meanings across various disciplines. These concepts are directly linked to ecological sound and performance practices developed by artists to raise societal awareness of issues such as ecological crises and habitat loss. These approaches aim to draw attention to environmental problems and inform society about these issues through art.

However, upon examining acoustic ecology and eco-performance projects, a conscious or unconscious paradox is observed. Projects often use materials produced through industrial processes, such as glass, steel, photography, and electricity, which have environmental impacts. This creates significant examples of internal inconsistencies and environmental effects within some projects, raising questions that need to be addressed. Additionally, it has been observed that institutions and activist networks abroad use experimental sound art to promote environmental conservation and warn against ecological degradation. However, such networks appear to be underdeveloped or lacking within Turkey.

1. Giriş

Tarih boyunca, doğa birçok sanatçı için ilham kaynağı olmuş ve çalışmalarının merkezinde yer almıştır. Sanat tarihinden itibaren doğanın detaylarıyla ilgilenen sanatçılar, farklı dönemlerde onun yüceliğini ve gücünü keşfederek yeni bir farkındalık ve duyarlılık geliştirmeye başlamışlardır. Doğanın algılanışındaki değişimler, ekolojik yapı ve çevresel dönüşümlerin temelini teşkil etmektedir. Sanayi toplumlarında, tüketim odaklı ilişkiler, insan ve doğa arasındaki ilişkiyi köklü bir şekilde dönüştürmüştür. Sanayinin ilerlemesiyle birlikte, doğa ve toplumlar yeni sorunlarla karşı karşıya kalmıştır. Doğaya yönelik bakış açısı estetik zevkin ötesine geçmiş ve insan-doğa etkileşimi yeni bir boyut kazanmıştır. 20. yüzyılda sanayileşmenin getirdiği artan atık depolama, ormansızlaşma, bitki ve hayvan türlerinin yok oluşu, içme suyu kaynaklarının azalması gibi problemler, çevresel bozulmayı hızlandırmıştır. Bu bozulma, ozon tabakasının incilmesi ve küresel ısınma gibi daha geniş çaplı ekolojik krizlerle kendini göstermektedir. 21. yüzyılda ise doğa, ekosistemin bütünleyici bir parçası olarak görülmemiştir; bunun yerine, insan, endüstriyel ve teknolojik ilerlemeler yoluyla doğanın kaynaklarını sınırsızca kullanarak ekolojik dengeyi bozmuştur. Bu durum, doğanın yalnızca bir kaynak olarak algılanmasına ve sürdürülebilirlik kavramının göz ardı edilmesine neden olmuştur.

Doğanın ve ekosistemin giderek artan bozulması, endişe uyandırırken bu bozulmaya neden olan faktörlere karşı harekete geçme gerekliliği her geçen gün daha da belirginleşmektedir. Bu bağlamda, 1960’larda ortaya çıkan “Arazi sanatı”, “Performans sanatı” ve “Ekolojik Sanat” gibi sanat yöntemleri, doğa algısındaki değişimleri sorgulayan ve bu bozulmaya karşı çözümler üreten sanatsal projeler ve pratikler geliştirilmesine yol açmıştır. 20. yüzyılın sonlarına doğru dünyada meydana gelen bozulmaların geri dönülemez bir hal almasıyla birlikte, sanatçılar bu sorunları hem ulusal hem de uluslararası düzeyde gündeme taşımaya başlamış ve eleştirel olduğu kadar çözüm odaklı bir bakış açısı benimsemiştir. Sanatın bu yeni rolünün, ekolojik sorunların sanat aracılığıyla daha geniş kitlelere aktarılmasına ve toplumsal farkındalığın artırılmasına katkı sağladığı ön görülmüştür. Ekolojik sanat uygulamaları, malzeme ve yaklaşım açısından benzerlikler taşımakla birlikte, bilimsel ve disiplinlerarası işbirliği gerektiren bir yapıya sahiptir. Bu uygulamalar, ekolojik bir amaca hizmet etme nedeniyle diğer sanat türlerine göre farklılık göstermektedir. Ayrıca performans sanatı, eko-performans ve akustik ekoloji gibi çevresel aktivizm yöntemlerinin, bu tür sorunlarla başa çıkmada önemli bir rol oynadığı düşünülmektedir. Bu uygulamalar, 21. yüzyılda ekolojik sorunların benimsenmesi ve ekolojik krizlerle mücadelede doğa ile kültürün yeniden entegrasyonuna odaklanmaktadır.

Sanatta eko-performans ve akustik ekoloji kavramları, yeni bir araştırma alanı olup bu konuda sınırlı sayıda çalışma bulunmaktadır. Bu nedenle, mevcut literatüre katkı sağlamak ve alandaki bilgi birikimini genişletmek amaçlanmıştır. “Akustik Ekoloji”, sesin ekolojik süreçlerle ilişkisini anlamak için yenilikçi bir yaklaşım sunarken, “Eko-Performans” da yeni araştırma ve performans fırsatları yaratma potansiyeli ile sanatçılara katkı sağlamaktadır. Bu çalışma, eko-performans ve akustik ekolojinin teorik altyapısını, pratik uygulamalarını ve sanatçı üretimlerini belirli örnekler üzerinden inceleyerek, alandaki araştırmaların genişlemesine destek olmayı hedeflemektedir.

Makalede literatür taraması yapılarak kitaplar ve süreli yayın verileri araştırılmıştır. Nitel araştırma yöntemlerinden içerik analiz tekniği kullanılmıştır. Literatürde yer alan yerli ve yabancı kaynakların yanı sıra makale, gazete, kataloglar ve kitaplardan yararlanılmıştır. Ayrıca sanatçılarla ilgili yayınlanmış görüşlerden faydalanmak amacıyla, sanat içerikli web ve bloglar detaylı bir şekilde incelenmiştir.

2. Ekolojik Sanatın Tarihsel Süreçteki Önemi ve Doğa

Sanatın tarihi, insanlık tarihi kadar eski olup doğayla bağı, ilk çağlara kadar uzanır. İnsanlar, varlıklarını sürdürmek için doğayla etkileşim ve mücadele halinde olmuş; doğa güçlerini ihtiyaçlarına göre değiştirme ve koşullarına uyum sağlama yeteneği göstermiştir. Sanatın kökeni ve doğayla ilişkisi, bu var olma çabası içinde ortaya çıkmış; insan, doğayla iç içe yaşayarak sanatla yeni bir doğa algısı geliştirmiştir (Arıkan, 2021, s. 81). Doğanın mağara dönemindeki primitif tasvirlerden bugüne kadar her dönemde birçok sanat eseri için esin kaynağı olduğu görülmektedir. Doğanın tasvirine dayalı olan manzara resimleri, sanatta ana konu ve ilham kaynağı olarak sanatçıların odağına yerleşmiştir. Sanat pratiklerinde doğa, tuval gibi geleneksel malzemelerle oluşturulan resimlerde yalnızca bir konu olarak yer alırken, Arazi sanatıyla birlikte doğa, sanatın malzemesi ve bir parçası haline dönüşmüştür. Sanatın yaşadığı bu dönüşümde, 1960'lı yılların sosyal yapının etkisi büyüktür. Dönemin sosyoloji, politika, bilim ve teknolojisiyle yakın ilişki içinde olan sanatın, doğayla ilişkisinde de toplumsal ve politik algılarla doğrudan bağlantılı olduğu düşünülmektedir. Sonraki yıllarda doğa, sanatın önemli bir konusu hale gelmiştir. Ancak, endüstriyel faaliyetlerin yaygınlaşması, teknolojik gelişmeler, kentleşme sürecinin hızlanması ve artan ulaşım sorunları çevresel gürültünün artması kent akustikini bozmaktadır. Bu faktörler, işitsel peyzajın dönüşümünü etkileyerek doğal ses ortamlarının bozulmasına ve gürültü kirliliğinin yaygınlaşmasına yol açmaktadır. Ayrıca, doğal seslerin yerini yapay gürültülerin alması insan ve doğa arasındaki ilişkiyi zedeleyerek çevreye karşı duyarsızlığı artırmaktadır. Kırsal alanların azalmasıyla birlikte rüzgarın sesi, kuş cıvıltıları ve akan suyun şırıltısı gibi otantik doğa sesleri; otoyolların uğultusuna, inşaat makinelerinin gürültüsüne ve motorlu taşıtların seslerine bırakmaktadır. Bu değişim, ekosistemin dengesini tehdit ederek doğal yaşamı zorlaştırmaktadır. Doğa anlayışı, post modern eleştiri teorisiyle dönüşüme uğradığından sanatçılar, insanlar ile ekosistem arasındaki etkileşime odaklanan üretimler gerçekleştirmişlerdir. Çevre meselelerine karşı oluşan bu eğilimle birlikte sanatsal üretimlerdeki yer ve araçlar, yöntemlerde değişmektedir. (Mamur, 2017, s. 1002; Aydın ve Zümrüt, 2013, s. 56).

1960'lardan itibaren yükselen çevre hareketi ve doğanın korunmasına yönelik artan farkındalık, sanatın evriminde önemli bir rol oynamıştır. İklim değişikliği, birçok sanatçının pratiğine ivme ve aciliyet kazandırmıştır. Küresel etkilerin farkındalığı, sınırları ve kültürleri aşan bir dayanışmayı teşvik etmektedir. Sağlıklı bir çevrenin ekoloji, siyaset, teknoloji ve toplumsal uygulamalar gibi bağlı sistemlere dayandığını anlamak, gezegenin sorunlarını çözmek için disiplinlerarası yaklaşımların önemini vurgulamaktadır (Brown, 2014, s. 6). Bu karmaşık ilişkiler ağı, çevresel sorunların sadece tek bir perspektiften ele alınamayacağını, aksine çok yönlü ve bütüncül çözümler gerektirdiğini göstermektedir. Bu bağlamda, farklı disiplinlerin bir araya gelerek iş birliği yapması, sürdürülebilir bir geleceğe ulaşmak için elzem hale gelmiştir.

Ernst Haeckel, 1869 yılında "ekoloji" kavramını bilimsel bir çerçevede tanımlamıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bilimsel ekolojistler, dünya üzerindeki çeşitli ekosistemleri kapsamlı bir şekilde ele almışlardır. Bu incelemeler, kara ve deniz ekosistemlerinin, tatlı su ortamlarının ve bu alanların gelişim evrelerinin analizi ile birlikte, ortaya çıkan değişikliklerin çözümlemesini de içermiştir. (Guattari, 1990, s. 7-8). Doğa ve ekosistemlerdeki artan bozulma ve değişiklik endişe yaratırken, bu bozulmanın nedenlerine yönelik eyleme geçme gerekliliği her geçen gün daha fazla önem kazanmaktadır. 1960'larda sanat ve doğa algısında yaşanan değişimle birlikte, sanatçılar eleştirel ve sorgulayıcı bir yaklaşım benimseyerek çözüm üretmeye yönelik projeler ve sanatsal pratikler geliştirmişlerdir. Özellikle 20. yüzyılın son çeyreğinde, doğadaki bozulmanın geri döndürülemez bir noktaya gelmesiyle birlikte sanatçılar hem ulusal hem de uluslararası düzeyde bu sorunları gündeme taşıyan, eleştirel ve çözüm odaklı bir bakış açısı sergilemeye başlamışlardır (Saygı, 2016, s. 7). Sanatçıların üretmiş oldukları ekolojik sanat eserleri genellikle, toplulukların ve ekosistemlerin ihtiyaçlarına hizmet etme amacından doğmaktadır. Bu tür

eserler, çevresel bilinç oluşturmak, ekosistemlerin korunmasına katkıda bulunmak ve toplumsal değerleri artırmak gibi işlevler üstlenir. Bu bağlamda sanatçılar, çevresel ve toplumsal sorunlara dikkat çekerek hem estetik hem de fonksiyonel bir rol oynamaktadır.

Ekolojik sanat, çevresel sorunları ve insan-doğa ilişkisini sanatsal bir perspektifle ele alan bir sanat hareketidir. Doğal süreçlere insan müdahalesiyle ortaya çıkan çevresel sorunlar, sanatçıları bu akımı geliştirmeye yönlendirmiştir. Bu hareket, çevresel problemlere dikkat çekmeyi ve doğayla daha uyumlu ilişkiler geliştirmeyi amaçlayan projelere öncülük eder. Arazi sanatından farklı olarak ekolojik sanat, doğaya zarar vermek yerine onu onarmayı hedefler ve aktivist bir yaklaşımı benimser. Ekolojik sanat, çevre bilincini artırmayı hedefleyerek, insan ve doğa arasındaki ilişkiyi derinlemesine inceleyen projelere odaklanmaktadır (Tan, 2022, s. 23). Bunun yanı sıra çevre bilincini artırmayı, sürdürülebilir yaşam biçimlerini teşvik etmeyi ve doğa ile uyumlu bir yaşam tarzı oluşturmaya yönelik ilham vermeyi amaçlamaktadır. Ekoloji ile ilgilenen sanatçılar da dönemin karşı kültüründen ve doğaya dönüş ile sürdürülebilir yaşamı vurgulayan yaklaşımlardan ilham alarak, çevrecilik, ekosistem koruma ve insan faaliyetlerinin gezegen üzerindeki etkileri gibi temalar üzerinde yoğunlaşmaya başlamışlardır.

Alman sanatçı Hans Haacke, 1960'ların sonlarında, biyolojik sistemleri ve doğayı araştırarak insan-çevre ilişkilerini ve sorunlarını politik olarak keskin bir yaklaşımla eleştirmiştir. Doğanın kendi sürecini ve zamanın akışını vurgulayarak ekolojik sanat örnekleri oluşturan sanatçı 1969'da ise Cornell Üniversitesi'nde açılan "Toprak Sanatı" sergisinde, böcek ilacı kullanmadan, kapalı bir alanda toprak yığınının içinde çim yetiştirmiştir (Damla, 2015, s. 73). Haacke'in *Çim Büyür* (Görsel 1) adlı eseri, ekolojik sistemlerin gelişen doğasını vurgulamaktadır. Sanatçı, ekolojik bilinci politik aktivizmle birleştirerek, sanatın eleştirel sorgulama ve sistemik yansıma için bir araç olarak rolünü yeniden tanımlamıştır. Galeri mekanına yerleştirilen toprakla doldurulmuş bir çerçevenin içindeki çim ekimi, sanatın doğal süreçler içinde var olduğunu, zaman içinde değiştiğini ve insan müdahalesi olmadığını ima etmektedir.



Görsel 1. Hans Haacke, 1966-1969, Çim Büyür / Grass Grows. Art and Antiques. URL1

Micheal Heizer ve Robert Smithson 'ın kendine mal ettiği doğayı derin izler bırakmadan sanat pratiklerinde kullanan diğer sanatçılar ise Richard Long'dur. *Sanatçının Yürüyerek Yapılmış Bir Çizgi* (Görsel 2) isimli çalışmalarında kırsal alanda yürümüştür. Bu alana zarar verecek hiçbir teknik kullanmamışlardır. Sadece doğal yöntemlerle yapılan denemelerin, fotoğraflandığında elde edilen belgenin de doğada iz bırakılabileceğini sert olmayan bir dille

gösterebilmiştir (Tan, 2022, s. 29). Araziyi sanatsal uygulamalarına dahil eden sanatçı Richard Long, *Yürüyerek Yapılmış Bir Çizgi*, eserinde, kırsalda bir patika boyunca tekrar tekrar yürüyerek araziyi işaretlemiştir. Bu yaklaşımı yaparken çevreye zarar verebilecek herhangi bir etkinlikten kaçınmıştır. İnce müdahaleler yoluyla, yalnızca doğal yöntemlerle yürütülen çalışma doğada yine de anlamlı bir iz bırakabileceğini göstermiştir. Bu yöntem, arazi sanatına alternatif, müdahaleci olmayan bir etkileşimi vurgulayarak, doğal ortamlarda sanatın geçiciliğini vurgulamaktadır.



Görsel 2. Richard Long, 1967, *Yürüyerek Yapılmış Bir Çizgi / A Line Made My by Walking Bristol*. Art image. URL2

3. Sanatçı Örnekleri Üzerinden Eko-Performans ve Akustik Ekoloji Kavramları

20. yüzyılın sonlarından itibaren Performans Sanatı, çevresel aktivizmin kritik bir unsuru haline gelmiştir ve bu pratik, Eko-Sanat, Eko-Feminist Sanat ve Arazi Sanatı gibi kavramlarla sıkça ilişkilendirilmiştir. 21. yüzyılın Kapitalosen söylemiyle birlikte, performans sanatı, yerli kültürel bilgi biçimlerinin tanınması ve ekolojik krizle mücadelede doğa ile kültürün yeniden bütünleştirilmesi gerekliliğine odaklanmada önemli bir araç olmuştur. Arazi sanatında, performatif dönüşüm, o zamandan bu yana izleyicilerin nesnelere verdikleri somut tepkilerin performatif olarak değerlendirildiği izleme etkileşimleri şeklinde anlaşılmaya başlanmıştır. Ayrıca, izleyici katılımı, toplulukları savunuculuk faaliyetlerine dahil etmenin bir yöntemi olarak kabul edilmektedir (Davidson, 2019, s. 2). Çevre, insan faaliyetleri sonucunda çeşitli sorunlar ve zorluklarla karşı karşıya kalmaktadır. Küresel sıcaklık artarken, terk edilmiş sanayi alanları toplulukları kirletmekte ve su ile gıda sağlığına ilişkin kaygılar sürmektedir. Bu koşullar altında, vatandaşlar dikkatsiz tüketimi ve aşırı yaşam tarzlarını eleştirirken, sanatçılar alternatif yaşam biçimlerini örnekleyerek ilham vermeyi amaçlamaktadır. Performans, bu aktivizmin bir parçası olarak, yeni düşünme ve varoluş yollarını araştırmak için hem somut uygulama hem de teorik içgörüler sunan üretken bir yöntemdir.

Dünyadaki ekolojik krizin sürmekte olduğu dikkate alındığında, sanatın ve onun yeni formlarının, çevresel meseleleri içermesi gerektiği her zamankinden daha belirgin hale gelmiştir. Bu güçlü sanat formları arasında yer alan radikal çevre protestosu veya Ekoaktivizm ya da Eko-performans, henüz tam anlamıyla ifade edilmemiş bir estetiğe sahip olup, göz ardı edilen bir performans türü olarak öne çıkmaktadır. Ekoaktivizmi bir sanat formu olarak

anlamak, onu tarihsel bağlamına oturtmamıza olanak tanır: ekoaktivist performans, köklerini Dada ve Fütürizm'in yanı sıra Sitüasyonist sanat ve performans sanatında bulur. Bu sanatsal hareketlerin tümü, toplumsal ve politik kültüre güçlü ve paradigma değiştirici müdahalelerde bulunmuştur. Ekoaktivizmi, politik eylemin yanı sıra sanatsal bir pratik olarak ele aldığımızda, bu tür aktivizmi paradigmalarımızı ve bakış açılarımızı değiştirme çabaları olarak çerçeveleyebiliriz. Ayrıca, ekoaktivizmi sanatsal bir pratik olarak kavramsallaştırmak, sanatçılara potansiyel yeni yollar sunabilmektedir. (Arons ve May, 2012, s. 148). Courtney B. Ryan'ın "Eko-Performans, Sanat ve Mekansal Adalet" adlı eseri, Ekolojik Performansı disiplinlerarası bir girişim olarak ele alır ve bunu sanat eylemleri, film, kültürel etkinlikler ve tiyatro gibi çeşitli mecralar aracılığıyla incelemektedir. Bu kitap, doğada gerçekleştirilen performansların mekansal üretimin tarihsel süreçleri üzerindeki dönüştürücü etkilerini vurgulayarak, "Eko-performans" kavramını yeni bir sanatsal ifade biçimi olarak öne çıkarmaktadır. Courtney B. Ryan, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki arazilerin manipülasyonunu, kent-banliyö bitkilerinin ve su yaşamının normalleştirilmesini ele alırken, çağdaş sanatçı ve yaratıcıların bu süreçlere katkılarını araştırmaktadır. Ryan, sanatçıların yerleşik normlara meydan okuma ve ekolojik performansların korunmasını savunma konusundaki rollerini ortaya koyar. Eserinde, "eko-performans" teriminin benimsenmesini ve bu pratiğin sanatsal bir ifade biçimi olarak kabul edilmesini amaçlamaktadır (González, 2024, s. 29-30).

Kentsel eko-sanatçıların performanslarını inceleyen Ryan Courtney şöyle aktarmıştır:

Tıpkı performansın mekansallığını vurgulamak için "uzamsallaştırılmış eko-performans" terimini kullandığım gibi, çevre içindeki ve dışındaki performansların işleyebileceği çoklu maddi ve metaforik modları vurgulamak için 'eko-performans' terimini tercih ediyorum. Bazı performanslar mekana özel olsa da, eko-performansın belirli bir mekanın kendisi erişilemez olduğunda bile nasıl mekansal anlam oluşturabileceğini göstermek için dijital, mikrofon ve kültürel performansları da bilinçli olarak dahil ediyorum. (Ryan, 2023, s. 11).

Ekolojik bozulmalar ve iklim krizleri göz önünde bulundurulduğunda, dünyanın birçok ülkesi bu sorunlarla başa çıkmak ve çözüm üretmek amacıyla çeşitli konferanslar düzenlemektedir. Bilhassa Japonya'da sunulan Kyoto Protokolü, Birleşmiş Milletler İklim Değişikliği Çerçeve Sözleşmesi'nin bir parçası olarak, küresel ısınma ve enerji kaynaklı sera gazı salınımlarını sınırlamayı amaçlayan uluslararası bir konferanstır (Kaya, 2020, s. 174). Bu tarz konferanslar çevresel sorunlara yönelik farkındalık yaratmak, yenilikçi çözüm önerileri sunmak ve uluslararası işbirliklerini teşvik etmek amacıyla gerçekleştirilmektedir. Farklı ülkelere uzmanların, bilim insanlarının ve politika yapımcıların bir araya geldiği, sürdürülebilirlik ve çevre koruma konularında önemli tartışmaların yapıldığı küresel bir platformdur. Bunlardan birisi de Yeni Zelanda, Dunedin'de Kasım 2018'de gerçekleştirilen "Performing Ecology" konferansında, farklı alanlardan akademisyenleri ve yaratıcı uygulayıcıları bir araya getirilmiştir. Bu disiplinlerarası konferans, ekolojik performansların 'ekolojileri icra etme' konusuna odaklanmasının rolünün değerlendirilmesini teşvik ederken, performansın ve yaratıcı pratiğin önemini ve etkisini de vurgulamaktadır. Ekolojik krizle birlikte yaşamayı öğrenme sürecinde, eko-performansların insan ve insan olmayan arasındaki ikilemlere ya da insan ve doğa arasındaki ayrımlara alternatifler sunduğu çeşitli yollar tartışılmaktadır. Dans, tiyatro, oyun yazarlığı, müzik ve oyun gibi performans biçimleri üzerinden insanın istisnacılığına ve ayrıcalıklarına yönelik eleştiriler yapılmakta ve insan ötesi bir dünyada daha fazlasına sahip olmanın ve ait olmanın alternatif yolları araştırılmaktadır (Cattermole ve Halba, 2021, s. 4). Çevresel bozulmalar, kentsel eko-sanatçıların zorlayıcı performanslarıyla politik, etik ve sosyal gündemlerin karmaşık bağlantılarını oluşturmayı gerektirmiştir. Bu bağlamda, eko-performanslar, izleyicileri ekolojik sorunlarla yüzleşmeye ve onlarla yaşamayı öğrenmeye teşvik eden önemli araçlardır.

1960'ların sonlarından itibaren, Kanadalı sanatçı Raymond Murray Schafer, "ses manzarası" kavramını icat ederek, çevresel seslere yönelik yaklaşımları teorileştiren yenilikçi çalışmalar yapmıştır. "The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World" (1977) adlı eserinde, yüksek seslerin en sessiz sesleri maskeleydiği "lo-fi" işitsel peyzajı ele alırken, aynı zamanda yeniden değerlendirilmesi çağrısında bulunmuştur. (Barbanti ve Ginot, 2024, s. 25). Murray, "Ses Manzaraları" kavramı hem müzik hem de ses ortamı kompozisyonları yeni ufuklar açmıştır. Bu kavram, özellikle bir ortam olarak ele alındığında, hem gerçek çevreleri hem de müzik kompozisyonları ve bant montajları gibi soyut yapıları ifade edebilecek seviyeye getirmiştir (Murray, 1977, s. 274-275). Günümüzde de çevreyle ilgilenen birçok ses sanatçısı, geleneksel sınırları aşarak, büyüyen küresel çevre krizinin çeşitli yönlerini yaratıcı bir şekilde ele almak için sesi bir araç olarak kullanmaktadır. Bu çabalar, mevcut ses sanatları tarafından büyük ölçüde gözden kaçırılmış olmasına rağmen, günümüzde büyük bir önem arz etmektedir. Son yıllarda çevreyle ilgili ses sanatlarındaki faaliyetlerin hızla artması, önemli bir çağdaş hareketin varlığını açıkça ortaya koymaktadır (Gilmurray, 2016, s. 75). Çevresel sesler, geleneksel olarak gürültü olarak algılanmayan modern sanatsal ifade biçimlerine dahil edilmekte ve sıklıkla performanslar, enstalasyonlar veya yerinde etkinlikler gibi ekolojik yaklaşımlar çerçevesinde ele alınmaktadır. Sese artan bu ilgi, sadece müzikal seslere değil, 20. yüzyılın başlarından itibaren müzik pratiğini karakterize eden bir olgu olarak öne çıkmaktadır. Saha kaydı veya fonografi, genellikle doğal ortamda veya stüdyo dışında elde edilen seslerin analog ya da dijital ortamda yeniden üretilmesi, dönüştürülmesi (ses manzarası kompozisyonları, ses sanatı vb.) veya belgelenmesi ve arşivlenmesi sürecini kapsamaktadır. (Barbanti ve Ginot, 2024, s. 25). Ekolojik ses sanatının geniş halk kitleleri arasında yaygın bir tanınırlık kazanması hala bir mücadele gerektirmektedir. Bu bağlamda, büyük küresel öneme sahip meselelerle aktif olarak ilgilenmek, sanatın genellikle akademik kurumlar ve uzman çevrelerle sınırlı kalmış etkisini, kamuoyunun kaygılarını ve gündemlerini etkileme açısından önemli bir fırsat sunmaktadır. Ekolojik ses sanatı, aynı zamanda izleyicilere çevrenin genellikle erişilemeyen yönlerini deneyimleme imkanı tanıyarak, içinde yaşadığımız dünya hakkında derinlemesine bilgi edinmeyi ve saygıyı teşvik etmektedir. Frances Dyson şöyle ifade etmiştir: "Yalnızca etrafımızdaki dinamik, canlı dünyanın doğrudan algılanmasına dayanan yeni bir duyarlılığın, yüksek bir ekolojik bilinç için gerekli temel olan gerçek 'sağduyuyu' bize sağlamayı umabileceğini savunuyor: ve 'burası ses ve dinlemenin önemli bir rol oynadığı yerdir'" (Dyson, 2014, s. 149).

Son yıllarda, ekolojik karmaşıklığın araştırılmasında çevresel seslerin müdahalesiz, güvenilir bir temsil aracı olarak kullanılmasına yönelik artan ilgi, ekolojide yeni perspektifler açmıştır. Bunlardan birisi de "Akustik Ekoloji"dir. Akustik ekoloji, sesin ekolojik boyutlarını ve canlılar ile onların sesli ortamları arasındaki etkileşimi araştıran bir disiplindir. Bu terim, sesi bağımsız bir fenomen olarak ele almanın yanı sıra, ilişkisel boyutlarına da odaklanarak çeşitli bilimsel ve sanatsal eğilimleri bir araya getirir ve genellikle disiplinlerarası yaklaşımlardan faydalanır. Akustik ekoloji, ses ortamı çalışmaları, ses ortamı ekolojisi ve ses ekolojisi gibi benzer disiplin ve yaklaşımlar tarafından desteklenen kavramları içermektedir. (Barbanti ve Ginot, 2024, s. 25). Akustik ekoloji, genellikle ekoakustik olarak adlandırılan bir disiplin olup, çevresel seslerin ekolojik açıdan incelenmesi ve yorumlanmasını da içermektedir. Ekoakustik çalışmaları, sesin özelliklerini, evrimini ve çevresindeki işlevini anlamak amacıyla sesin bir araştırma konusu olarak ele alınmasını gerektirmektedir. Ekoakustik, popülasyonlar, topluluklar, ekosistemler, manzara ve canlıların etkileşimleri gibi ekolojik araştırma alanlarını kapsamaktadır. Bu bağlamda, ekoakustik araştırmalar, biyoakustik ve ses ortamı ekolojisi gibi alanları da dahil ederek akustik araştırmaların kapsamını genişletmektedir (Farina ve Stuart 2017, s. 15). Akustik ekoloji, farklı bilimsel ve sanatsal disiplinler tarafından hızla benimsenen araştırma, düşünce ve uygulama alanları açmıştır. Gündelik yaşamın seslerine önem veren günümüz toplumlarının geçişli yapısı, işitsel, toplumsal ve çevresel farkındalığın gelişmesini kolaylaştırmaktadır. Sosyal ekolojiye göre, dengeli bir ses manzarasının araştırılması, benzer bir sosyal organizasyonun varlığını varsaymaktadır. (Barbanti ve Ginot, 2024, s. 26). Akustik Ekolojinin disiplinlerarası rolü, doğal dünyanın durumuna dair açık ve

net bir anlayış geliştirme ile gezegendeki tüm doğal ses manzaralarını geniş bir kamu formuna açıklama sorumluluğu arasında bir bağlantı kurar. Bu bağlantı, yaygınlaştırma stratejilerine odaklanarak geleneksel protokolleri, kuantum teknolojisinden itibaren ortaya çıkan yenilikleri ve bilimsel keşiflerin hızını yansıtan güncel eğitim gündemlerini sürdürebilmek için yeni ve daha kapsayıcı yaklaşımların gerekli olduğu düşünülmektedir (Monacchi ve Krause, B. 2017, s. 301).

Sesin ekolojik bilgi elde etme amacıyla bir malzeme olarak kullanılması, ekoakustiğin popülasyonlar, topluluklar ve manzaraların ekolojisini inceleme yeteneğini desteklemektedir. Ekoakustik, tüm ekolojik organizasyon düzeylerini kapsayan bir alan olarak, özellikle manzara kaynaklı seslerin analizine odaklanan “İpso Facto” ses ortamı ekolojisini içerir (Sueur ve Farina, 2015, s. 495). Akustik ekolojinin temel kavramlarından biri “schizophonia” (şizofoni)’dir. Bu terim, bir sesin (ses – phonia) kaynağından ve bağlı olduğu zamansal ve mekansal bağlamdan ayrılmasını schizo (şizo) ifade etmek için kullanılır. Ses kaydı sayesinde gerçekleştirilen bu ayırım, bir sesin farklı zamanlarda veya mekanlarda (exsitu) elektroakustik olarak yeniden üretilmesini mümkün kılmaktadır. Schafer, “bu ayırımın, doğal sesin bozulması ve olumsuzlanması olarak değerlendirilebileceğini belirtmektedir” (Murray, 1977, s. 274-275). Bu yöntem sayesinde, uzak ve doğal yaşam alanlarında gerçekleştirilen çalışmaların kayıtları, galeri mekanları veya sergi alanları gibi erişilebilir ortamlarda sunulabilir. Böylece, bu ses kayıtları, geniş bir insan kitlesinin ulaşabileceği ve duyabileceği şekilde düzenlenerek, çevresel farkındalığı artırma ve insanların doğal dünya hakkında daha fazla bilgi edinmelerini sağlama imkânı tanımaktadır. Bir diğer kavram ise acousmatic (akusmatik) 1966'da Pierre Schaeffer tarafından “arkasındaki nedenleri görmeden duyulan bir sese atıfta bulunmak” olarak düzenlenmiştir. Bu tanım, 'akusmatik'i yalnızca dinlemeye yönelik bir yaklaşım olarak değil, aynı zamanda ses materyallerinin işlenmesine ve bunların konserde sunulmasına yönelik bir yaklaşım olarak ele alınır (Adkins ve Richard, 2016, s. 106). Akusmatik, belirli dinleme ve gerçekleştirme koşullarına ve ses projeksiyon stratejileri düşünülerek algılanan ses olaylarına bağlanabilecek herhangi bir görsel öğeyi örtterek sesi nedensel kimlikten yoksun olarak kendi başına sunar.

Akustik ekolojinin gelecekteki önemini vurgulayan bir örnek olarak, 2008 yılında Matthew Burtner tarafından kurulan “EcoSono”, çevresel ses sanatçıları arasında iklim değişikliğine yanıt veren küresel bir topluluk oluşturmuştur. Bu organizasyon, deneysel ses sanatı aracılığıyla çevrenin korunmasını savunan bir aktivizm ağı olarak tanımlanır ve her yıl düzenlenen “EcoSono Enstitüsü” aracılığıyla yeni çevrecilerin yetiştirilmesini amaçlamaktadır (Gilmurray 2017, s. 32). EcoSono’nun faaliyetleri, çevresel seslerin sanat yoluyla topluma aktarılmasının, ekolojik farkındalığı artırma ve iklim değişikliği gibi küresel sorunlara dikkat çekme açısından ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Bu tür girişimler, akustik ekolojinin, seslerin ekosistemler üzerindeki etkilerini anlamak ve bu bilgileri topluma sunmak yoluyla gelecekteki ekolojik sorunlarla başa çıkma konusunda kritik bir rol oynayacağını ortaya koymaktadır.

Dünya genelinde birçok sanatçı, iklim krizini anlatan ve ekolojik farkındalığı artırmayı amaçlayan birçok sanatsal üretim gerçekleştirmiştir. Performans sanatçısı Joseph Beuys, ekolojik sorunlara dikkat çekmek amacıyla çeşitli siyasi örgütlerde yer almıştır (Barton, 2020, s. 47). Almanya’nın Kassel şehri, II. Dünya Savaşı sırasında ağır bir şekilde bombalanmıştı ve Joseph Beuys'un amacı, şehrin yeniden inşa edilen bölgelerinde doğaya ve çevreye duyarlı bir yaklaşım geliştirmektir. Bu bağlamda, her meşe ağacını yaklaşık dört fit yüksekliğinde sütunlu bir bazalt taşı ile eşleştirmeyi öngörmüştü. Bu uygulama, hem meşe ağacının hem de taşın zamana karşı dayanıklılığını simgeliyordu. Ayrıca, bazalt taşları *7000 Meşe (Görsele 3)* projesinin bir parçası olarak her ağacı tanımlama işlevi de görmektedir (Fenner, 2019, s. 182).



Görsel 3. Joseph Beuys, 1982, 7000 Meşe / 7000 Oaks. All Art is Quite Useful. URL3

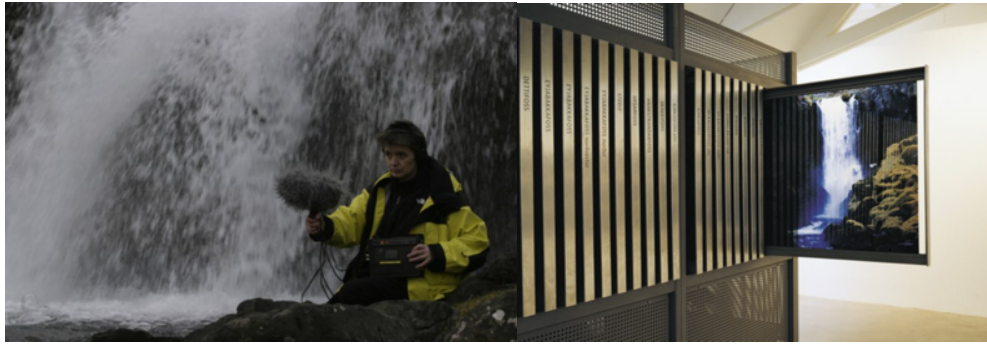
Beuys, *7000 Meşe* projesinin başlangıç aşamasında, ilk meşe ağacını bizzat dikerek Performans sanatının doğaya ve topluma etkisini somutlaştırmıştır. Proje kapsamında, kuruluşlar ve bireyler, bu sanatsal girişimin tamamlanmasını finanse etmek amacıyla bazalt taşlarını satın almaya teşvik edilmiştir. Şehirlerin yeniden ağaçlandırılması, o dönemde yeni bir kavram olduğundan, başlangıçta şehir liderleri, yöneticiler ve genel halk arasında pek destek görmemiştir. Ancak Beuys'un bu performansı, çevreci sanatın uluslararası alanda öncü ve yol gösterici bir sosyal pratik sanat eseri olabileceğini ortaya koymuştur.

Beuys gibi Alman olan bir diğer performans sanatçısı Barbara Leisgen, *Pembe Depresyon* (1982). (Görsel 4). adlı performansı ve fotoğraf serisinde, nehirde William Shakespeare'in "Hamlet" adlı oyununda yer alan bir karakter "Ophelia" gibi süzülerek su kirliliğine dikkat çekmiştir. Başını suyun altında tutarak nefesini tutma eylemiyle su kirliliğini protesto etmiştir (Barbanti ve Ginot, 2024, s. 100). Leisgen gibi sanatçılar performans sanatında fiziksel varlıklarını test eden yaratıcı yöntemler kullanmıştır. Çevresel sorunlar, genellikle sanatçıların bedenlerini doğal unsurlarla (su, toprak) sembolik olarak ilişkilendirerek somutlaştırdıkları performans biçimleriyle ifade edilmiştir. Bu yaklaşımla, sanatçıların bedenleri, canlıların hiyerarşisini sorgulayan ve onları dünya üzerindeki diğer unsurlarla aynı düzeye koyan bir sembolizmi sergilemiştir.



Görsel 4. Barbara Leisgen, 1982, Pembe Depresyon / Pink Depression. Centre Pompidou. URL4

İzlanda'nın doğusunda, hidroelektrik santrali ve baraj inşaatı gibi büyük ölçekli projeler, birçok şelalenin yeni yapılan geniş barajlar altında kaybolmasına neden olmuştur. Sanatçı Ruri'de çalışmalarında ses kullanarak şelaleleri ele almıştır. İzlanda'nın buzul nehirlerine gerçekleştirdiği birçok uzun ve tehlikeli keşif seferleri sonucunda, bu şelalelerin hem fotoğraflarını çekmiş hem de seslerini kaydetmiştir. 2003 yılı Venedik Bienali'nde, İzlanda Pavyonu'nda sergilenen *Arşiv: Yok Olma Tehlikesi Altındaki Sular* (Görsel 5) başlıklı projesi, büyük bir arşivleme ünitesi içinde yerleştirilmiş ve incelemek amacıyla dışarı çekilebilen çelik çerçeveler içindeki iki kırılabilir cam arkasına monte edilmiş elli iki büyük fotoğraftan oluşmaktadır. Bir çerçeve çekildiğinde, fotoğrafta yer alan şelalenin kaydedilmiş sesi duyulmaya başlanılır. Şelalelerden çıkan sesler, kulakları sağır eden kükremelere varan kendine özgü bir tınıya sahiptir. Çerçeve, yuvasına geri itildiğinde ses kesilmektedir. Aynı anda beş fotoğrafa kadar dışarı çekilebilir, böylelikle görüntüler birbirine karışarak birleşik bir görsel oluşturur ve sesler de kaynaşarak, çerçeveler çıkarılıp tekrar yerlerine itildikçe değişen bir su senfonisi yaratmaktadır (Brown, 2014, s. 51).



Görsel 5. Ruri, 2003, *Arşiv- Yok Olma Tehlikesi Altındaki Sular* / *Archive- Endangered Waters*. Ruri. URL5

Ruri'nin *Arşiv: Yok Olma Tehlikesi Altındaki Sular* (Görsel 5) adlı çalışması, Akustik ekoloji ve Dünya Ses Manzarası Projesi'nin yazarı ve müzik bestecisi Raymond Murray Schafer'in "Akustik Ekoloji"nin temel kavramlarından biri olarak tanımladığı schizophonia (şizofoni) teriminin en iyi örneklerinden biridir. Doğadaki sesleri kaydedip farklı bir ortamda ses enstalasyonu şeklinde kullanarak ekolojik farkındalık yaratmayı amaçlamıştır. Ayrıca, sanatçının bu çalışması, hem İzlanda'daki doğal çevrenin kalıcı bir kaydını sunmakta hem de insanlığın "ilerleme" adı altında gezegene yönelik tehditlerine karşı bir uyarı niteliği taşımaktadır.

İngiliz sanatçı Luke Jerram, *Akustik Rüzgar Köşkü* (Görsel 6) adlı eserini Yunan mitolojisinde dört rüzgarın hükümdarı olan Aeolus'tan ilham alarak oluşturmuştur. Bu eser, rüzgarın sessizce değişen desenlerini duyulabilir kılmak ve sürekli değişen gökyüzünü görsel olarak güçlendirmek amacıyla tasarlanmıştır. Akustik ve optik bir pavyon olan devasa telli bir müzik enstrümanıdır. *Akustik Rüzgar Köşkü*, herhangi bir elektrik gücü veya güçlendirme olmadan rüzgarla rezonansa girerek şarkı söyleyen büyük bir rüzgar arpidir. Tüplerin bazılarına bağlanan tellerin titreşimleri, üst kısımları kaplayan deriler aracılığıyla aktarılır ve bu titreşimler, tüplerin içinden kemerin altında duran izleyiciye doğru yansılır. Arp tellerinden oluşan bir ağ kullanılarak, rüzgarın üç boyutlu manzarası yaratılır. Bu teller sanat eserinin etrafında değişen rüzgar manzarasını ziyaretçilerin duyabileceği şekilde oluşturur (Jerram, 2024).



Görsel 6. Luke Jerram, 2012, Akustik Rüzgar Köşkü / Aeolus. Evolo. URL6

Luke Jerram'ın amacı, gezegen yüzeyinde meydana gelen hareketlerden yararlanarak halka doğadaki seslerin ve değişen rüzgar haritasının görselleştirilmesini sağlamaktır. Doğada bulunan seslerin sürekli değişen bir ışık manzarası olarak düşünülmesine olanak tanımaktadır. Bulutlar ve güneş gün boyunca gökyüzünde hareket ettikçe, izleyicilerin görsel deneyimini işitsel deneyime çevirerek dakika dakika ve saat saat değişmesini göstermektedir. *Akustik Rüzgar Köşkü*, doğadaki ekolojik olaylardan faydalanarak oluşturulmuş, sanatta "Akustik Ekoloji"nin en iyi örneklerinden biridir. Rüzgarın ve doğal unsurların seslerini ve görsel etkilerini bir araya getirerek, izleyicilere çevreyle olan bağlantılarını daha derin bir şekilde hissettiren deneyim sunmaktadır. Ekolojik döngüleri sanatsal bir ifadeyle sunarak, insanları çevreye olan iletişimini pekiştirmiştir.

Projelerinde müziği kullanarak ve doğanın içinde performanslar sergileyerek çalışmalarını sürdüren İtalyan piyanist Ludovico Einaudi, Arktik Okyanusu'nda yapay bir buz platformunda piyanoyla *Kuzey Kutbu İçin Ağır* (Görsel 7) adlı etkileyici eserini icra etmiştir. Bu performans, Kuzey Kutbu'nun saflığı ve kırılganlığına dikkat çekmeyi amaçlamıştır (Mead, 2022, s. 1). Einaudi, performansında piyanonun akıldan çıkmayan notalarına, buzuldan kopan ve denize düşen buzların sesi eşlik etmiştir. Son notalar çalındıktan sonra, piyanist yavaşça ellerini klavyeden çekerek sessizliği dinlemiştir. Bu sessizlik, bizleri ses ortamına çekmeye ve hepimizin orada olduğunu hissettirmeye yönelik bir çağrı yapmaktadır. Bu performans, buzulların erimesine neden olan iklim değişikliğine yol açan yaşam biçimlerini ve aslında bu performansın kendisini de gözler önüne sermektedir (Ezra ve Zubrow 2019, s. 189). Sanatçının buzullar arasında çaldığı piyano ve yarattığı müzik, akustik ekoloji ve eko-performans kavramlarının bir arada uygulandığı etkileyici bir çalışmadır. Bu proje ile birlikte Einaudi, Kuzey Kutbu'nda bir koruma alanı oluşturulması çağrısında bulunmuştur. Dünyanın en hassas ekosistemlerinden birinin korunması gerektiğine dikkat çekmeyi amaçlamaktadır.



Görsel 7. Ludovico Einaudi, 2016, Kuzey Kutbu için Ağıt / Elegy for the Arctic. Billboard. URL7

Projelerinde sesi kullanarak buzulların yok olmasını ve ekolojik dengenin bozulmasını engellemeyi amaçlayan bir diğer sanatçı ise Polonyalı Diana Lelonek'tir. İsviçreli ses sanatçısı Denim Szram ile birlikte *Eriyen Galeri* adlı projeyi (Görsel 8) geliştirmiştir. Bu projede, Alp buzullarının çok kanallı bir ses enstalasyonu, "geçicilik senfonisi" olarak kurgulanmıştır. Enstalasyon, yerel ritüellerle ilgili anlatılar ve radikal çevresel değişimlerle karşı karşıya kalan toplulukların hikayeleriyle desteklenmektedir (Stronciwilk, 2024, s. 100). Eriyen buzun kesintisiz sesini yavaş yavaş damlayan bir felaket olarak tanımlayan Lelonek, bu durumu buzulların yanında ses kayıtları yaparak belgeledi ve bu kayıtları buzulun endişe verici melodisine dönüştürmüştür (Maja ve Fowkes, 2020, s. 54). *Eriyen Galeri* projesi, yazar Gilmurray'ın "Ecological Sound Art" kitabında tanımlanan "Akustik Ekoloji" kavramı ile örtüşmektedir. Bu proje, maddenin biçimleri ile değişen iklimdeki konfigürasyonlar arasındaki karmaşık etkileşimlere duysal ve somutlaşmış bir yaklaşım sunmaktadır. Akustik ekoloji perspektifinden bakıldığında, doğal çevrenin seslerini kullanıp ekolojik değişimlerin derin etkilerini galeriye taşıyarak gelen izleyicilere aktarmıştır. Eriyen buzulların sesleri, tik tak eden bir saati andırarak hızlanan değişimlerin kaçınılmazlığı ve korkunç sonuçları hakkında bizleri bilgilendirmektedir. "Eriyen Galeri" projesi, doğanın kırılganlığını ve insan faaliyetlerinin ekosistemler üzerindeki yıkıcı etkilerini duysal olarak deneyimlememizi sağlamaktadır.



Görsel 8. Diana Lelonek & Denim Szram, 2019, Eriyen Galeri / Melting Gallery. Diana Lelonek. URL8

Türkiye’de sanat alanında, özellikle performans ve ses enstalasyonları aracılığıyla doğa ve ekoloji temalarını işleyen sanatçılar bulunmaktadır. Bunlardan Cevdet Erek, mimarlık ve ses sanatı alanlarında çalışmalar yürüten; özellikle ritim, mekân ve ses ilişkileri üzerine odaklanan bir sanatçıdır. Çalışmalarında mimari formlar, ritmik yapılar, doğa sesleri ve elektronik ses tasarımlarını bir araya getirerek mekânsal ve zamansal algıyı sorgulamıştır. Sanatçı Gözde Mimiko Türkan ise Yeryüzü Halleri sergisinde *Seine Nehrine Vermek* performansı ile, insan-doğa ilişkisini anlatmaktadır. Doğa Ünyaylar, işitsel peyzaj (soundscape) alanında çalışmalar yürüten ve gürültü ile kurulan ilişkileri araştıran bir sanatçıdır. Sanat pratiği, doğanın hem fiziksel hem de metaforik izlerini taşıyan yapılar üzerine kuruludur. Bu çerçevede sergiler düzenleyerek performanslar gerçekleştirmektedir. Bir diğer sanatçı Mehmed Kavukcu ise çalışmalarında performans ve sesi bir araya getirerek doğa ve ekoloji temalı sanat üretimleri gerçekleştirmiştir.

Mehmet Kavukcu, Erzincan ovasına bakan bir dağ yamacında bulunan, yanmış bitki örtüsü ve ağaçlık bir alanda performans gerçekleştirmiştir. Sanatçı, performans sırasında başına teneke geçirerek, bazen yanmış ağaç dallarıyla, bazen de elleri veya taşlarla tenekeye vurarak yüksek ses çıkartarak performansını sürdürmüştür. Kavukcu, bu performansı ile doğaya sahip çıkılmaması, dikkatsizlik ve bu ihmallerin sonuçları üzerine yapılan sorunları ele almaktadır (Kavukcu, 2021). Mehmet Kavukcu’nun *Şiddeti Düşünmek 9- Orman Yangınları* (Görsel 9) isimli çalışması hem ses unsurlarını hem de şimşeklerin oluşturduğu doğa görsellerini kullanarak izleyicilere ekolojik açıdan derin uyarılarda bulunmaktadır. Bu yönüyle, ekolojik krize karşı bilinç oluşturma ve çevresel sorumluluğu vurgulama amacı taşımaktadır.



Görsel 9. Mehmet Kavukcu, 2021, *Şiddeti Düşünmek 9- Orman Yangınları*. Ebyu. URL9

4. Sonuç

1960’larda insan, doğa, ekolojik bilinç ve çevre arasındaki ilişkiler üzerine temellendirilen evrensel bir hareket çerçevesinde sanatsal faaliyetler artış göstermiştir. Bu bilinç, sanat yoluyla ifade edilerek toplumsal farkındalığı artırmada önemli bir rol oynamıştır. Dünyanın ekolojik krizlerle karşı karşıya olduğu ve bu sorunlara yeterli yanıt veremediği bir dönemde, en acil mesele, kolektif bir biçimde durumu aşmanın bir yolunu bulmaktır. Sanatçılar da bozulan ekosistem, doğa tahribatı ve çevresel sorunlara duyarsız kalmayarak, disiplinlerarası birçok farklı sanatsal yöntem arayışına girmişlerdir. Bunlardan biri olan “Eko-performans”, sanatsal ifadelerin algımızı dönüştürme potansiyelini vurgularken, doğayla hem geleneksel hem de yenilikçi yollarla etkileşim kurmamıza olanak

sağlamaktadır. Ayrıca doğada, gerçekleştirdikleri eko-performanslarla insanlar üzerinde kalıcı bir etki bırakmayı ve toplumun daha duyarlı hale gelmesini hedeflemektedir. Bir diğer yaklaşım olan “Akustik Ekoloji” kapsamında sanatçılar, çevresel sorunları sanat aracılığıyla seslendirerek bozulan ekoloji, artan gürültü ve kaybolan doğayı eserlerinde ele almış ve bu yolla toplumsal bilincin gelişimine katkı sağlamıştır. Eko-performans yapan sanatçıların çalışmalarında, doğanın akustikini kullanarak sesin rolüne odaklandıkları gözlemlenmiştir. Bu durum, sanatsal performanslarda eko-performans ve akustik ekolojinin birbiriyle iç içe geçtiğini göstermektedir.

Araştırmalar neticesinde, “Akustik Ekoloji” ve “Eko-performans” kavramlarının sanattaki rolünün, daha geniş çapta çevre sorunlarıyla ilgilenecek toplumu aydınlatma, bilinçlendirme ve farkındalık oluşturma amacı güttüğünü ortaya koymaktadır. Akustik Ekoloji ve Eko-performans, yurt dışında geniş bir literatüre sahipken, Türkiye’de sanat alanında daha az kullanılmaktadır. Bu kavramlar, ekolojik kriz ve yaşam alanlarının daralması gibi konularla ilgili toplumsal bilinci artırmak için sanatçılar tarafından geliştirilen işitsel peyzaj ve performanslarla doğrudan ilişkilidir. Bu yaklaşımlar, sanat aracılığıyla çevresel sorunlara dikkat çekmeyi ve toplumu bu sorunlar hakkında bilgilendirmeyi amaçlamaktadır. Ancak akustik ekoloji ve eko-performans projeleri incelendiğinde, bilinçli ya da bilinçsiz bir paradoksun içinde olduğu gözlemlenmektedir. Buna örnek olarak projelerde genellikle cam, çelik, fotoğraf ve elektrik gibi çevresel etkileri olan endüstriyel süreçlerle üretilen malzemeleri kullanılmaktadır. Bu durum, yapılan bazı projelerde kendi içindeki tutarsızlıkları ve çevresel etkileri sorgulanması gerektiğine dair önemli bir örnek teşkil etmektedir. Ayrıca yurtdışında deneysel ses sanatı aracılığıyla çevre korumasını sağlayan ve ekolojik bozulmalara karşı uyarıcı enstitüler ve aktivizm ağlarının olduğu görülmüştür. Fakat, bu tür ağların yurtdışında yeterince gelişmemiş veya eksik olduğu gözlemlenmektedir.

Kaynakça

- Adkins, M., Scott, R., Tremblay, A. P. (2016). Post-Acoustic Practice: Re-evaluating Schaeffer’s Heritage, *Organised Sound*, 21(02), 106-116, Erişim: 01.03.2025. http://journals.cambridge.org/abstract_S1355771816000030
- Arıkan, Hakan. (2021). İnsan Ve Doğa Ekseninde Ekolojik Sanat, *İnönü Üniversitesi Kültür Ve Sanat Dergisi*, 7(1), 76-87, Erişim: 25.07.2024. <https://doi.org/10.22252/ijca.878968>
- Arons, W., May, J. T. (2012). *Readings in Performance and Ecology*, New York: Palgrave Macmillan
- Aydın, İrfan., Zümrüt, Yeşim. (2013). Doğa Ve Sanat Ekseninde Farklı Yaklaşımlar, *Sanat & Tasarım Dergisi*, 4(4), 53-78, Erişim: 26.07.2024. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192458>
- Barbanti, R., Ginot, S., Solomos, M., ve diğerleri (2024). *Arts, Ecologies, Transitions*, New York: Routledge
- Barton, Phil. (2020). From Land Art to Eco Art: An exploration of Joseph, *Beuys MA Art and Science Central Saint Martins College*, 1-47, Erişim: 23.07.2024. <https://philbartonartist.c4cp.net/wp-content/uploads/sites/3/2020/10/200130-Research-Paper-Submitted-1-Mb-Copy.pdf>
- Brown, Andrew. (2014). *Güncel Sanat ve Ekoloji*, (E. Özgü, Y. Adam, Çev.). İstanbul: Lal Yayınları

Cattermole, J., Halba, H., Kalogeropoulou, S., ve diğeri (2021). *Performing Ecologies, Performance Of The Real* New Zealand: The Performance of the Real Research Theme, University of Otago

Davidson, Jane, Chin. (2019). Performance Art, Performativity, and Environmentalism in the Capitalocene, *Oxford Research Encyclopedia of Literature*, 1-23, Erişim: 20.07.2024. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.93>

Dyson, Frances. (2014). *The Tone of Our Times: Sound, Sense, Economy, and Ecology*. Cambridge, MA: MIT Press. 149, Erişim: 19.07.2024. <https://doi.org/10.7551/mitpress/8427.001.0001>

Ezra B. W., Meidinger, E., Connolly D. K. (2019). *The Big Thaw: Policy, Governance, and Climate Change in the Circumpolar North*, New York: State University of New York Press

Farina, A., Gage, K. S. (2017). *Ecoacoustics The Ecological Role of Sounds*, USA: Wiley

Fenner, Felicity. (2019). De-Beuysed But Not Forgotten: Joseph Beuys in Sydney, *Public Art Dialogue*, 9(2), 182–191, Erişim: 29.07.2024. <https://doi.org/10.1080/21502552.2019.1644131>

Gilmurray, Jonathan. (2016). Sounding the Alarm: An Introduction to Ecological Sound Art, *Musicological Annual*, 52 (2), 71-84, Erişim: 23.07.2024. <https://doi.org/10.4312/mz.52.2.71-84>

Gilmurray, Jonathan. (2017). Ecological Sound Art: Steps Towards A New Field, *Organised Sound Cambridge University Press*, 22(1), 32-41, Erişim: 23.07.2024 https://www.academia.edu/99256632/Ecological_Sound_Art_Steps_towards_a_new_field?uc-sb-sw=55731235

González, Fernandes, Sofia. (2024). Eco- performance, Art, and Spatial Justice in the US, *Ecocene: Cappadocia Journal of Environmental Humanities*, 5 (1), 29-34, Erişim: 08.07.2024. <https://ecocene.kapadokya.edu.tr/index.php/ecocene/article/view/210/155>

Guattari, F. (1990). *Üç Ekoloji*, (A. Akay, Çev.). İstanbul: Hil Yayın

Jerram, Luke. (2024). Erişim: 01.07.2024. <https://www.lukejerram.com/aeolus/>

Kaya, Ekber, Hulusi. (2020). Kyoto'dan Paris'e Küresel İklim Politikaları, *Meriç Uluslararası Sosyal ve Stratejik Araştırmalar Dergisi*, 4(10), 165-191. Erişim: 01.03.2025. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1241079>

Maja., Fowkes, R. (2020). *Art and Climate Change*, ABD: Thames-Hudson Press.

Mamur, Nuray. (2017). Ekolojik Sanat: Çevre Eğitimi İle Sanatın Kesişme Noktası, *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 13(3), 1000-1016, Erişim: 20.07.2024. <https://doi.org/10.17860/mersinefd.316297>

Mead, Leila. (2022). A Warming Arctic is a Warning for the World, *Iisd Earth Negotiations Bulletin*, (35), 1-8. Erişim: 27.07.2024. <https://www.iisd.org/system/files/2022-04/still-one-earth-arctic.pdf>

Monacchi, David., Krause, Bernie. (2017). Ecoacoustics and its Expression through the Voice of the Arts: An Essay, *In book: Ecoacoustics: The Ecological Role of Sounds*, 297-312, Erişim: 30.07.2024. <https://www.fragmentsofextinction.org/wp-content/uploads/2018/05/Monacchi-Krause-Wiley.pdf>

Oğuz, Damla. (2015). 1960-1980 Arası Değişen Doğa Algısı ve Sanatta Doğaya Yöneliş, *Yedi: Sanat, Tasarım Ve Bilim Dergisi*, (14), 67-76, Erişim: 02.03.2025. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/203769>

Ryan, B. Courtney. (2023). *Eco-Performance, Art, And Spatial Justice In The Us*, New York: Routledge

Saygı, Sevil. (2016). Çağdaş Sanatta Doğa Algısı Ve Ekolojik Farkındalık, *DergiPark*, 7(7), 7-13, Erişim: 14.07.2024 <https://dergipark.org.tr/tr/pub/marustd/issue/30399/328263>

Schafer, M. R. (1977). *The Soundscape, The Tuning of the World*. New York: Destiny Books.

Stronciwilk, Agata. (2024), Sensing The Future in The Anthropocene: Multisensory Artworks And Climate Change, *Roczniki Kulturoznawcze*, 15(1), 90-106, Erişim: 17.07.2024. DOI: <https://doi.org/10.18290/rkult24151.5>

Sueur, Jerome., Farina, Almo. (2015). Ecoacoustics: the Ecological Investigation and Interpretation of Environmental Sound, *Biosemiotics*, 8, 493-502, Erişim: 19.07.2024. http://iinsteco.org/people/publications/almo/2015/2015_Ecoacoustics_the_ecological_investigation.pdf

Tan, Yaren. (2022). Doğanın Sanata Yansımaları ve Ekolojik Sanat, *İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 21-41, Erişim: 02.03.2025. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/insanat/issue/74566/1199997>

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Hans Haacke, 1966-1969, Çim Büyür/Grass Grows Erişim: 02.03.2025. https://www.artandantiques-mag.com/land-art-earthworks-postwar-american-art/201204_landart_02/

Görsel 2. Richard Long, 1967, Yürüyerek Yapılmış Bir Çizgi/A Line Made My by Walking Bristol, Erişim: 02.03.2025. <https://www.artimage.org.uk/news/2015/image-focus-richard-long-describes-a-line-made-by-walking/>

Görsel 3. Joseph Beuys, 1982, 7000 Meşe/7000 Oaks, Erişim: 20.07.2024. <https://allartisquiteuseful.wordpress.com/2012/10/02/joseph-beuys-7000-oaks/>

Görsel 4. Barbara Leisgen, 1982, Pembe Depresyon/Pink Depression, Erişim: 21.07.2024. <https://www.centre-pompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cGXXgA>

Görsel 5. Ruri, 2003, Arşiv- Yok Olma Tehlikesi Altındaki Sular/ Archive- Endangered Waters, Erişim: 19.07.2024. <https://ruri.is/2011/09/29/archive/>

Görsel 6. Luke Jerram, 2012, Akustik Rüzgar Köşkü /Aeolus, Erişim: 15.07.2024. <https://www.evolo.us/aeolus-acoustic-wind-pavilion-luke-jerram/>

Görsel 7. Ludovico Einaudi, 2016, Kuzey Kutbu için Ağıt/Elegy for the Arctic, Erişim: 25.07.2024.
<https://www.billboard.com/music/music-news/ludovico-einaudi-elegy-for-the-artic-video-7415597/>

Görsel 8. Diana Lelonek & Denim Szram, 2019, Eriyen Galeri/Melting Gallery, Erişim: 02.08.2024. <http://diana-lelonek.com/portfolio/melting-gallery/>

Görsel 9. Mehmet Kavukcu, 2021, Şiddeti Düşünmek 9- Orman Yangınları, Erişim: 03.08.2024. <https://guzelsanatlar.ebyu.edu.tr/prof-dr-mehmet-kavukcu-teneke-performansi-ile-orman-yanginlarina-dikkat-cekti/>

A COMPARATIVE STUDY OF OTTOMAN AND JOSEON CERAMIC ARTS: CULTURAL INTERACTIONS AND TECHNICAL APPROACHES^{1, 2}

Arş. Gör. Seren
ÖZER

Atılım Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Metalurji ve Malzeme Mühendisliği Bölümü
Ankara / Türkiye
seren.ozar@atilim.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-2001-0893

Öğr. Gör. Dr. Eunmi
YU

Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Kore Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Ankara / Türkiye
eyu@ankara.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-3297-7874

Prof. Dr. Jongee
PARK

Atılım Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Metalurji ve Malzeme Mühendisliği Bölümü
Ankara / Türkiye
jongee.park@atilim.edu.tr

ORCID ID: 0000-0003-1415-6906

Abstract: This study provides a comprehensive analysis of the production techniques of ceramics from the Ottoman and Joseon periods, emphasizing the impact of cultural interactions with other dynasties. Both periods integrated knowledge from previous dynasties with their own cultural heritage. Early Ottoman ceramics reinterpret Anatolian Seljuk patterns, reflecting Islamic traditions. In contrast, Early Joseon Buncheong ceramics were inspired by Goryeo celadons but diverged from the Buddhist influences, adopting a minimalist design rooted in Confucian values. Over time, both dynasties were influenced by blue-and-white porcelain through their relations with China, adjusting their production accordingly. Ottoman blue-and-white ceramics, produced in Iznik and Kütahya, primarily used cobalt blue, alongside various color tones, while Joseon-period Cheonghwa Baekja ceramics combined patterns with blue-and-white palette. Both periods used similar production methods, but notable differences exist in materials and firing processes. Additionally, the Miletus and Sangam techniques represent distinctive artistic approaches specific to the Ottoman and Joseon dynasties, respectively.

Keywords: Ottoman Ceramics, Joseon Ceramics, Blue-and-white Porcelains, Cultural Interactions, Ceramic Production.

OSMANLI VE JOSEON SERAMİK SANATININ KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ: KÜLTÜREL ETKİLEŞİMLER VE TEKNİK YAKLAŞIMLAR

Öz: Bu çalışmada, Osmanlı ve Joseon dönemlerine ait seramiklerin üretim teknikleri ve diğer hanedanlıklarla olan kültürel etkileşimlerinin seramiklerin gelişimine etkisi ayrıntılı olarak incelenmiştir. Her iki dönemin seramik sanatçıları, önceki hanedanlıklardan edindikleri bilgileri kendi kültürel miraslarıyla harmanlayarak özgün eserler yaratmıştır. Erken Osmanlı seramikleri, Selçuklu desenlerini İslam kültürüne uygun şekilde yorumlarken, Erken Joseon Buncheong seramikleri, Goryeo Seladonlarından esinlenmiş, ancak Budizm etkisinden uzaklaşarak minimalist bir tasarıma ve Konfüçyüsçü değerlere yönelmiştir. Zamanla, her iki hanedanlık Çin ile kurdukları ilişkiler doğrultusunda mavi-beyaz porselenlerden etkilenmiş ve üretimlerini buna göre uyarlamıştır. Osmanlı Mavi-beyaz seramikleri, Iznik ve Kütahya merkezlerinde üretilmiş olup, kobalt mavisi başta olmak üzere farklı renk tonlarıyla zenginleştirilmiştir. Joseon dönemi Cheonghwa Baekja seramiklerinde ise, desenler mavi-beyaz paletle birleşerek sade bir estetik anlayışı yaratmıştır. Üretim teknikleri açısından, her iki dönemde de benzer yöntemler kullanılsa da, malzeme ve fırınlama süreçlerinde belirgin farklılıklar bulunmaktadır. Ayrıca, Milet işi ve Sangam teknikleri, sırasıyla Osmanlı ve Joseon'a ait özgün sanatsal yaklaşımlardır.

Anahtar Sözcükler: Osmanlı Seramikleri, Joseon Seramikleri, Mavi-beyaz Porselenler, Kültürel Etkileşimler, Seramik Üretimi

¹ The article adheres to the Research and Publication Ethics.

² This research was supported by the 2024 Korean Studies Grant Program of the Academy of Korean Studies (AKS-2024-R-104).

Genişletilmiş Özet

Bu çalışma, Osmanlı ve Joseon seramiklerinin üretim teknikleri, estetik anlayışları, kültürel etkileşimleri ve teknolojik gelişimleri üzerine kapsamlı bir karşılaştırmalı analiz sunmaktadır. Her iki seramik geleneği, kendilerine özgü tarihsel, toplumsal ve felsefi bağlamlar doğrultusunda şekillenmiş olup, kültürel mirasın önemli bileşenleri arasında yer almaktadır. Osmanlı İznik ve Kütahya seramikleri, Anadolu Selçuklu sanatı geleneğinin motiflerinden beslenmiş ve İslam kültürünün estetik ilkeleri doğrultusunda gelişim göstermiştir. Bu seramikler, kobalt mavisi, turkuaz, kırmızı ve yeşil tonlarını içeren zengin bir renk paletiyle karakterize edilmekte olup, floral ve geometrik desenlerin yanı sıra hayvan ve insan figürleriyle bezenmiştir. Bununla birlikte, sırlarda kurşun oksit (PbO) kullanımı, yüzeyde pürüzsüz ve parlak bir görünüm sağlarken, frit bazlı kil kompozisyonları mekanik dayanımı artırarak seramiklerin uzun ömürlü olmasına katkıda bulunmuştur. Benzer şekilde, Joseon seramikleri, Goryeo dönemi Seladon geleneğinin devamı niteliğinde olup, estetik ve teknik açıdan önemli dönüşümler geçirmiştir. Goryeo dönemi zaanatkarları tarafından geliştirilen ve Erken Joseon seramiklerinde de yaygın olarak kullanılan Sangam tekniği, zamanla yerini, süslemede demir oksitçe (Fe_2O_3) zengin pigmentlerin kullanımına dayalı Cheolhwa tekniğine bırakmıştır. Bu tekniksel dönüşüm, Joseon seramik sanatında Budist estetik anlayışından Konfüçyüsçü değerlere geçişin belirgin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Bu doğrultuda, Joseon Buncheong, Baekja ve Cheonghwa Baekja seramiklerinde sade formlar, işlevselliğe verilen önem ve minimalist süsleme teknikleri belirgin hale gelmiştir. Her iki seramik geleneği, Çin ile yürütülen siyasi ve ticari ilişkiler doğrultusunda sanatsal ve teknolojik etkileşimlerden önemli ölçüde faydalanmıştır. Özellikle Ming Hanedanlığı'na ait mavi-beyaz porselenler, Osmanlı ve Joseon seramik estetiği üzerinde belirleyici bir rol oynamış ve dekoratif anlayışlarını şekillendirmiştir. Osmanlı ve Joseon devletleri arasında doğrudan bir kültürel etkileşim belgelenmemiş olmakla birlikte, her iki medeniyetin İpek Yolu aracılığıyla Çin ile kurduğu bağlantılar, sanatsal motifler ve üretim tekniklerinin aktarımını kolaylaştırmıştır. Ancak, bu etkileşimlere rağmen, Osmanlı seramikleri İslam sanatının etkisiyle zengin kompozisyonlar ve dinamik renk paletleri sergilerken, Joseon seramikleri Konfüçyüsçü estetik anlayış çerçevesinde sadelik, uyum ve doğallığı ön planda tutmuştur.

Ayrıca, bu çalışma, Osmanlı ve Joseon seramiklerine yönelik malzeme mühendisliği perspektifinden gerçekleştirilen karşılaştırmalı analizlerin sınırlı olması nedeniyle literatürde önemli bir araştırma boşluğunu doldurmaktadır ve bu alandaki akademik çalışmalara katkı sağlamaktadır. Osmanlı Milet işi ve Joseon Sangam tekniklerinin ötesinde, her iki gelenekte tek renkli sırlama, kazıma, slip ve damgalama teknikleri uygulanmış olmakla birlikte, kullanılan ham madde seçimi, pişirme koşulları, sırlama yöntemleri ve üretim süreçleri açısından belirgin farklılıklar gözlemlenmektedir. Örneğin, genellikle frit bazlı bir bileşime sahip olan Osmanlı seramikleri, yaklaşık 900°C'de pişirilerek dekoratif esneklik sağlanmış ve yüzeyde parlak, pürüzsüz bir doku elde edilmiştir. Buna karşılık, yüksek saflıkta kaolin kili kullanılan Joseon seramikleri, 1200–1300°C sıcaklıklarda reduksiyon atmosferinde pişirilmiş olup, bu süreç mekanik dayanıklılığı, kimyasal stabiliteyi ve yarı saydamlığı önemli ölçüde artırmıştır. Son olarak, Osmanlı ve Joseon seramiklerinde teknik uzmanlık ve kültürel sembolizmin incelenmesi yoluyla, her iki geleneğin sanatsal ve teknolojik yönlerinin daha derinlemesine anlaşılmasına katkıda bulunmaktadır. Ayrıca, kültürel etkileşimi teşvik ederek, Türkiye'nin sanatsal ve kültürel mirasına ilgi duyan Koreli akademisyenler ile Kore seramik sanatını keşfetmek isteyen Türk okuyucular için önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır. Disiplinler arası yaklaşımıyla seramiklerin yalnızca işlevsel nesneler değil, aynı zamanda kültürel mirasın ve sanatsal ifadenin taşıyıcıları olduğunu ortaya koymaktadır. Böylece, çalışma Türkiye ve Kore arasındaki akademik ve kültürel bağları güçlendirmekte ve sanat, tasarım ve malzeme bilimi alanlarında gelecekteki iş birliklerine katkı sunmaktadır.

1. Introduction

The Ottoman and Joseon periods occupy prominent positions in the historical development of ceramic art, each contributing rich and unique heritages in both production techniques and aesthetic principles. During these eras, both dynasties skillfully integrated technical knowledge and artistic influences inherited from earlier periods, blending them with their own cultural values. This synthesis led to the creation of distinctive works of art that reflect the unique identities of each tradition. Ottoman ceramics, for instance, were inspired by the floral and geometric motifs of the Anatolian Seljuk period but reinterpreted these designs through the strong influence of Islamic art, thereby developing their inimitable aesthetic style. Similarly, Joseon ceramics were formed by the sophisticated Celadon ceramics of the Goryeo period; however, they diverged from Buddhist influences and adopted a minimalist design approach rooted in Confucian values. Beyond their aesthetic appeal, the ceramics produced during the Ottoman and Joseon periods reflect notable technological advancements and material innovations. Ottoman artisans developed specialized techniques, such as Miletus ware, incorporating innovations like frit-based glazes and lead oxide (PbO) to achieve vibrant, glossy surfaces at lower firing temperatures. In contrast, Joseon ceramic production relied on high-quality kaolin clay and high-temperature reduction processes, contributing to the luminous appearance and structural integrity of ceramics.

Comparative studies on Ottoman and Joseon ceramics remain limited, particularly from a materials engineering perspective. This study seeks to bridge this gap by providing a comprehensive analysis of the production techniques, aesthetic characteristics, and cultural influences that define these ceramic traditions. By examining key categories, including Ottoman red- and white-clay ceramics alongside Joseon Buncheong, Baekja, and Cheonghwa Baekja, this research explores the intricate relationship between technological developments and cultural symbolism. In a contemporary context, the enduring legacy of these ceramic traditions continues to shape both artistic and academic discourse. The refined craftsmanship and symbolic depth embedded in Ottoman and Joseon ceramics remain a source of inspiration for modern artists and researchers. By revisiting these historical practices, current scholarship and artistic endeavors can foster innovative approaches that integrate traditional techniques with emerging technologies. This ongoing engagement with historical legacies has the potential to facilitate dynamic cross-cultural interactions, transforming traditional ceramic art into a medium for international collaboration and creative expression between Turkey and Korea.

2. Ottoman Period Ceramics

Beginning in the late 14th century, the political, economic, and cultural shifts accompanying Ottoman dominance in Anatolia led to major advancements in art and craftsmanship. The sultans' patronage of art, combined with the expertise of ceramic masters brought to Istanbul after conquests, introduced new techniques and broadened artistic perspectives in Ottoman ceramics. This exchange fostered a distinct identity in Ottoman ceramics, recognized within and beyond the empire. Ottoman ceramics were not confined to daily utensils or luxury decor but also became integral to architectural structures such as mosques, mausoleums, and palaces, gaining unique significance (Çobanlı and Kanişkan, 2013, p. 96).

Ottoman ceramics, initially influenced by Anatolian Seljuk pottery, shared similarities in decoration, techniques, and aesthetics. Rooted in Islamic culture, both traditions incorporated floral and geometric motifs with inscriptions in blue, turquoise, green, and white (Bedel Özek, 2024, p. 682-684). However, as Ottoman art evolved, these ceramics developed a distinct style. A key early example is the tilework of Bursa Green Mosque, which marks a transition from the Seljuk mosaic tile technique to the colored glaze method. This innovation enhanced the vibrancy of ceramic surfaces and allowed intricate detailing in motifs (Ağdemir, 2019, p. 20). The elegance of Green Mosque tiles extended beyond architecture, influencing Ottoman painting and linking traditional and modern aesthetics. Osman Hamdi Bey's painting *The Tortoise Trainer* visually embodies this cultural synthesis, as shown in Figure 1 (Özçelik, 2020, p. 15).



Figure 1. (Left) Osman Hamdi Bey, 1907, Kaplumbağa Terbiyecisi, The Tortoise Trainer, Pera Museum, Suna and Inan Kiraç Foundation, URL1 (Right) a photograph showing the corresponding section of the Green Mosque tiles, URL2.

2.1. Red Clay Iznik Ceramics

Red-clay ceramics, primarily made for daily use, are categorized by production techniques into single-color glazing, sgraffito, slip, stamping, and the uniquely Ottoman Miletus ware style (Uçar and Uçar, 2018, p. 18; Canıbek, 2020, p. 7).

In single-color glazed ceramics (Figure 2(a-c)), the shaped body is first coated with an engobe and undergoes initial firing. Without decorative patterns, a glaze in brown, green, or mustard yellow is applied before a second firing (Kenar, 2015, p. 123). The sgraffito technique (Figure 2(d, e)) involves applying a layer of differently colored slip onto the surface of the body, which is carved using fine tools to reveal the underlying clay. This method creates detailed patterns with contrasting textures. The incised surface is then coated with a transparent glaze to enhance vibrancy and ensure durability before high-temperature firing (Polat, 2019, p. 97). In the slip technique (Figure 2(f)), designs are applied to the surface using a brush and slip, followed by an initial firing. The

surface is then glazed in vibrant colors like turquoise or green before a second firing (Canıbek, 2020, p. 10). The stamping technique (Figure 2(g-i)) involves pressing geometric or stylized plant motifs onto leather-hard clay using heated molds. These ceramics, often for daily use, exist in both glazed and unglazed forms (Demirsar Arlı and Kaya, 2018, p. 63).

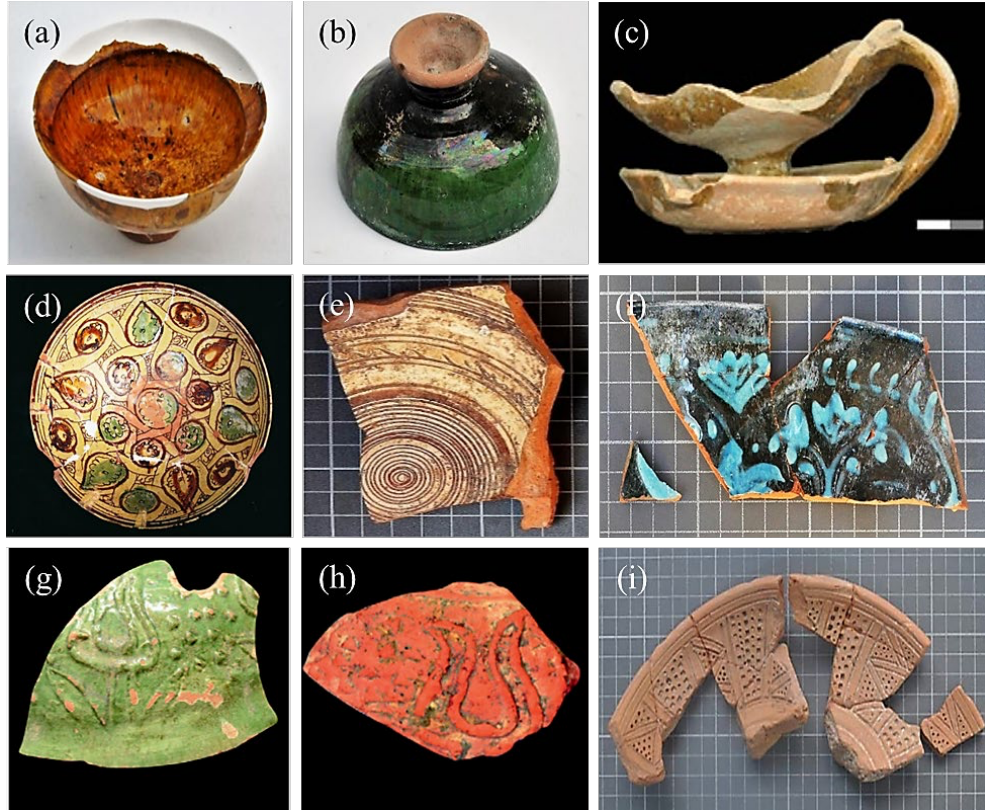


Figure 2. Ottoman-era Iznik red clay ceramics produced using different techniques: (a, b, c) single-color glazing, (d, e) sgraffito, (f) slip, and (g, h, i) stamping. (a, b, d, e and f) Canıbek, Fatih. (2020). Osmanlı dönemi sırlı seramikleri. Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa, p. 7-10. (c) Kenar, Ayşe. (2015). Marmaray projesi kapsamında Yenikapı kazılarında ortaya çıkarılan Osmanlı keramikleri (15-17. yüzyıl). Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi, p. 125. (g, h) Uçar, H., Uçar, A. (2018). Tire Kutu Han Kazısı Beylikler ve Osmanlı dönemi seramikleri. Sanat Tarihi Dergisi, p. 21. (i) Demirsar Arlı, V. B., Kaya, Ş. (2018). İznik çini fırınları kazısında ortaya çıkarılan pişmiş toprak kalıp parçalarının değerlendirilmesi. Sanat Tarihi Dergisi, p. 41.

The final group of red-clay ceramics, Miletus ware, was developed by early Ottoman ceramic masters and produced from the mid-14th to late 15th century (Demirci, 2006, p. 29). Production begins with applying a white slip over red clay, followed by painting floral and animal motifs, and occasionally human figures, mainly in cobalt blue, with some black, turquoise, purple, or green (Figure 3). After completing the patterns, a transparent glaze is applied before firing (Kenar, 2015, p. 119). Miletus ware was first identified by Friedrich Sarre in 1935 as Beylik Period Ceramics. However, excavations by Oktay Aslanapa (1963-64) at the Iznik Tile Kilns confirmed Iznik as the production center. Later excavations at the Miletropolis bath (1975) and by Wolfgang Müller-Wiener (1982) found no ceramic remnants, ruling out Miletus as a production site. Nevertheless, examples of Miletus ware

found in regions such as Kütahya, Bursa, Çanakkale, İstanbul, Antalya, Konya, Malatya, Eskişehir, and Mersin indicate that these ceramics were produced across a wide geographical area (Demirci, 2006, p. 25-37; Canibek, 2020, p. 11-13). It is worth emphasizing that these ceramics played a key role in shaping Iznik blue-and-white ceramics and classical Ottoman tiles (Ağdemir, 2019, p. 143).



Figure 3. Miletus wares from the Ottoman Period, 15-16th century, featuring floral and geometric motifs, along with human figures. (a, b and c) Canibek, Fatih. (2020). *Osmanlı dönemi sırlı seramikleri*. Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa, p. 12, 13. (d) Burlot, J., Waksman, S. Y., Bellot-Gurlet, ve diğerleri. (2020). The glaze production technology of an early Ottoman pottery (mid-14th (?)-16th century): The case of ‘Miletus Ware’. *Journal of Archaeological Science: Reports*, p.2.

2.2. White Clay Iznik Ceramics

2.2.1. Blue-and-white Ceramics

By the late 15th century, blue-and-white ceramics gained renown for their refined patterns and advanced production techniques, shaping Ottoman ceramic art. Iznik became the primary production center, with Kütahya as a secondary hub (Canibek, 2020, p. 14). Their emergence was influenced by political and socio-economic ties between the Ottoman Empire and Chinese dynasties. Silk Road trade facilitated the influx of Chinese porcelain, profoundly shaping local artisans' aesthetics and techniques. China's Ming Dynasty blue-and-white porcelains were highly prized in Ottoman palaces, driving substantial demand (Demir, Yu, and Park, 2024, p. 94). Diplomatic exchanges and war spoils further contributed to their development (Figure 4(a-c)).

The underglaze technique, widely used by Anatolian Seljuk artisans, played a key role in Ottoman blue-and-white ceramics. Patterns were painted on a pre-fired white clay body with heat-resistant pigments, mainly cobalt blue, along with turquoise, purple, black, green, and red, then coated with a transparent glaze and re-fired at about 900°C. A major innovation was adding frit to the white clay body, enhancing durability and aesthetic

quality by increasing heat resistance and color vibrancy. Additionally, PbO, commonly used in Seljuk-era ceramics, remained essential in Ottoman ceramics, facilitating glaze melting at lower temperatures and ensuring smooth, glossy surfaces (Arisoy, 2018, p. 19).

2.2.2. Damascus Wares

Another group of ceramics using the underglaze technique is Damascus wares. Unlike blue-and-white ceramics, they feature sharper pattern outlines in black and a richer palette with manganese-purple and olive-green (Ağdemir, 2019, p. 31). Patterns are meticulously applied, often covering the entire surface with precision (Figure 4(d-f)). The intricate and expansive designs distinguish Damascus wares apart from other ceramic types.



Figure 4. Ottoman-era white-clay Iznik ceramics, 16th century: (a, b, c) blue-and-white ceramics and (d, e, f) Damascus ware ceramics. (a, b, c, e and f) Kenar, Ayşe. (2015). Marmaray projesi kapsamında Yenikapı kazılarında ortaya çıkarılan Osmanlı keramikleri (15-17. yüzyıl). *Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi*, 1, p. 128, 129, 134. (d) Canıbek, Fatih. (2020). *Osmanlı dönemi sırlı seramikleri*. Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa, p. 18.

2.2.3. Golden Horn Wares

Golden Horn wares, produced for special commissions, are distinguished by intricate designs featuring classic Ottoman motifs like rumi and hatayi. They are also characterized by the Helical Tuğrakeş Style, with spiraling branches intertwined with small floral patterns, reflecting technical mastery and aesthetic sophistication (Ölçer, 2018, p. 285). Figure 5(a-c) highlights the diverse motifs and decorative features of Golden Horn wares.

2.2.4. Rhodes Wares

Rhodes wares are distinguished by their prominent use of coral-red in decorations. The black contouring technique, also seen in Damascus wares, enhanced pattern sharpness. Ottoman floral motifs like tulips, carnations,

and roses were common, often depicted in a naturalistic style (Figure 5(d-f)). However, historical records indicate a decline in quality by the late 17th century, leading to production ceasing in the 18th century (Demirci, 2006, p. 24).



Figure 5. Ottoman-era white clay Iznik ceramics, 16-17th century: (a, b, c) Golden Horn ware ceramics and (d, e, f) Rhodes ware ceramics. (a, d and f) Canıbek, Fatih. (2020). Osmanlı dönemi sırlı seramikleri. Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa, p. 19, 20. (b, c) Ölçer, Sevcen. (2018). 15 ve 16. yüzyıl Mavi-beyaz seramikleri: Osmanlı, Safevi ve Çin Hanedanlığı örneklerinin üslup bağlamında karşılaştırılması. Sanat Tarihi Dergisi, p. 286. (e) Kenar, Ayşe. (2015). Marmaray projesi kapsamında Yenikapı kazılarında ortaya çıkarılan Osmanlı keramikleri (15-17. yüzyıl). Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi, p. 136.

2.3. White Clay Kütahya Ceramics

With the emergence of white clay ceramics, Iznik and Kütahya became major production centers, as confirmed by archaeological and historical records. Excavations in both cities reveal extensive ceramic production, showcasing diverse techniques and evolving styles. Iznik ceramics marked the golden age of Ottoman ceramic art (late 15th–17th century), but their prominence declined in the late 17th century due to reduced quality and slower trade. As Iznik's dominance waned, Kütahya quickly emerged as the new center for tileware and ceramics. The region's abundant clay deposits, used since the Roman and Byzantine periods, reinforced its historical role in ceramic craftsmanship and contributed to Ottoman ceramic art (Bilgi, 2006, p. 9).

Early Kütahya ceramics featured cobalt blue as the dominant color, alongside turquoise, green, earth-red, and manganese-purple. Though similar to Iznik ceramics (Figure 5(a, c)), they are distinguished by unique motifs, such as central double-ring designs, stylized plant patterns, and sawtooth-edged medallions (Çakır, 2024, p. 223). Another defining trait is the depiction of human figures, offering insights into the era's social life. Kütahya ceramics also introduced yellow in decorations, absent in earlier Ottoman ceramics, symbolizing prestige among royal and aristocratic circles (Canıbek, 2020, p. 22), as shown in Figure 5(b, d) and Figure 6.



Figure 6. Ottoman-era white clay Kütahya ceramics: (a, c) various pieces, produced in the early 18th century, displaying similarities with Iznik ceramics, and (b, d) produced in the mid-18th century with the use of yellow in decorations. (a-d) Bilgi, Hülya. (2006). Kütahya çini ve seramikleri. Suna ve İnan Kiraç Vakfı, Pera Müzesi, p. 48, 53, 70, 73.



Figure 7. Ottoman-era white clay Kütahya ceramics, 18th century: (a-f) various pieces adorned with green and yellow tones and intricate motifs, along with animal and human figures. (a-f) Bilgi, Hülya. (2006). Kütahya çini ve seramikleri. Suna ve İnan Kiraç Vakfı, Pera Müzesi, p. 59, 81, 96, 106, 114, 118.

During the Ottoman period, Iznik and Kütahya ceramics displayed diverse patterns and colors. Tulip, rose, carnation, hyacinth, pomegranate, and lotus were prominent botanical motifs, while fish and crane motifs were favored among animal representations. Cloud, çintemani, hatayi, and rumi motifs were also widely used. The tulip held special significance in Ottoman culture, symbolizing the unity of *Allah* due to its letter arrangement aligning with “*Allah*”. Similarly, the rose symbolized *Prophet Muhammad* in Ottoman art and Islamic culture (Yıldız and Canbaz, 2021, p. 263-264). The fish represented luck and abundance, while the crane signified longevity and loyalty (Yücel and Sanal, 2021, p. 542-543).

Mythological creatures like the double-headed eagle, dragon, sphinx, and siren, common in Seljuk-era ceramics due to Central Asian and Iranian influence, were rarely used in the Ottoman period (Zorlu and Eroğlu, 2023, p. 1789-1797). The çintemani motif, originating from Central Asia, symbolized strength and protection. Once a Buddhist symbol in Chinese and Japanese art, it lost its religious meaning in Ottoman ornamentation and became a symbol of sovereignty (Hayırsever, 2020, p. 11). Finally, geometric patterns reflected a core principle of Islamic art: eternity and order. Polygons and stars, frequently used by ceramic artisans, symbolized heaven and the infinite power of *Allah* (Eryılmaz and Selimgil, 2021, p. 240).

2.4. Red Clay Çanakkale Ceramics

Çanakkale ceramics, made primarily with red clay from the late 17th to the 20th century, are known for their distinctive patterns and stylistic variety. Influenced by Chinese and Islamic art, their motifs, nature, animal and geometric figures, carry meanings similar to those in Iznik and Kütahya ceramics. However, these motifs are simpler and less ornate, reflecting their everyday use (Figure 8). Economic hardships during the Ottoman Empire's decline led to a drop in quality, as material changes and simplified craftsmanship negatively impacted their aesthetics and durability (Öztürk and Önder, 2018, p. 64-66; Canıbek, 2020, p. 24).



Figure 8. Ottoman-era red clay Çanakkale ceramics, 19-20th century: (a-d) decorative objects featuring crude botanical and animal motifs, characterized by a restricted color range (Öztürk and Önder, 2018; Ağdemir, 2019). (a-c) Öztürk, M. Ü., Önder, A. M. (2018). Osmanlı döneminde üretilen seramik şişe biçimleri (İznik, Kütahya, Çanakkale örnekleri). Kalemisi Dergisi, p. 65. (d) Ağdemir, Banu. (2019). Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Dönemi seramiklerinde kullanılmış sırların özellikleri ve uygulamalar. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, p. 41.

3. Joseon Period Ceramics

With the rise of the Joseon Dynasty, Confucianism became the dominant influence on society and art, encouraging minimalism and practicality. This shift gradually replaced the ornate Goryeo ceramic style with a more restrained and minimalist aesthetic (Özlü, 2017, p. 5).

3.1. Buncheong Ceramics

In the early Joseon period, Buncheong ceramics evolved from Goryeo traditions, adopting a more functional and restrained aesthetic than ornate Celadon ceramics, distinguished by a gray-blue palette. Key production techniques include Sangam, Inhwa, Bakji, Imgak, and Cheolhwa (Kalay, 2024, p. 389-394).

Sangam, pioneered during the Goryeo period, is a refined decorative technique. Patterns are meticulously incised onto the surface without perforation, then inlaid with white, black, or red clay (Figure 9). The final high-temperature firing (1200–1300°C) in a reduction atmosphere ensures complete glaze fusion, enhancing durability and visual refinement (Figure 10(a, b)) (Güneşer, 2008, p. 12).

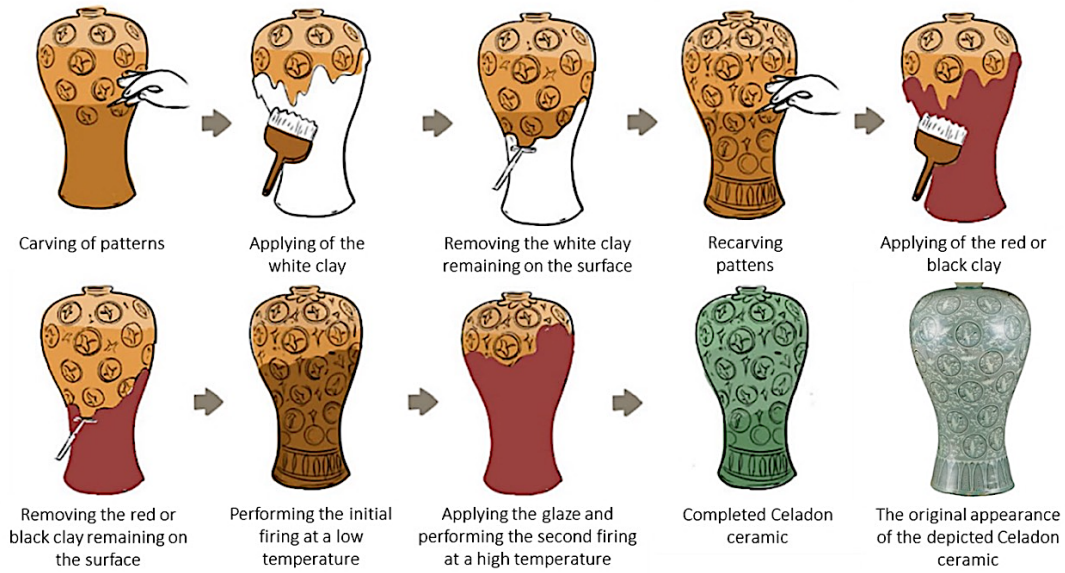


Figure 9. The details of the Sangam technique developed during the Goryeo period. Özer, S. Yu, E., Park J. (2024). 12. ve 13. yüzyıl Selçuklu ve Goryeo seramiklerinin üretim teknikleri ve sanatsal yaklaşımlarının karşılaştırılması, p. 135.

Inhwa technique (Figure 10(c, d)) involved stamping or imprinting patterns onto raw ceramic surfaces using templates or molds. After imprinting, the surface was coated with Bunjang, a white clay slip (Figure 10(k, l)), which was left to dry before excess residue was removed to reveal a white-toned pattern (Kim, Ro, and Kim, 2013, p. 73). Bakji technique (Figure 10(e, f)) applied a white clay layer to the ceramic surface, followed by incising patterns with cutting tools. This removed the white layer in carved areas, exposing the natural surface and creating contrast (Demir, Yu, and Park, 2024, p. 109). Imgak technique (Figure 10(g, h)) involved coating the damp ceramic surface with white clay, then adding patterns through carving, engraving, stamping, or brush strokes (Lee and Jeon, 2011, p. 55). Lastly, Cheolhwa technique (Figure 10(i, j)) involves decorating the ceramic surface by drawing or painting patterns with iron oxide (Fe_2O_3)-rich pigments after applying a white clay coating, resulting in brown-black tones that enhance the distinctive visual appeal of Buncheong ceramics (Lotis and Lee, 2010). Following the completion of the decoration across all techniques, the ceramic body was glazed and subjected to high-temperature firing.



Figure 10. Buncheong ceramics from the Joseon period produced using various techniques, 15-16th century: (a, b) Sangam, (c, d) Inhwa, (e, f) Bakji, (g, h) Imgak, (i, j) Cheolhwa, and (k, l) Bunjang. (a-l) Lee, S., Jeon, S. C. (2011). Korean Buncheong ceramics from Leeum, Samsung Museum of Art. The Metropolitan Museum of Art, New York, p. 5-73.

3.2. Baekja Ceramics (White Porcelain)

Baekja ceramics, among the most renowned of the Joseon period, are distinguished by their refined aesthetic and pure whiteness (Figure 11(a-c)). Produced in line with Confucian values, they embody cultural and philosophical ideals, reflecting naturalism and spiritual purity (Güler, 2019, p. 3523; Choo and Yeo, 2023). Despite their minimalism, Baekja ceramics often featured motifs symbolizing nature and the cycle of life (Figure 11(d)). High-quality kaolin clay from the Bunwon production center in Gwangju was used in Baekja ceramics. Fired in enclosed kilns at high temperatures, this method ensured even heat distribution, preventing surface imperfections while enhancing durability and aesthetic appeal (Kim, Kim, and Choi, 2016). Unlike Buncheong ceramics, designed for daily use with coarser forms, Baekja was produced in limited quantities for royal ceremonies and religious rituals (Lotis and Lee, 2010).

At this point, it is essential to consider the impact of the Imjin War (1592–1598), also known as the Tea Bowl War, on the ceramic traditions of both Korea and Japan. During this conflict, Japanese forces relocated Korean ceramic artisans and production techniques to Japan, a transfer that played a pivotal role in shaping Japanese porcelain and pottery. While this exchange advanced Japanese ceramic craftsmanship, it led to a decline in the quality of Korean ceramic production and compelled artisans in Korea to explore alternative techniques (Öney, 2022, p. 43).

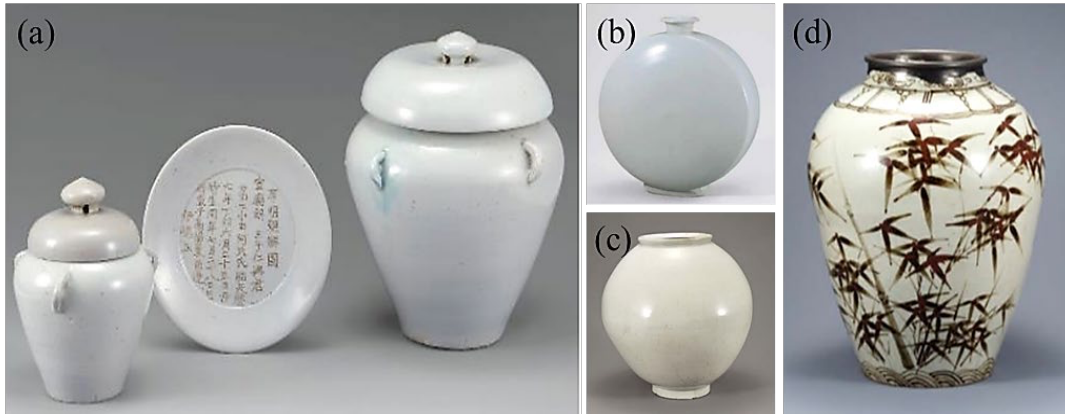


Figure 11. Baekja ceramics from the Joseon period: (a-c) Undecorated pieces and (d) Bamboo-patterned piece (Öney, 2022; Öney and Kösel, 2023; Demir, Yu and Park, 2024). (a) Öney, D., Kösel, A. T. (2023). Doğum geleneklerinde plasenta ve göbek bağı ritüelleri: Kore seramik plasenta kavanozları örneği. *The Journal of Social Science*, p. 198. (b) Öney, Dicle. (2022). İmjin Savaşı sonrası Koreli çömlekçilerin Japon seramik kültürüne etkileri. *Social Science Development Journal*, p. 49. (c, d) Demir, H., Yu, E., Park, J. (2024). Integrating cultural heritage into Korean studies: A comparative study of Turkish and Korean traditional ceramics. *The 7th International Academic Conference of Korean Studies in Central Eurasia*, p. 115.

3.3. Cheonghwa Baekja Ceramics (Blue-and-white Porcelain)

In the 15th century, Cheonghwa Baekja ceramics, or "blue-and-white porcelain," faced production challenges due to political and economic instability. A major limitation was the scarcity of cobalt oxide (CoO), essential for blue decorations, valued at nearly twice the price of gold. Disruptions in its supply, mainly imported from China, led to a decline in production. However, in the 18th century, with political and economic stability restored under the Joseon Dynasty, CoO became accessible again, reviving ceramic production. During the Ming Dynasty, Chinese blue-and-white porcelain gained prestige and high demand, particularly among nobles and aristocrats. Its refined craftsmanship ensured continued prominence in royal courts and daily life (Lotis and Lee, 2010, p. 62-63). While Baekja ceramics embodied Confucian simplicity, Cheonghwa Baekja displayed a more elaborate artistic style (Figure 12(a-e)) (Demir, Yu, and Park, 2024, p. 118).

Moreover, the crackle glaze technique, extensively employed in Goryeo-era celadons, was also incorporated into Cheonghwa Baekja ceramics. This method involved precise control of the cooling rates of both the glaze and the ceramic body, producing intentional crack patterns that enhanced the visual appeal of the surface, as shown in Figure 12(f, g) (Yeşilay, Çakı and Çakır Arianpour, 2018, p. 26).



Figure 12. Cheonghwa Baekja ceramics from the Joseon period, 19-20th century: (a-e) Decorative objects and (f, g) objects produced using the crackle glaze technique. (a-g) Lotis, C., Lee, M. D. (2010). Symbols of identity Korean ceramics from the collection of Chester and Wanda Chang. Asian Cultural History Program, Smithsonian Institution, p. 88-117.

Joseon ceramics often featured floral and animal motifs in brown-black or blue-and-white tones, creating a refined, nature-inspired aesthetic. Common floral motifs included bamboo, plum blossoms, orchids, and chrysanthemums, known as the "Four Noble Plants (Sagunja)" in East Asian art, especially in Buncheong and Cheonghwa Baekja ceramics. These plants, symbolizing Confucian virtues, were also prevalent in Goryeo celadon ceramics influenced by Buddhism (Erkin, 2022, p. 133-138). Bamboo represents wisdom and longevity; plum blossom, purity and renewal; orchid, inner peace and beauty; and chrysanthemum, longevity and adaptability (Philadelphia Museum of Art, 2014; Erkin, 2022, p. 134; Kent and Suwolsky, 2014). Peony motifs symbolized success and happiness, while lotus motifs represented purity, enlightenment, and rebirth (Eberhard, 2000). Among animal motifs, dragons and tigers signified strength, courage, and nobility, often associated with royalty; fish symbolized success and happiness; and cranes represented wisdom and good fortune (Erkin, 2022, p. 153-156; Lee and Jeon, 2011, p. 68; Kim, 2022, p. 41).

4. Comparison of Ottoman and Joseon Period Ceramics

Ottoman and Joseon ceramic artisans integrated inherited techniques with their unique cultural heritage, developing distinctive decorative and production methods. Early Ottoman ceramics continued Anatolian Seljuk traditions, maintaining strong Islamic influences in colors, motifs, and decorative elements. Dominant colors like blue, turquoise, green, and white were prominent, with floral and geometric patterns carrying religious and artistic significance. The underglaze technique became a defining production method, alongside single-color glazing, sgraffito, slip, stamping, and the uniquely Ottoman Miletus method.

Similarly, early Joseon ceramics-maintained continuity with the production techniques of the preceding Goryeo period, preserving artistic legacy. The elegant and distinctive celadon ceramics of the Goryeo period, renowned for their jade-like green tones, served as both a technical and aesthetic inspiration for Joseon ceramic art. Notably, the Sangam technique was extensively employed in Buncheong ceramics, which are classified as early Joseon-period ceramics. Cheolhwa technique, utilizing Fe_2O_3 for decoration, became more prevalent. With the Joseon dynasty's establishment and Confucianism as the state ideology, artistic expression shifted from Buddhist

styles to simplicity and functionality. Unlike the intricate carvings and elaborate patterns of Goryeo, early Joseon Buncheong ceramics embraced gray-blue tones, expressive brushwork, and asymmetry. Ceramics for the royal court embodied refined simplicity, aristocratic ceramics reflected intellectual refinement, and those for the general populace prioritized durability and practicality.

The Ottoman and Joseon dynasties' relations with Central and East Asian states significantly influenced their ceramics. Ming blue-and-white porcelain inspired both traditions, though direct interaction between the cultures is unrecorded. The Silk Road facilitated artistic and technological exchanges, with Chinese porcelain reaching Ottoman territories via Central Asia and Iran. Ottoman conquests introduced ceramic artisans and blue-and-white porcelain, refining local techniques. In contrast, the Joseon dynasty maintained direct trade with China, adapting ceramics from Jingdezhen to local aesthetics. While both traditions were influenced by Chinese blue-and-white porcelain, Ottoman ceramics, shaped by Islamic art, featured intricate, vibrant designs, whereas Joseon ceramics reflected Confucian simplicity and harmony.

An analysis of ceramic patterns reveals that shared motifs exhibit variations in meaning, affected by each culture's distinct beliefs. For instance, the lotus carried deeper spiritual significance in Joseon ceramics, reflecting its Buddhist associations, while the pomegranate, representing paradise in Ottoman ceramics influenced by Islamic art. Similarly, both cultures used geometric patterns to convey harmony and continuity, yet their aesthetic interpretations differed. Moreover, in both periods, color served not only an aesthetic purpose but also functioned as a vital expression of cultural and religious ideologies. Ottoman ceramics prominently featured cobalt blue, yet a wide range of color palettes, including black, turquoise, green, purple, red, and yellow, were also frequently employed. Conversely, Joseon ceramics, particularly Cheonghwa Baekja, prioritized blue-and-white tones, whereas Buncheong ceramics featured a more restrained palette of black and brown. Specifically, white, symbolic of purity and spirituality, was frequently employed as a foundational color in both traditions. In Korean culture, white acquired special significance in Baekja ceramics, where it was closely linked to Confucian ideals of modesty and virtuous living. Similarly, cobalt blue, widely adopted in both traditions under Chinese influence, represented the sky and water, conveying tranquility, infinity, and spiritual purity.

A comparative analysis of production techniques indicates that, aside from the Ottoman Milet and Joseon Sanggam methods, both dynasties utilized similar approaches. Nevertheless, these methods differ in terms of materials and firing techniques. Unlike Joseon ceramics, which are made using high-quality kaolin clay at temperatures between 1200-1300°C in a reduction atmosphere, Ottoman ceramics typically contain frit and are fired at lower temperatures, around 900°C. Additionally, a distinctive feature of Ottoman ceramics is the addition of PbO to the glazes, which facilitates the dissolution of other oxides and helps achieve a glossy, smooth surface on the ceramics. In contrast, Baekja ceramics, distinguished by their unadorned surfaces, reflect the period's emphasis on naturalness and spiritual purity. Moreover, the crackle glaze technique, applied to both Buncheong and Cheonghwa Baekja, represents a defining characteristic of Joseon ceramics.

5. Conclusion

This study examines the production techniques and decorative features of Ottoman and Joseon ceramics, highlighting the influence of cultural and commercial interactions with other dynasties, particularly the Chinese Dynasties, in shaping these elements. Both dynasties combined the knowledge inherited from their predecessors with their cultural heritage, creating unique works of art. Ottoman ceramics reinterpreted the floral and geometrical motifs of the Anatolian Seljuk period in a style unique to Islamic culture. Early Joseon Buncheong

ceramics, on the other hand, drew inspiration from Goryeo Celadon, but instead of Buddhist influences, they adopted a simpler and more minimalist design philosophy shaped by Confucian values. Over time, interactions with China influenced both traditions, particularly through the blue-and-white porcelains produced during the Ming dynasty. Both ceramic traditions reflect the artistic ingenuity and technical expertise of their cultures, shaped by distinct historical and social contexts. These distinctions not only underscore the aesthetic development of each tradition but also lay the groundwork for contemporary cultural and academic exchanges between Turkey and Korea, fostering stronger bilateral cooperation. Future initiatives such as joint ceramic exhibitions featuring artists from both nations and interdisciplinary research collaborations among scholars have the potential to foster deeper cultural engagement. Additionally, special exhibitions showcasing national treasure-level ceramics through governmental partnerships could open new avenues for mutual appreciation and innovation.

References

- Ağdemir, Banu. (2019). Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Dönemi seramiklerinde kullanılmış sırların özellikleri ve uygulamalar. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Arısoy, Yağmur. (2018). Selçuklu dönemi seramiklerinde simgeler ve semboller. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Bedel Özek, Serap. (2024). Anadolu selçuklu döneminde cam üretimi: Teknikler ve ürünler. Sanat Yazıları, 51, p. 680–696.
- Bilgi, Hülya. (2006). Kütahya çini ve seramikleri. Suna ve İnan Kıraç Vakfı, Pera Müzesi.
- Çakır, Dilek. (2024). Kütahya Ali (Alo) Paşa Camii’ nin çini süslemeleri. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 54, p. 213–232.
- Canıbek, Fatih. (2020). Osmanlı dönemi sırlı seramikleri. (Yayımlanmamış Sanat Tarihi Kuramları Ödevi). Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Choo, H.J., Yeo, H.S. (2023). A Study on the contemporary expression and reinterpretation of Joseon White Porcelain. Journal of Art & Design Research, 26/1, p. 1–12.
- Çobanlı, Z., Kanişkan, E. (2013). Osmanlı çini ve seramiklerinde giyim kuşam kültürü ve özellikleri. Sanat ve Tasarım Dergisi, 4/4, p. 95–108.
- Demir, H., Yu, E., Park, J. (2024). Integrating cultural heritage into Korean studies: A comparative study of Turkish and Korean traditional ceramics. The 7th International Academic Conference of Korean Studies in Central Eurasia, p. 87–125.
- Demirci, İnan. (2006). 2004-2005 yılları arasında İznik Roma tiyatrosunda ortaya çıkarılan erken Osmanlı dönemi Milet İşi seramikleri. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.
- Demirsar Arlı, V. B., Kaya, Ş. (2018). İznik çini fırınları kazısında ortaya çıkarılan pişmiş toprak kalıp parçalarının değerlendirilmesi. Sanat Tarihi Dergisi, 27/1, p. 35–51.
- Eberhard, Wolfram. (2000). Çin simgeleri sözlüğü. İstanbul: Kabalcı yayınevi.

Erkin, Sedef. (2022). Kore kültüründe sembolizm ve “Joseon dönemi” kadın giyim kuşamı üzerindeki etkileri. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir.

Eryılmaz, H.İ., Selimgil, B. (2021). İslam eserlerinde kullanılan kare tabanlı geometrik desenlerin çözümlemesine yönelik yeni bir yaklaşım. DEÜİFD LIII, p. 237-286.

Güler, Ayşe. (2019). Güney Kore mutfağında yaşayan seramikler. Journal of Social and Humanities Sciences Research, 6/44, p. 3520–3543.

Güneşer, Birsen. (2008). Geleneksel uzakdoğu seladon sırlarının araştırılarak, özgün porselen tasarımlarına uygulanması. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.

Hayırsever, Bengütay. (2020). Geleneksel el sanatlarında kullanılan çintemani motifi ve seramik sanatına yansımaları. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi L, 3, p. 9-22.

Kalay, Leman. (2024). Sonsuz güzellik: Buncheong seramiklerinin geçmişten günümüze yolculuğu. Sanat Yazıları, 51, p. 386–399.

Kenar, Ayşe. (2015). Marmaray projesi kapsamında Yenikapı kazılarında ortaya çıkarılan Osmanlı keramikleri (15-17. yüzyıl). Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi, 1, p. 115–154.

Kent, D., Suwalsky, J. (2014), 100 thimbles in a box, the spirit and beauty of handicrafts. USA: Seoul Selection.

Kim, Hyeon-Jin. (2022). The significance of Korean ceramic patterns: Exploring historical changes, symbolic meanings and development directions. Journal of Digital Media & Culture Technology, 2/1, p. 35-43.

Kim, H. J., Ro, H. S., Kim, W. S. (2013). Analysis of Korea Buncheong ware by Bunjang (white slip) technique. International Journal of Contents, 9/2, p. 70–76.

Kim, H. S., Kim, D., Choi, D. W. (2016). Geological characteristics of the Gangwondo Yanggu terra alba used for a major raw material of the Joseon white porcelain. Journal of the Geological Society of Korea, 52/6, p. 815–827.

Lee, S., Jeon, S. C. (2011). Korean Buncheong ceramics from Leeum, Samsung Museum of Art. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Lotis, C., Lee, M. D. (2010). Symbols of identity Korean ceramics from the collection of Chester and Wanda Chang. Asian Cultural History Program, Smithsonian Institution.

Ölçer, Sevcan. (2018). 15 ve 16. yüzyıl Mavi-beyaz seramikleri: Osmanlı, Safevi ve Çin Hanedanlığı örneklerinin üslup bağlamında karşılaştırılması. Sanat Tarihi Dergisi, 27/1, p. 265–301.

Öney, Dicle. (2022). İmjin Savaşı sonrası Koreli çömlekçilerin Japon seramik kültürüne etkileri. Social Science Development Journal, 7/33, p. 43–56.

Öney, D., Köseler, A. T. (2023). Doğum geleneklerinde plasenta ve göbek bağı ritüelleri: Kore seramik plasenta kavanozları örneği. The Journal of Social Science, 10/67.

Özçelik, Nuri. (2020). Osman Hamdi Bey’in portrelerinde anlam. Tarih ve Gelecek Dergisi, 6/2, p. 449–458.

Özlü, Gökçen. (2017). Konfüçyüsçü yönetim düşüncesi: Joseon Hanedanlığı. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Öztürk, M. Ü., Önder, A. M. (2018). Osmanlı döneminde üretilen seramik şişe biçimler (İznik, Kütahya, Çanakkale örnekleri). *Kalemisi Dergisi*, 6/11, p. 55–69.

Philadelphia Museum of Art. (2014). *Treasures from Korea arts and culture of Joseon Dynasty 1392-1910*, New Jersey.

Polat, Turgay. (2019). Marmaray projesi kazıları (Yenikapı, Üsküdar, Sirkeci) Osmanlı dönemi sırsız seramikleri. *Sanat Tarihi Dergisi*, 28/1, p. 93–117.

Uçar, H., Uçar, A. (2018). Tire Kutu Han Kazısı Beylikler Ve Osmanlı dönemi seramikleri. *Sanat Tarihi Dergisi*, 27/1, p. 1–33.

Yeşilay, S., Çakı, M., Çakır Arianpour, A. (2018). Kalsiyum oksit (CaO) çatlaklı sır bileşimlerindeki etkilerinin araştırılması. *Gazi Mühendislik Bilimleri Dergisi*, 4/1, p. 25–38.

Yıldız, Ş., Canbaz, F. (2021). Osmanlı kumaş motiflerinin minimalist bakışla aşif tasarımlarına yansıtılması. *Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür-Sanat-Mimarlık Dergisi*, 7, p. 256-580.

Yücel, M., Sanal, Ş. (2021). Selçuklu dönemi eserlerinde hayvan sembolleri: Ahlat müzesi örneği. *Lokman Hekim Tıp Dergisi*, 11/3, p. 535-545.

Zorlu, İ., Eroğlu, A.A. (2023). Bazı hayvan figürlerinin Türk sanatlarına yansımaları. *Turkish Studies*, 18/4, p. 1775-1807.

Figure Sources

Figure 1. (Left) Osman Hamdi Bey, 1907, *Kaplumbağa Terbiyecisi* / The Tortoise Trainer. Erişim: 02.01.2025, <https://www.peramuzesi.org.tr/eser/kaplumbaga-terbiyecisi/1/40>. (Right) Bursa Yeşil Cami / Green Mosque of Bursa. Erişim: 02.01.2025, <https://www.rehbername.com/kesfet/kaplumbaga-terbiyecisi-ve-osman-hamdi-bey>.

Figure 2. (a, b, d, e and f) Canıbek, Fatih. (2020). Osmanlı dönemi sırlı seramikleri. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa, p. 7-10. (c) Kenar, Ayşe. (2015). Marmaray projesi kapsamında Yenikapı kazılarında ortaya çıkarılan Osmanlı keramikleri (15-17. yüzyıl). *Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi*, p. 125. (g, h) Uçar, H., Uçar, A. (2018). Tire Kutu Han Kazısı Beylikler Ve Osmanlı dönemi seramikleri. *Sanat Tarihi Dergisi*, p. 21. (i) Demirsar Arlı, V. B., Kaya, Ş. (2018). İznik çini fırınları kazısında ortaya çıkarılan pişmiş toprak kalıp parçalarının değerlendirilmesi. *Sanat Tarihi Dergisi*, p. 41.

Figure 3. (a, b and c) Canıbek, Fatih. (2020). Osmanlı dönemi sırlı seramikleri. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa, p. 12-13. (d) Burlot, J., Waksman, S. Y., Bellot-Gurlet, ve diğerleri. (2020). The glaze production technology of an early Ottoman pottery (mid-14th (?) -16th century): The case of 'Miletus Ware'. *Journal of Archaeological Science: Reports*, p.2.

Figure 4. (a, b, c, e and f) Kenar, Ayşe. (2015). Marmaray projesi kapsamında Yenikapı kazılarında ortaya çıkarılan Osmanlı keramikleri (15-17. yüzyıl). *Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi*, p. 128, 129, 134. (d) Canıbek, Fatih. (2020). Osmanlı dönemi sırlı seramikleri. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa, p. 18.

Figure 5. (a, d and f) Canıbek, Fatih. (2020). Osmanlı dönemi sırlı seramikleri. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans

Tezi). Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa, p. 19-20. (b, c) Ölçer, Sevcin. (2018). 15 ve 16. yüzyıl Mavi-beyaz seramikleri: Osmanlı, Safevi ve Çin Hanedanlığı örneklerinin üslup bağlamında karşılaştırılması. Sanat Tarihi Dergisi, p. 286. (e) Kenar, Ayşe. (2015). Marmaray projesi kapsamında Yenikapı kazılarında ortaya çıkarılan Osmanlı keramikleri (15-17. yüzyıl). Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi, p. 136.

Figure 6. (a-d) Bilgi, Hülya. (2006). Kütahya çini ve seramikleri. Suna ve İnan Kıraç Vakfı, Pera Müzesi, p. 48, 53, 70, 73.

Figure 7. (a-f) Bilgi, Hülya. (2006). Kütahya çini ve seramikleri. Suna ve İnan Kıraç Vakfı, Pera Müzesi, p. 59, 81, 96, 106, 114, 118.

Figure 8. (a-c) Öztürk, M. Ü., Önder, A. M. (2018). Osmanlı döneminde üretilen seramik şişe biçimler (İznik, Kütahya, Çanakkale örnekleri). Kalemisi Dergisi, p. 65. (d) Ağdemir, Banu. (2019). Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Dönemi seramiklerinde kullanılmış sırların özellikleri ve uygulamalar. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, p. 41.

Figure 9. Özer, S. Yu, E., Park J. (2024). 12. ve 13. yüzyıl Selçuklu ve Goryeo seramiklerinin üretim teknikleri ve sanatsal yaklaşımlarının karşılaştırılması, p. 135.

Figure 10. (a-l) Lee, S., Jeon, S. C. (2011). Korean Buncheong ceramics from Leeum, Samsung Museum of Art. New York: The Metropolitan Museum of Art, p. 5-73.

Figure 11. (a) Öney, D., Köseler, A. T. (2023). Doğum geleneklerinde plasenta ve göbek bağı ritüelleri: Kore seramik plasenta kavanozları örneği. The Journal of Social Science, p. 198. (b) Öney, Dicle. (2022). İmjin Savaşı sonrası Koreli çömlekçilerin Japon seramik kültürüne etkileri. Social Science Development Journal, p. 49. (c, d) Demir, H., Yu, E., Park, J. (2024). Integrating cultural heritage into Korean studies: A comparative study of Turkish and Korean traditional ceramics. The 7th International Academic Conference of Korean Studies in Central Eurasia, p. 115.

Figure 12. (a-g) Lotis, C., Lee, M. D. (2010). Symbols of identity Korean ceramics from the collection of Chester and Wanda Chang. Asian Cultural History Program, Smithsonian Institution, p. 88-117.

GÖSTERGEBİLİM PERSPEKTİFİNDEN ALEVİ CEM RİTÜEL- LERİ İÇERİSİNDE BAĞLAMA¹

Öğr. Gör. Dr. Volkan Kaptan

Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitimi Bölümü

Tekirdağ/Türkiye

vkaptan@nku.edu.tr

ORCID ID: 0000-0003-0135-4348

Öz: Görünenin ötesinde gizlenen anlamların keşfedilmesine olanak sağlayan göstergebilim (semiyoloji, semiyotik) birçok disiplinde istifade edilen bir paradigmadır. Bu çerçevede sosyal bilimler perspektifinde göstergebilim, anlamlandırma sürecinde herhangi bir fenomene ait verilen mesajın şifrelerini çözmek üzerine kurgulanır. Göstergebilim perspektifine dayalı analizler yapılırken yazılı ve görsel öğeler; dil, din kültür gibi farklı değişkenlerle birlikte ele alınır. Kültürün bir parçası olarak müzik fenomeni özelinde ele alındığında gerek yazılı gerekse görsel öğeler birer gösterge mahiyeti taşır. Bu manada Türk müzik kültürü içerisinde Alevi cem ritüellerinde müziksel unsurlar özelinde başat konumda yer alan bağlama çalgısı bir gösterge niteliği taşır ve göstergebilim perspektifinde Ferdinand de Saussure'un deyimiyle temsil etme ve yerine geçme işlemini gerçekleştirir. Bu çalışmanın amacı cem ritüelleri içerisinde yer alan müziksel formların icrasında kullanılan bağlama çalgısının nasıl bir gösterge olduğunu ve bir gösterge olarak bağlama çalgısı üzerinden neyin gösterilen olduğunu bulmaya yöneliktir. Bu doğrultuda araştırma nitel araştırma yöntemlerinden etnografik çalışma ve literatür tarama yöntemine dayanarak gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Müzik, Alevilik, Bağlama, Göstergebilim, Cem Ritüelleri.

BAGLAMA WITHIN ALEVI CEM RITUALS FROM THE PERSPECTIVE OF SEMIOTICS

Abstract: Semiotics, which allows the discovery of hidden meanings beyond the visible, is a paradigm used in many disciplines. In this context, from the perspective of social sciences, semiotics is designed to decipher the message of any phenomenon in the process of meaning. While making analyses based a semiotic perspective, written and visual elements are considered together with different variables such as language, religion and culture. When considered specifically, the phenomenon of music as a part of culture, musical elements in different communities serve as indicators on the axis of the aforementioned components. The baglama instrument, which has a dominant position in terms of musical elements in Alevi cem rituals in Turkish musical culture, has the quality of a sign and, in the perspective of semiotics, performs the process of representing and replacing, in the words of Ferdinand de Saussure. The aim of this study is to find out what kind of a sign the baglama instrument used in the performance of musical forms in the cem rituals is and what is signified through the baglama instrument as a sign. In this direction, the research was carried out based on ethnographic study and literature review methods, which are qualitative research methods.

Keywords: Music, Alevism, Baglama, Semiotics, Cem Rituals.

¹ Bu makalede araştırma ve yayın etiği kurallarına uyulmuştur.

EXTENDED ABSTRACT

Semiotics, which allows the discovery of hidden meanings beyond the visible, is a paradigm used in many disciplines. In this context, from the perspective of social sciences, semiotics is based on deciphering the message of any phenomenon in the process of meaning. While making analyses based a semiotic perspective, written and visual elements are considered together with different variables such as language, religion and culture. When considered specifically in relation to the phenomenon of music as a part of Turkish culture, both written and visual elements are indicators. In this sense, the baglama, which has a dominant position in terms of musical elements in Alevi cem rituals in Turkish musical culture, also has the quality of a sign and, in the perspective of semiotics, performs the process of representing and replacing, in the words of Ferdinand de Saussure. The aim of this study is to find out what kind of a sign the baglama instrument used in the performance of musical forms in the cem rituals is and what is signified through the baglama instrument as a sign. In this direction, the research was carried out based on ethnographic study and literature review methods, which are qualitative research methods.

As a result of both the literature review and the ethnographic studies conducted in *Tekirdağ Çorlu*, *Muratlı* and *Ergene Cemevi*, it is understood that baglama has a sign character within the mentioned communities and this signifier quality emerges on the axis of social consensus. Therefore, the genres performed in Çorlu, Muratlı and Ergene cem rituals such as *semah*, *tevhit*, *miraçlama*, *düvaz-ı imam*, *deyiş*, *nefes* and the *baglama* instrument used in the performance of these genres are related to it refers to Hz. Ali. The aforementioned forms have different and distinguishable characteristics from each other musically with their rhythm and melody structures, and from a literary perspective in terms of the messages they contain, expression style and shape, and in this sense, they have a symbol feature through the duality of signifier and signified. In this context, baglama means Hz. Muhammad from an emic perspective on behalf of Alevi communities. It is considered an instrument symbolizing Ali. Therefore, while baglama has the feature of a sign within the framework of semiotics, Hz. Ali is in the position shown. Hz. Ali as an indicator of binding. The quality of representing Hz. Ali is, in a way, the product of a phenomenological perspective, as opposed to a positivist understanding. When evaluated from a phenomenological perspective, the feature of baglama as a sign is Hz. Ali. Apart from, it also includes some elements from Alevi theology. For example, the chest part called "Door" is the door that prevents the science on the boat from being lost, and without the "chest" part, no sounds can be heard. In addition, the shape of its handle resembles that of the Prophet Muhammad and Hz. Ali. It creates a phenomenon of holiness in the case of Muhammad and symbolizes holiness as a sign. Therefore, *baglama* also refers to Hz. Besides Ali, he represents knowledge, science and wisdom.

1. Giriş

Avrupa dillerinde “semiotik” (Almanca), “semiotique” ve “semiologie” (Fransızca), “semiotics” (İngilizce) terimleri gibi karşılığı olan göstergebilim, Yunanca “semion” sözcüğünden gelir. Yunanca “semeion”, genel olarak felsefi ve teknik bir terim olarak dikkat çeker ve Hippokrates ile Parmenides’in “semeion” kelimesini “semptom”, “belirti” manasına gelen “Tekmerion’a” karşılık tıbbi bir terim olarak kullandığı ifade edilir (Rifat, 2009, s. 27). Dolayısıyla göstergebilim Giurad’ın ifadesiyle “diller, dizgiler, belirtgiler vb. gösterge dizelerini inceleyen bilimdir” (2016, s. 17). Gösterge kavramı temelde Antik Yunan döneminde tıp ve bilicilik çerçevesinde bir anlamı haizdir (Özmkas, 2009, s. 33).

Göstergebilim ise yalıtılmış mananın ihtivasını atayarak, manayı ve mananın ne olduğunu çözümlemeye yöneliktir (Berkeley, 2012, s. 3). Dolayısıyla göstergebilimin temel gayesi hem anlama hem de bu bağlamda anlamlandırmadır (Civelek ve Türkay, 2020, s. 774). Göstergebilim temel olarak nicelikle ilgilenmez ve nitelik üzerinde yoğunlaşır. Bu durumun temel saiki göstergelerin toplumsal yapı ve failer adına taşıdığı mananın önemli olmasına ilişkindir.

Göstergebilimin kullanım sahasına bakıldığında birçok disiplinde göstergebilimden yararlanılmaktadır. Kültür özelinde ele alındığında gösterge herhangi bir nesnenin yerine geçme, yerine geçme çerçevesinde o nesneyi üreten veya niteleyen bir anlayış olarak karşılık bulur (Peirce, 1982, s. 339). Bu çerçeveden ele alındığında gösterge, bir bakıma başka bir şeyin yerini tutma, temsil etme yani bir ikame olarak ortaya çıkar. Türk müzik kültürü içerisinde yer alan birçok unsur göstergebilim perspektifinden birer gösterge mahiyeti taşımaktadır. Örneğin, eski Orta Asya Türkleri olan Hunlarda davul, bayrak birer bağımsızlık simgesi olarak kabul görmüş ve bu manada bağımsızlığı simgeleyen birer gösterge özelliği taşımaktadır.

Alevi doktrini ekseninde ele alındığında Alevilikte teolojik açıdan birçok simgenin yer aldığı görülür. Bu çerçevede Alevi doktrininin yapı taşları arasında bulunan cem ritüelleri simgesel ağların güçlü olduğu yaşayış biçimi olarak dikkat çeker. Dolayısıyla cem ritüelleri içerisinde birbirinden farklı göstergeler ihtiva eder. Cem ritüelleri içerisinde göstergebilim perspektifinden ele alındığında müziksel fenomenlerin göstergelere örnek unsurları içerisinde barındırdığı müşahade edilir. Bu bağlamda bağlama çalgısı Alevi cem ritüelleri içerisinde gerek teolojik gerekse ideolojik açıdan gösterge özelliği taşımaktadır.

Alevi doktrini içerisine Hz. Ali ve on iki imam kültürünün 16. yüzyıldan itibaren Safevi Devleti ile olan yakın ilişkiler sonucu girdiği mülahaza edildiğinde bağlamanın, bir gösterge olarak 16. yüzyıldan itibaren Alevi alan yazınındaki öneminin de değiştiğini söylemek mümkündür. Çünkü günümüzde en temel anlamda bir gösterge olarak bağlama çalgısı Hz. Ali ve on iki imamı temsil etmektedir. Ayhan Erol’un da bağlamanın Alevi tarih yazımındaki kullanımına ilişkin görüşleri, bağlamanın Alevi tarih yazımına Hz. Ali kültürü ve on iki imam kültürüyle yakın tarihlerde yer aldığını gösterir. Erol’a göre bağlama, Alevi geleneği içerisinde 16. yüzyıl ozanları arasında yer alan “Pir Sultan Abdal’dan” itibaren başat çalgı konumundadır (2009, s. 117).

2. Göstergebilimine Genel Bir Bakış

Göstergebilim kelimesinin literatürdeki kullanımına bakıldığında kimi Avrupa ülkelerinde mezkûr kelimeye karşılık “semyoloji” ve “semiotik” kelimelerinin de tercih edildiği müşahade edilir. Örneğin Fransızlar “semyoloji”; Anglosakson menşeli kuramcılar ise “semyotik” terimini kullanırlar.

Semiyoloji kelimesinin etimolojisine bakıldığında da literatürde farklı görüşler yer alır. Örneğin Kabaagaç ve Alovera'ya göre semiyoloji Latince kökenlidir ve etimolojik olarak "sym" ya da "symbol" kelimelerinden türemiştir. Bu çerçevede "sym" ya da "symbol" ise işaret demektir (1995, s. 587). Mezkûr kelimeye bilim manasına gelen 'loji' kelimesinin eklenmesiyle birlikte, "semiyoloji", meydana gelmekte; semantik olarak "semiyoloji" ise Türkçe'de "göstergebilim" olarak ifade edilmektedir. "Semiyoloji" kelimesinin kökenine ilişkin diğer bir görüşe göre ise semiyolojinin kökeni Yunancadır. Semiyolojik sözcüğü Yunancadaki "semeiotike" teriminden, "semiyoloji" sözcüğü ise Yunanca semeion (gösterge) ve logia ("kuram"; "söz" anlamındaki logos) kelimelerinin birleşiminden meydana gelir (Rifat, 2009, s. 27). Umberto Eco da Rifat ile aynı köken ilişkilendirmesini yapar ve Yunanlıların "semeion" kavramını semantik olarak başka bir şeyin yerine geçme başka bir deyişle ikame olma ve bu manada geçtiği fenomeni simgeleyen gösterge olma durumudur (Ünal, 2016, s. 380).

"Semiyoloji" kavramının literatürdeki çıkış noktasının ilk planda dil eksenli göstergeler çerçevesinde oluştuğu, daha sonra farklı disiplinler içerisindeki göstergeler adına da kullanıldığı müşahade edilir. Çiçek'e göre de göstergeler çok yönlü bir kullanım sahasını haizdir. Bu bağlamda Çiçek, toplumsal sahada bireylerin dil göstergelerinden başka gösterge türlerine de başvurduklarını ifade eder (2016, s. 138). Bu göstergeler ise görsel göstergeler olarak ifade edilir. Sosyal bilimler disiplini içerisinde semiyoloji, Mutlu'nun da ifade ettiği gibi ister sözlü olsun isterse sözsüz göstergelerin manalarının inşa edilmesini ve yeniden kurgulanmasını ele alan bir bilim dalıdır (1995, s. 142). Bu manada literatürde semiyolojiye katkıda bulunan kişilerin başında her ne kadar John Locke gelse de Charles Sanders Peirce ve Ferdinand de Saussure gibi kuramcıların semiyolojinin geliştirilmesinde önemli katkıları bulunmaktadır. Peirce, göstergelerin mantıksal işlevine odaklanırken; Saussure, göstergelerin toplumsal fonksiyonu üzerine eğilir.

Yapısalcılık ekseninde değerlendirildiğinde Saussure'un perspektifi, dil üzerinde meydana gelen manasal birimleri göstergeler dizgesi olarak ele alması açısından temel bir dayanak noktası vücuda getirir (Uyanık, 2021, s. 40). Saussure'da bu kavram, "gösteren" (işitim imgesi) ve "gösterilen" (kavram) olmak üzere iki temel bileşeniyle bütündür. Charles Sanders Peirce ise felsefe, mantık ve matematik gibi farklı disiplinlerin de meydana getirdiği bir yönelimle göstergeleri kendi içerisinde üçe bölünmüş bir şematik içinde ele alır. Bu çerçevede gösterge "yorumlayan", "nesne" ve "gösteren" olmak üzere üç şematik biçimde meydana gelir. Peirce'in bahsettiği üç şematik bölüm Saussure'un yaklaşımı ile benzerlik gösterir (Uyanık, 2021, s. 40). Peirce, örüntüsel gösterge, belirti ve simge üçlüsü üzerine eğilmekte ve örüntüsel gösterge gösterdiği fenomeni direkt olarak canlandıran, yerine geçen bir göstergedir. Belirti "nesnesiyle kurduğu gerçek ilişki gereği, bu nesne tarafından belirlenen bir göstergedir (duman ateşin belirtisidir)"; simge ise toplumsal mutabakat ekseninde ortaya çıkan bir göstergedir (Ülger, 2013, s. 13-14). Bu uzlaşma sonucu simge, başka bir şeyi temsil eden şey konumundadır. Ersoy, simgeler adına yerine geçme temsil etme durumunun salt simge ekseninde meydana gelebilecek bir olgu olmadığını vurgular ve temsil etme yetisinin toplumsal bir mutabakat sonucu insanlar tarafından yüklendiğini vurgular (2009, s. 270). Dolayısıyla her bir göstergenin her kültür özelinde rölativist bir perspektifin sonucunda ele alınması gerekir.

Göstergebilimin dilbilim eksenli bir bilim dalı haline gelmesi 20. yüzyıldan itibaren gerçekleşmeye başlar (İlkdoğan, 2017, s. 3149). Bu çerçevede göstergebilim "diller, dizgiler, belirtgeler" gibi gösterge dizelerini ele alan bir bilim olarak tahayyül edilir (Guiraud, 2016, s. 17).

Gösterge, literatürde genel manada, bir temsil etme durumudur. Bu temsil etme başka bir fenomenin yerine geçme mahiyetinde her manada bir nesne, fenomen ve biçim şeklindedir (İlkdoğan, 2017, s. 3149). Bu çerçevede ele alındığında simgelerin dışında işaretler ve sözcükler de birçok toplumda gösterge mahiyetinde kullanılır (Rifat, 2009, s. 11). Göstergenin uyarıcı, duyuşal bir töz olduğu ifade edilir. Uyandırdığı belleksel imge ise

zihnimizde farklı bir uyarıcının imgesine bağlanmaktadır. Göstergenin fonksiyonu ise karşılıklı iletişim ekseninde birinin diğerini canlandırmasıdır (Guiraud, 2016, s. 39). Buradaki kilit nokta kullanıcılar tarafından zihinlerde oluşan imgenin gösterge olarak kabul edilmesi noktasındadır (Fiske, 2014, s. 123). Fiske'ye göre göstergenin kendi dışında başka bir nesneye atıfta bulunması ve biri tarafından da anlaşılması göstergenin gösteren ve gösterilen olmak üzere iki farklı temel bileşenden oluştuğunu gösterir (2014, s. 125).

Göstergebilimde gösteren ve gösterilen arasında meydana gelen ilişki herhangi bir kanıt dahilinde değil uzlaşım ekseninde ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki nedensel değildir. Gösterilenin kazandığı mana önceki gösterilenlerden farklılık, benzerlik ekseninde meydana gelmektedir. Bu noktada bağlam önemli bir dinamik olarak dikkat çekmektedir. Çünkü gösterge, apriori bir biçimde, başka bir ifadeyle verili bir göndergede yeni ve farklı bir bağlam içinde bireyi farklı bir manaya sürükleyebilir (Özmenteş, 2019, s. 181).

Roland Barthes, "tartışmacı ve etkileşimci anlam düşüncesinin çözümlenebileceğine dair sistematik bir" metod geliştirir (Değerli, 2021, s. 182). Barthes'in kuramına göre göstergebilimde "düzanlam ve yananlam" olmak üzere iki düzey bulunur (Sığırcı, 2017, s. 75). Düzanlam anlatım düzlemi ya da gösterenden oluşurken, yananlam ise, içerik düzlemi ya da gösterileni" ifade eder (Boztaş, 2017, s. 2528). Düzanlam, gösterge ekseninde neyin temsil edildiği ile ilintili iken yananlam ise göstergenin nasıl temsil ettiği ile ilgilidir (Çeken ve Arslan, 2016, s. 508). Anamlarla yüklü göstergeler havuzu, salt düz mantıksal ifadelerin serimlenmesi için değil, genel geçer olarak duygusal göstergelerin içinde bulunduğu kültürel ifadelerin çözümlenmesi için de önem ihtiva eder. Bu ifade formlarını Guiraud, 'mantıksal' ve 'anlatımsal (duygusal) gösterge' olarak ikiye ayırmaktadır (2016, s. 25-26). Dönmez, zaman ve mekâna göre değişkenlik gösteren herhangi bir kültürün analiz edilmesinde ve algılanmasında gerekse emik bir perspektifle ele alınmasında göstergebilimin önemine değinir (2013, s. 76).

3. Göstergebilim Perspektifinde Müzik Fenomeni

Kültürel bir ifade biçimi olarak müziğe tüketildiği topluluğun kültürel bağlamı içerisinde birtakım fonksiyonlar yüklenmekte ve müziksel unsurlar aynı zamanda bağlı bulunduğu topluluk içerisinde kendinden başka nesnelere de gönderme yapmaktadır. Bu zaviyeden değerlendirildiğinde müziksel unsurlar bir bakıma gösterge niteliği taşır. Örneğin kimi araştırmacılar müzikte ritmik katman, hız, perde, çalgı, değiştirici işaretler gibi birçok unsurun gösterge mahiyetinde olabileceğini vurgular (Uyanık, 2021, s. 40). Yine Mevlevilik, Alevilik gibi kimi zümrelerde birtakım müziksel fenomenler birer gösterge mahiyetinde kabul edilir. Bu çerçevede Mevlevilik geleneği özelinde ele alındığında ney çalgısının Hz. Mevlana'yı ve İsrail'in sur borusunu temsil ettiği ifade edilir. Bir başka örnekte Salihli Kazak Türkleri adına dombra diasporada Kazak Türkleri adına bir kimlik göstergesi olarak telakki edilmektedir. Osmanlı Devleti özelinde de Selçuklu Devleti'nin Osmanlı'ya Söğüt ve Domaniç'i verirken bağımsızlık alameti olarak bayrağın yanında davul çalgısını vermesi, Osmanlı adına bir bakıma bağımsızlık göstergesi olarak telakki edildiğini göstermektedir. Bu manada mezkûr çalgılar kendi bağlamları içerisinde birer yan anlam olarak ortaya çıkar ve o bağlam içerisinde gösterge özelliğini kazanır. Dolayısıyla farklı bir topluluk özelinde ney, dombra, davul gibi çalgılar kendi toplumsal bağlamı dışında ait olduğu topluluktaki yan anlamını yitirmektedir.

Alevi doktrini ekseninde ele alındığında ise Alevi cem ritüelleri içerisinde yer alan müziksel unsurlar da kendi içerisinde birtakım varlıklara göndermelerde bulunmaktadır ve farklı olguları temsil etmektedir. Bu çerçevede değerlendirildiğinde Alevi cem ritüelleri içerisinde icra edilen semah içerisindeki figürler kendisi dışında bir şeye göndermede bulunurlar. Turnalar semahında yer alan figürler turna kuşunun devinimlerine göndermede bulunurken, Turna kuşu da Hz. Ali'nin avazını temsil etmektedir. Yine cem ritüellerinde tevhit, miraçlama, deyiş, nefes gibi icra edilen türler ve bu türlerin icrasında kullanılan bağlama çalgısı göstergebilim açısından başka bir

fenomene göndermede bulunur. Kurt'a göre de mezkûr formlar gerek ritmik gerekse melodik yapıları itibariyle müziksel düzeyde ihtiva ettikleri üslup, tavır ve biçim olarak ötekilerden farklılık arz eder ve ayrılır özellikler taşır (2018, s. 21). Dolayısıyla gerek semah tevhit, miraçlama gerekse deyiş nefes ve bu türlerin icrasında kullanılan bağlama çalgısı birer gösterge konumundadır. Alevi cem ritüelleri özelinde mezkûr formlar ve bu ekseninde kullanılan bağlama çalgısının nasıl bir gösterge olduğunu açıklamadan önce Aleviliğin tarihini ve bağlamanın Alevilik özelindeki önemine değinmek konunun anlaşılması adına faydalı olacaktır.

4. Aleviliğin Tarihsel Gelişimi

Alevilik tarih yazımına bakıldığında literatürde Aleviliğin tarihi ile ilgili farklı görüşler yer alır. Alevilik tarih yazımında farklı görüşlerin oluşmasındaki temel dinamik ise Alevilik üzerine araştırma yapan kişilerin Aleviliğin tarihi olarak ideolojik düşüncelerini sunmak istemesi ile yakından ilintilidir. Bu manada Aleviliğin tarihi araştırmacılar tarafından Şamanizm, paganizm, senkretizm, Eski Orta Doğu ve Anadolu Kültürleri Tezi ekseninde ilişkilendirilir. Aleviliğin köken ilişkilendirmesinde literatürde kabul gören görüş Alevilik tarih yazımı ise Aleviliğin senkretik ve Şamanizm eksenli bir yapı olduğu yönündedir. Senkretizm, Aleviliğin Orta Asya'dan itibaren farklı kültürel unsurları bünyesinde eritmesi ve günümüzdeki halini alması şeklinde bir oluşumdur. Bunun dışında birçok araştırmacı da Aleviliği Şamanizm ile ilişkilendirilmektedir. Alevilik ve Şamanizm ilişkisindeki temel vurgu ise Aleviliğin temel bileşenlerinden biri olan cem ayinleri ile Şaman ritüelleri arasında kurulur.

Aleviliğin köken ilişkilendirilmesinin kimi yazarlar tarafından dönemsel olarak ele alınıp gerçekleştirildiği de müşahede edilir. Örneğin Rıza Yıldırım, Alevilik tarihini üç döneme ayırır ve tarihte Safevi Devleti'nin kuruluşu ile 1960'lardan sonra başlayan kentleşmenin Alevilik tarihinde iki kırılma noktası olduğunu belirtir. Rıza Yıldırım'a göre Aleviliğin dönemleri "Oluşum Dönemi, Safevi Dönemi ve Modern Alevilik Dönemi" olmak üzere üçe ayrılır. Modern Alevilik olarak tabir edilen dönem 20. yüzyılda oluşmaya başlamış ve hala oluşumunu devam ettirmektedir (2012, s. 137).

Yıldırım'ın Alevilik ile ilgili ortaya koyduğu Oluşum Dönemi, İslamiyet'in kabulü sonrası Alevilerin Anadolu'yu vatan olarak benimseme sürecini imlerken; Safevi (Kızılbaş) dönemi ise Aleviliğin Şiilik köken ilişkisini ihtiva eder. Bu çerçevede Safevi Dönemi içerisinde Hz. Ali kültü, on iki İmam kültü gibi Aleviliğin temel doktrinlerinin Safevi Devleti lideri Şah İsmail ile Aleviler arasında kurulan manevi ilişki neticesinde Alevilik içerisine entegre olduğu müşahade edilir. Halihazırda birçok Alevi zümresi adına Şah İsmail olarak bilinen Şah Hatayi Alevilik doktrini içerisinde başat konumda yer alır.

Ahmet Yaşar Ocak ise, geleneksel Anadolu Aleviliğinin tarih yazımını Ali'siz dönem ve Ali'li dönem olarak ikiye ayırır (1999, s. 387). Ocak tarafından Ali'siz dönem 10. yüzyıl ile on 16. yüzyıl arasını işaret ederken Ali'li dönem de 16. yüzyıldan itibaren oluşan zaman dilimini ihtiva eder (1999, s. 387-388). Ocak'ın ifadeleri çerçevesinde Hz. Ali'siz dönem İslamiyet'in kabulünden Şah Hatayi'nin İran Şahı olduğu döneme kadar olan süreci ihtiva ederken; Hz. Ali'li dönem ise Şah Hatayi ile birlikte başlayan döneme tekabül eder. Bu çerçevede Şiilik ekseninde Hz. Ali ve on iki imam kültünün 16. yüzyıldan itibaren o dönem Kızılbaşlık olarak adlandırılan Alevilik teolojisinin içerisine entegre olduğu müşahade edilir.

19. yüzyıldan itibaren ise Kızılbaşlık teriminin-küçük düşürücü anlamından dolayı-yerine Alevilik teriminin kullanılmaya başlandığı görülür. Abdülkadir Sezgin'e göre de Alevilik terimi Türkiye'de son iki yüz yıldır kullanılmaktadır (Bakır, 2003, s. 28). Melikoff'a göre Alevi kelimesi Kızılbaşların/Alevilerin Hz. Ali'ye teolojik manada bir kutsiyet atfetme ve bu çerçevede Hz. Ali'ye bağlılık ekseninde ibadet etme manasında bir oluşumdur (1999, s. 9). 20.

yüzyıl ve sonrası göç ve kentleşmeyle beraber Aleviliğin de kent ortamında çözülmeye başladığı müşahade edilir. Göç ve kentleşme sonrasında başka bir ifadeyle 20. yüzyılın sonlarında ise Alevilik, bir uyanış dönemi içerisine girer ve teolojik eksenli bir oluşumdan kamusal alanda kimlik eksenli bir yapıya doğru evrilir. Saygılı, mezkûr dönemi Kızılbaşlık, Alevilik Rönesansın yani yeniden doğuşu olarak tanımlar (2015, s. 25). Yine göç ve kentleşme paradigmaları ekseninde Kızılbaş Alevi rönesansı olarak adlandırılan dönemde Alevilik kent ortamında kır yapısının aksine halka açık bir model anlayışı içinde yeni bir yapılanmaya girer (Yıldırım, 2021, s. 79). Bu çerçevede Alevilik doktrini içerisinde kimi yapılar eskiye nazaran işlevini peyderpey yitirmeye başlar ve Alevilik vakıf, dernek çatısı altında tek tipleşme dönemi içerisine girer.

Aleviliğin vakıf, dernek gibi modern oluşumlar ekseninde ortaya çıkardığı temel olgu ise Massicard'ın "yeni bir icat" olarak gördüğü oluşum olan cem evleridir (2007, s. 173). Alevilik tarih yazımı içerisinde teolojik manada önemli unsurların başında da cem evlerinde gerçekleştirilen cem ritüelleri gelmektedir. Cem ritüelleri kırklar söylencesinin bir tekrarı mahiyetindedir. Cem ritüellerinin yapı taşlarından biri de müziktir. Ritüel içerisinde müziği on iki hizmetten biri olarak zakir gerçekleştirmektedir. Zakirin ritüel içerisinde kullandığı çalgı ise bağlamadır. Bağlama çalgısı göstergebilim perspektifi açısından içerisinde barındırdığı anlamlar ekseninde bir Alevilik teolojisi içerisinde bir gösterge özelliği taşımaktadır.

5. Göstergebilim Perspektifinden Bağlamanın Alevi Doktrini İçerisindeki Yeri

Orta Asya'dan Anadolu'ya göçler sonucu birçok kültürel unsuru beraberinde getiren Türk toplulukları teolojik sistemlerinde iletişim ve ibadet aracı olması mahiyetinde müziksel unsurlardan istifade etmişlerdir. İstifade edilen müziksel unsurlar arasında çalgılar gerek seküler gerekse teolojik anlamda önemli işlevler yüklenmiş fenomenler olarak dikkat çekmektedir. Türk müzik kültürü adına ilk Türk devleti olan Hunlardan itibaren bu inanç sistemleri içerisinde günümüzde bağlama olarak adlandırılan kopuz çalgısı Şamanlar tarafından ritüeller esnasında kutsal bir aracı olarak işlev yüklenen çalgılar arasında yer almaktadır.

Bu manada Alevilik köken ilişkilendirmelerinde öne sürülen Şamanizm savı ekseninde kopuz çalma geleneğinin devamı mahiyetinde Alevi ve Bektaşî doktrininde kullanılan bağlama insan, tanrı ve evren ilişkisi içerisinde kutsiyet atfedilen bir çalgı olarak kabul görür (Kurt, 2018, s. 128). Alevi toplulukları içerisinde kullanılan ve Alevi teolojisi açısından farklı anlamlara sahip bağlamanın kökenine bakıldığında ise literatürde birbirinden farklı savlar yer alır.

Türkçülük ekseninde bir değerlendirmede bulunan İrene Markoff'a göre "saz" veya "bağlama" şeklinde isimlendirilen enstrüman, Türkiye'nin milli çalgısı sayılabilecek uzun saplı, telli bir sazıdır. Saz, semantik olarak çalgı manasına gelirken, bağlama terimi Türkçe bağlamak-bağlamak kelimesinden türemiştir" (1986, s. 47). Bağlama, "Uluslararası çalgı sınıflandırma sistemine (Sachs-Horbostel) göre "uzun lutlar" (long-luthes) sınıfına girmektedir" (Sayan, 2011, s. 12). Bu bağlamda arkeolojik kazılar neticesinde elde edilen veriler ışığında "Mısır, Eti ve Sümer Uygarlıklarının taş üzerine yapılan kabartmalarda en eski uzun saplı olan ve mızrap ile çalınan" sazlara rastlanmakta ve mezkûr durum bağlamanın M.Ö kullanıldığını göstermektedir. Turnbull da bu minvalde bağlamanın, "M.Ö. 2000 yılında Mezopotamya'da göçebe Batı Sami Kavimleriyle ortaya çıktığını ve yayıldığını" savunur (Kurubaş, 2020, s. 8). Memmedli'ye göre de farklı çalgılarla beraber Türk kültür dairesinde kullanılan bağlamanın kökeni çok eskilere dayanır. "Onları icra eden âşıkların ecdadı olan ozanlar Atilla döneminden (5.yy.) ve Atilla sarayından başlamış 15. yüzyıla kadar kopuzlarıyla saraylarda, aynı zamanda il il dolaşarak tarihi olaylardan kahramanlıktan söylemiş, onları yaşatmış, kutsallaştırmışlardır (2009, s. 416). Özdek'e (2019, s. 368) göre ise bağlamanın kökeninin Orta Asya ile ilişkilendirilmesinin doğru bir yaklaşım olmayacaktır, çünkü "Anadolu'nun yanı sıra

komşu coğrafyalarda yaşamış ve tarihçesi M.Ö. 3000'lere kadar uzanan çeşitli medeniyetlerden kalma buluntular" bağlamanın Orta Asya'dan çok daha önce kullanıldığını göstermektedir. Öztürk de (2005, s. 16). Özdek gibi benzer düşünceleri paylaşmakta ve bağlamanın "M.Ö 3000'li yıllarda Akadlar" döneminde görüldüğünü ifade etmektedir. Yine başka bir örnekte bağlama kelimesinin kökenine ilişkin bilgiler veren Necdet Kurt'a göre Kopuz çalgısı 17. yüzyıldan itibaren Türk kültüründe adını bağlamaya bırakır. Alevilikte bulunan "deste bağlama" geleneği ekseninde ele alındığında deste bağlarken çalınan çalgıya "mecaz-ı mürsel ile desteyi bağlayan araç anlamında bağlama" denilmiştir (2015, s. 61). Köken ilişkilendirmelerinin konumuz açısından önemi Necdet Kurt tarafından belirtilen ilişkilendirmenin makale konusuyla uygun olması ekseninde oluşması ve bu çerçevede bağlama çalgısının Şamanizm eksenli bir gösterge mahiyetinde olması üzerinedir.

Bağlamanın, Türk müzik kültürü içerisinde eski Orta Asya Türk topluluklarından Cumhuriyete kadar kimi zaman şiar edinilirken kimi zaman da sıkıntılı süreçler içerisinde varlığını idame ettirdiği görülür. Örneğin Türk toplum yapısı içerisinde bağlama çalmak bir suç olarak telakki edilir hatta bağlama çalmanın ağır cezai yaptırımları vardır (Düzenli, 2011, s. 85). Bunun yanı sıra yine mezkûr dönemde bağlamanın küçümsenerek, kırılması yönünde eğilimler olmuştur. Bu durum ideolojik düşünceler bağlamanın tarihsel süreç içerisinde Türk müzik kültüründe yaşadığı problemleri gösterir. Cumhuriyet döneminde bu bağlamda bağlama çalgısı reddedilmiş ve modernleşme ve kentleşmenin de etkisiyle kırsalı temsil ettiği gerekçesiyle küçümseyici bir tutumla karşılaşmıştır.

Alevilik özelinde ele alındığında ise bağlama, Alevilik tarihi içerisinde gerek kırsalda gerekse modernleşme sonrasında kent ortamında daima başat konumda yer alır. Alevilik içerisinde bağlamaya bir kutsiyet atfedilir ve bu minvalde bir yaklaşım sergilenir. Alevi teolojisi içerisinde bağlama çalgısı göstergebilim perspektifinden ele alındığında farklı olguları işaret eden bir gösterge niteliği taşır. Örneğin Markoff, bağlamanın Alevilerin "grup kimliğini ve inancını güçlendiren bir sembol" olduğunu ifade eder (1986, s. 47). Dolayısıyla bağlama Alevilik açısından kimlik ve inanç eksenli bir gösterge niteliği taşır. Yine Alevilik teolojisi içerisinde bağlama çalgısı "Hz. Ali'nin ve onun ilkelerinin maddi bir temsili" olarak ifade edilir (Erol, 2009, s. 132). Bu bağlamda Markoff'un da belirttiği gibi bağlama çalgısının rezonatör olarak ifade edilen tınlama kutusu "Hz. Ali'nin bedenini, kılıcı Zülfikar sapını, 12 teli ve bazen perdesi Şii İslam'ın on iki imamını" temsil eder (1986, s. 47). Dolayısıyla bağlama çalgısı göstergebilim perspektifine göre bir gösterge iken Hz. Ali ise bir gösterilen durumundadır.

Bağlamada ses fenomeninin meydana gelmesini sağlamak adına eşige ihtiyaç duyulur ve bağlamada eşige bu maddada Alevilikte eşğin kutsal kabul edilmesinden dolayı kutsiyet atfedilir. Bağlamanın sapı ise göstergebilim perspektifinde "elifi" sembolize eder. "Elif ise Allah'a ve Ali'ye değinmek olduğu için kutsaldır" (Benli, 2023, s. 1705).

Bağlamanın bir gösteren olarak Hz. Ali'yi temsil etmesi Alevilik doktrini ekseninde değerlendirildiğinde aynı zamanda Alevilikteki hulûl inancını da imleyen bir durumdur. Hulûl² inancının Bağgeci ve Atıcı'nın da ifade ettiği gibi Aleviliğe "Budizm'den" geçtiği telakki edilir (2022, s. 11). Hulûl inancı genel itibarıyla iki farklı uğraş ve arayıştan ortaya çıkmaktadır. Ay'a göre hulûl "Tanrının eşyaya intikal etmesi veya bedene bürünmesi, özellikle de insan görünümünde tecessüd³ etmesi şeklinde tarif edilir" (2015, s. 3). Alevilik teolojisi içerisinde düşünüldüğünde ise hulûl inancı Hz. Ali üzerinden ortaya çıkan bir anlayışı temsil etmektedir. Çünkü Alevi zümreleri arasında bazı yazarlar tanrının Hz. Ali bedeninde var olduğunu düşünmektedir ve bu durum Alevi teolojisi içerisinde baskın bir konumdur. Örneğin Mehmet Yazıcı'nın "Tanrının insan yüzünde görüldüğünü; Hz. Ali'nin Tanrısal

² Hulûl, "Tanrının eşyaya intikal etmesi veya bedene bürünmesidir" (Ay, 2015, s. 3).

³ Tecessüd, Arapça bir sözcüktür ve bedene girme anlamı taşır. Başka bir ifadeyle "Allah'ın insan bedeninde cesetlenmesi/bedenleşmesidir" (Yılmaz, 2024, s. 545).

niteliklere” sahip olduğunu belirtmesi” Alevi teolojisinin Hz. Ali’ye olan perspektifini göstermektedir (2014, s. 240).

Tanrının Hz. Ali bedeninde vücut bulması anlayışı Budizm’den alınan hulûl inancının tipik bir yansıması olarak görünmektedir. Dolayısıyla bağlama çalgısının Hz. Ali’yi temsil ettiği düşünüldüğünde de aynı zamanda Hz. Ali üzerinden zımnen de olsa tanrıyı da temsil eden bir gösterge olduğu anlaşılmaktadır. Aydın’ın bu çerçevede Alevi teolojisinin “yaratana yaratılan ayrımını ortadan kaldırdığına” ilişkin açıklaması mezkûr savı imlemektedir (2018, s. 52). Bağlamanın göstergebilimsel perspektifinden en tipik durumlarından birisi de kutsal kuş turnaya benzetilmesidir. Metin Eke, bağlama ve turna arasındaki ilişkiyi “Gine Dertli İniliyorsun” adlı semah üzerinden ele alır. Eke’ye göre Turna kuşunun göçmen bir kuş olması bu çerçevede gittiği bölgede sürgünde olması, yeni koşulların ve yaşam biçimlerinin zorluklarıyla yüzleşmesi neticesinde memleketlerini yabancı topraklara terk edenleri temsil etmesiyle bağlamanın alışılmadık bir akorda akort edilmesi arasında bir ilişki söz konusudur. Bu durum tıpkı insanların kafalarının karışması ve yeni ve alışılmadık bir düzende mücadele etmesi gibi, çalanı şaşırtır. Bağlamanın her perdesi bağlanır, çalgının boynuna birkaç kez sarılır. Rahatsız edilirse, tek tek halkalar ayrılır ve perde artık işlev görmez. Burada, yabancı bir ülkede yaşamının yarattığı karışıklığa atıf yapılmaktadır. Eke ayrıca, “Turnanın başındaki uzun, tepe tüylerine tel” denildiğini de ifade eder ve kelimenin “tam anlamıyla tel (bir enstrümanın) teli” olduğunu açıklar (2013, s. 225). Eke’ye göre “bu, bağlamanın sapının ucuna süs olarak sıklıkla asılan püskül” için de kullanılır (2013, s. 225).

Alevi zümreleri arasında bağlama ile ilgili olarak genel geçer kabul gören kanaatlerden birisi bağlama çalgısının telli kuran olarak adlandırılmasıdır. Dolayısıyla bağlama çalgısı bu manada ele alındığında Alevilik doktrininin inanç yönünü ortaya koyan bir gösterge olarak da dikkat çekmektedir. Kutsallık kavramının göstergebilimsel açıklaması bağlamanın her nerede olursa olsun dik asılması, başköşede bulundurmaları, icra edilsin ya da edilmesin her evde mutlak suretle bulundurulması şeklinde ortaya çıkar (Güneş, 2014, s. 64).

Yine Teolojik açıdan ele alındığında göstergebilim perspektifinden bağlamanın teknesi “ilim şehri” olarak ifade edilir. Bu doğrultuda bağlamanın “teknesi gizli bilimlere ve Tanrı’ya ulaşmayı sağlayan bir hazinedir (Benli, 2023, s. 1705). Bağlamanın göğsü ise, “teknedeki bilimin bozulmasını ve kaybolup gitmesini engelleyen kapı” şeklinde telakki edilir (Benli, 2023, s. 1705). “Kapı” adı verilen göğüs kısmı ise teknedeki bilimin yitip gitmesini engelleyen kapıdır ve “göğüs” bölümü olmadan sesler çıkmamaktadır” (Kılıç, 2022, s. 38-39). Bağlamanın eşiği de Alevi teolojisinde kapı eşiğinin kutsal sayılmasına koşut bir biçimde kutsal sayılır. “Bağlamanın sapının “elif” biçiminde olması ve Allah ve Hz. Ali’ye değinmeyi simgelediği için kutsal” kabul edilir (Gökbek, 2019, s. 116). Dolayısıyla Alevi zümreler adına zakirin ağzından ve bağlamanın telinden çıkan her nağme kutsiyet ihtiva eder. Bu durum da bağlamanın kutsiyetini ortaya koymaktadır. Bağlamada karar sesi olan “Lâ” perdesi “şah perde” adını almıştır. Ara nağmeleri bulmaya çalışan “fa, sol, lâ” seslerinin ilk ikisi olan “fa” ve “sol” sesleri “anımsatma” ve “arama” perdeleri olduğundan “niyaz perdesi” adını alır (Birdoğan, 2015, s. 385). Bağlama aynı zamanda Pir Sultan Abdal figürüyle de sembolleşen ikonik bir yapıya da sahiptir. Pir Sultan Abdal’ın bağlamayı iki elinin arasında tutarak havaya kaldıran görseli, Alevi doktrini içerisinde ötekileştirilen Alevilerin sembolü haline gelmiştir.

Tekirdağ Çorlu, Muratlı ve Ergene Cemevleri özelinde gerçekleştirilen alan çalışmaları sırasında ritüel dışı pratikler arasında yer alan bir anma konseri sırasında Çorlu Kırklar Cemevi dedesi İbrahim Bayar’ın bağlama çalgısı yere temas etmesin diye (Görsel 1) altına karton serdiği gözlenmiştir. Mezkûr durum bağlamanın kutsiyetini göstermesi açısından önemlidir.



Görsel 1. Tekirdağ Çorlu Alevilerinin Sivas Katliamını Anma Programı, 2024, Kişisel Arşiv

6. Sonuç

Gösterge, genel olarak, kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu, vb. olarak tanımlanır. Göstergenin kendi dışında bir şeye göndermede bulunması durumu göstergenin iki farklı bileşeninin olduğunu gösterir. Bu bileşenler gösteren ve gösterilendir. Her toplum özelinde o toplumun teamülleri ekseninde birtakım semboller ve işaretler bulunur. Bu sembol ve işaretler birer gösterge niteliği taşır. Alevi teolojisi içerisinde bağlama da bir sembol mahiyetindedir ve hem cem içi hem de cem dışı müziksel icralarda farklı bir kimlik kazanır. Bu bağlamda Alevi doktrini içerisinde bağlama “telli kuran” “aşığın sözü Kur’anın özü” ve “ayn-i cem bülbülü” olarak adlandırılır (Benli, 2019, s. 2069). Tellî kuran ifadesi bağlamaya bir kutsallık kazandırır ve bağlamanın bu minvalde Aleviler özelinde ne derece önemli olduğunu göstermesi açısından manidardır. Zakirin bağlamasını eline alıp teolojik manada Allah-Muhammed-Ali diyerek üç defa öpmesi de bağlamadaki kutsiyeti göstermektedir. Kutsallık kavramının göstergebilimsel açıklaması bağlamanın her nerede olursa olsun dik asılması, başköşede bulundurmaları, icra edilsin ya da edilmesin her evde mutlak suretle bulundurulması şeklinde ortaya çıkar. Bu çerçevede ele alındığında teolojik açıdan bağlama çalgısı Alevilik alan yazınında gerek ritüel içi pratikler gerekse ritüel dışı pratiklerde başat konumda yer alır ve göstergebilim perspektifinden yorumlandığında bağlama Alevi tarih yazımında bir gösterge niteliği taşır.

Alevilik içerisinde bağlamanın gösterge olma niteliği toplumsal uzlaş ekseninde ortaya çıkar. Bu bağlamda bağlama, Alevi toplulukları adına emik bir perspektifle Hz. Ali’yi simgeleyen bir çalgı olarak kabul edilir. Dolayısıyla bağlama göstergebilim çerçevesinde bir gösterge özelliği taşıırken, Hz. Ali ise gösterilen konumunda yer alır. Bağlamanın gösterge olarak Hz. Ali’yi temsil etme niteliği ise bir bakıma pozitivist anlayışın karşısında, fenomenolojik bir bakış açısının da ürünüdür. Fenomenolojik perspektifle değerlendirildiğinde bağlamanın gösterge olma özelliği Hz. Ali dışında Alevi teolojisinde yer alan birtakım unsurları da içerisine dahil eder. Örneğin “Kapı” adı verilen göğüs kısmı ise teknedeki bilimin yitip gitmesini engelleyen kapıdır ve “göğüs” bölümü olmadan sesler çıkmamaktadır. Bunun yanı sıra sapının şeklinin elife benzemesi Hz. Ali ve Hz. Muhammed özelinde bir kutsiyet olgusunu doğurur ve gösterge olarak kutsallığı simgelemektedir. Benzer şekilde bazı zakir bağlamalarında müşahade edilen göğüs tahtasındaki üç delik Alevi teolojisindeki Allah-Muhammed-Ali ile ilintilidir. Kimi zakir bağlamalarında bulunan üç tel de bu minvalde göstergebilim perspektifinden Allah-Muhammed-Ali’yi temsil eder.

Bağlamanın zakir tarafından akort edilmesi sazın birlik makamına erişmesini temsil ederken, bu manada akort edilen saz da çokluktan birliğe gidiş manasına gelir. Bu durum da Alevi doktrini içerisindeki bir olma can olmayı simgelemektedir. Bağlamada bulunan iki eşik ise göstergebilim perspektifinden doğum ve ölümü temsil eder.

Kaynakça

- Ay, Resul. (2015). Erken Dönem Anadolu Sufiliği ve Halk İslam'ında Hulûlcü Yaklaşımlar ve Hulûl Anlayışının Farklı Tezahürleri. *Bilig*, 72, s. 1-24.
- Aydın, Erdoğan. (2018). *Kimlik Mücadelesinde Alevilik*. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Bağçeci, F. S., Atıcı, M. Ş. (2022). *Kentleşen Alevilik Değişen Cem Ritüelleri ve Müzik*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Bakır, M. Riyat. (2003). *Tasavvufi Bir Kavram Olarak Cem' ve Bektaşilik'teki Yorumu*. Ankara: Alternatif Yayınları.
- Benli, Yusuf. (2019). Alevi Kültürel Kimliğinde Bağlamanın Yeri ve Önemi, *Turkish Studies - Social Sciences*, 14/5, s. 2069-2084.
- Benli, Yusuf. (2023). Alevi-Bektaşî Müziği ve Kültürünün Yaygınlaşmasında Bağlama'da İleri İcra Niteliğinin Et-kisi, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 16/44, s. 1701-1726.
- Berkeley, James. (2012). *Insights in Linguistics and Semiotics: Semiotics of Discourse*. New York: Peter Lang Publishing Inc.
- Birdoğan, Nejat. (2015). *Anadolu'nun Gizli Kültürü Alevilik*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Boztaş, Ekin. (2017). Organ Bağışı Temalı Sosyal Afiş Tasarımlarının Göstergebilim Yöntemi ile Analizi. *İdil*, 6/37, s. 2521-2542.
- Civelek M., Türkay, O. (2020). Göstergebilimin Kuramsal Açından İncelenmesine Yönelik Bir Araştırma. *Alanya Akademik Bakış*, 4/3, s. 771-787.
- Çeken, B., Arslan, A. A. (2016). İmgelerin Göstergebilimsel Çözümlemesi "Film Afişi Örneği". *Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*, 11/2, s. 507-517.
- Çiçek, Mehmet. (2016). Semiyoloji ve Semiyotik Üzerine Düşünceler. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication-TOJDAC*, 6/2, s. 137-147.
- Değerli, A. Simla. (2021). Göstergebilimsel Çözümleme Yöntemi ile Sosyal Ağ Konulu Afişlerin İncelen-mesi. *Asya Studies*, 5/18, s. 179-188.
- Düzenli, Pehlul. (2011). Osmanlı Fetvalarında Müzik, Din ve Hayat. *İstanbul Müftülüğü Dergisi*, 14, s. 84-87.
- Eke, Metin. (2013). Turna Sembolünün Türkülerde ve "Gine Dertli İniliyorsun" Ezgisindeki İfadesi. *Motif Aka-demi Halkbilimi Dergisi*, 6/11, s. 218-228.
- Erol, Ayhan. (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Ersoy, İlhan. (2009). Türkiye'de Uluslaşma Sürecinde Bir Simge Olarak 'Bağlama'. Aynur Koçak (Haz.). Halk Mü-zikinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumu: 14-16 Aralık 2009-İstanbul: Bildiriler (s. 268-278). İstanbul: Motif Vakfı Yayınları İstanbul: Motif Vakfı Yayınları.

Gökbel, Ahmet. (2019). *Ansiklopedik Alevi Bektaşî Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Guiraud, Pierre. (2016). Göstergebilim, (M. Yalçın, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

Güneş, Deniz. (2014). Alevi-Bektaşî Kültürel Kimliğinin İfadesinde Müzik, Zâkir ve Bağlamanın Rolü. *Hünkâr Alevilik Bektaşîlik Akademik Araştırmalar Dergisi*, 1/2, s. 55-67.

İlkdoğan, Haldun. (2017). Göstergenin Toplum Düzlemindeki Yeri: Toplumsal Göstergebilim. *İdil Dergisi*, 39, s.3147-3164.

Kabaağaç, S., Alover, E. (1995). *Latince-Türkçe Sözlük*. İstanbul: Sosyal Yayınlar.

Kurt, Necdet. (2015). Alevi-Bektaşî Cemlerinde “Deste Bağlama” Geleneği ve “Bağlama” Adının Kaynağı. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 7, s. 43-62.

Kurt, Necdet. (2018). Alevi Erkânında Zakir ve Bağlama, Orhan Kurtoğlu, Çamkara Erginer (Haz.). V. Uluslararası Alevilik ve Bektaşîlik Sempozyumu: 18-20 Ekim 2018-Ankara: Bildiriler (s. 121-136). Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Kültürü Açısından Hacı Bektaş-ı Veli Araştırmaları ve Uygulama ve Araştırma Merkezi.

Kurubaş, Burak. (2020). Geçmişten Günümüze Bağlama İcracılığı ve Bağlama İcrasının Değişim Süreci. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Markoff, İrene. (1986). The Role of Expressive Culture in the Demystification of a Secret Sect of Islam. *Word of Music*, 28/3, s. 42-56.

Massicard, Elise. (2007). *Türkiye’den Avrupa’ya Alevi Hareketinin Siyasallaşması*. (A. Berkay, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Melikoff, İrene. (1999). Alevî-Bektaşîliğin Tarihî Kökenleri Bektaşî-Kızılbaş (Alevî) Bölünmesi ve Neticeleri. İsmail Kurt, Seyid Ali Tüz (Haz.). *Tarihi ve Kültürel Boyutlarıyla Türkiye’de Alevîler Bektaşîler Nusayrîler*, s. 17-23. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Memmedli, İlham. (2009). Türkiye ve Azerbaycan Müziğinde Bağlama ile Saz’ın Yeri ve Önemi, Aynur Koçak (Haz.). Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumu: 14-16 Aralık 2009-İstanbul: Bildiriler (s. 416-420). İstanbul: Motif Vakfı Yayınları.

Mutlu, Erol. (1995). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Ark Yayınevi.

Özdek, Attila. (2019). Bağlama/Saz ve Ailesi. F. G. Vural, T. Vural (Ed.). *Türk Mûsikîsi Atlası 2*, s. 367-397, Ankara: Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi.

Özmkas, Utku. (2009). Charls Sanders Peirce’in Gösterge Kavramı. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2/1, s. 32-45.

Özmenteş, Gökmen. (2019). Popüler Müzikte Metinlerarası ve Göstergebilim Tabanlı Bir Analiz Modeli, Çağhan Adar (Haz.). İnsan Yaşamında Müzik X. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu: 25-27 Nisan 2019-Afyon Bildiriler (s. 176-190). Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi.

Öztürk, O.M. (2005). Bağlama-Benzeri Çalgılarda Gözlenen Kimi Ortak Nitelikler ve Kısa Bir Tarihçe. Hüseyin Karababa (Ed.). *Nefesi Bağlama Tarihçesi*. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi (s. 15-23).

Rifat, Mehmet. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.

Sayan, Ümit. (2011). Millî Eğitim Bakanlığı Halk Eğitim Merkezleri 100 Saatlik Temel Bağlama ve 150 Saatlik İleri Düzey Bağlama Kursunun Ünitelendirilmiş Yıllık Planının Değerlendirilmesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Saygılı, A. Haydar. (2015). *Kızılbaş Alevi Rönesansı*. İstanbul: Ceylan Yayınları.

Sığırcı, İlhami. (2017). *Göstergebilim Uygulamaları, Metinleri, Görselleri, Sanat Yapıtlarını ve Olayları Okuma*. Ankara: Seçkin Akademik ve Mesleki Yapımlar.

Uyanık, Didem. (2021). Jean-Jacques Nattiez'nin Müzikal Göstergebilim Yaklaşımının Uygulanabilirliği, *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 21, s. 39-49.

Ünal, M. Fatih. (2016). Göstergebilimin Serüveni. *Mütefekkir Aksaray Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi*, 3/6, s. 379-398.

Yazıcı, Mehmet. (2014). *Alevilik: Alevi Deyişlerinin ve Gülbanklarının Sosyolojik Analizi*. İstanbul: Çıra Yayınları.

Yıldırım, Rıza. (2012). Geleneksel Alevilikten Modern Aleviliğe: Tarihsel Bir Dönüşümün Ana Eksenleri. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 62, s. 135-162.

Yıldırım, Rıza. (2021). *Geleneksel Alevilik İnanç, İbadet, Kurumlar, Toplumsal Yapı, Kolektif Bellek*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Yılmaz, Hulusi. (2024). Geleneksel Alevilikte Tanrı Algısı ve Gnostik Temelleri. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 47, s. 535-574.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Volkan Kaptan, 2024, kişisel arşiv.

16. YÜZYIL RÖNESANS İSPANYA’SINDA VİHUELA¹

Dr. Öğr. Üyesi Uğur Kartal SATIR

Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel
Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi A.B.D.
Ağrı / Türkiye
ugurkartalsatir@hotmail.com
ORCID ID: 0000-0002-1547-313X

Doç. Dr. Ajda Aylin CAN

Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi
A.B.D. İstanbul / Türkiye
acan@marmara.edu.tr
ORCID ID: 0000-0001-9332-0385

Öz: Bu araştırma, Rönesans İspanya’sının özgün çalgılarından olan vihuelanın tarihsel gelişimi, bestecileri ve eserlerinin genel bir çerçevede ele alınmasını ve klasik gitar repertuarı üzerindeki etkilerini değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Günümüzde klasik gitar uyarlamalarıyla gitar eğitimi müfredatında yer bulan vihuela eserlerinin gitar eğitimi gören bireylerin müzikal altyapısını güçlendirmeye katkıda bulunacağı düşünülmektedir. Bu doğrultuda, araştırma, vihuelanın dönemsel ve kültürel özelliklerini açıklayarak gitar eğitimine sağlayabileceği faydaları belirlemeyi hedeflemektedir. Araştırma tarihsel araştırma ve betimsel tarama modeli kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Vihuela, 16. yüzyılda İspanya’da geniş bir ilgi gören ve saraydan dini kurumlara kadar çeşitli ortamlarda önemli yer edinen bir çalgı olmuştur. Bu enstrüman, gitar repertuarında kullanılan eserler sayesinde günümüze ulaşmış, böylece klasik gitar repertuarına önemli katkılar sağlamıştır. Çeşitli tel sayıları ve yapım özelliklerine sahip olsa da özellikle “vihuela de mano” popülerleşmiş ve farklı boyutlarda üretilmiştir. Vihuela üzerine yapılan çalışmaların, çalgı eğitimi alan bireylerin tarihsel müzik birikimlerini daha derinlemesine kavramalarına ve dönem eserlerinin kültürel bağlam içinde analiz edilmesine katkı sağladığı değerlendirilmektedir.

Anahtar Sözcükler: Müzik Tarihi, Çalgı Tarihi, Vihuela, Vihuelistler, Gitar Repertuarı

THE VIHUELA IN 16TH CENTURY RENAISSANCE SPAIN

Abstract: This research aims to evaluate the historical development of the vihuela, one of the distinctive instruments of Renaissance Spain, along with its composers and works, while also assessing its influence on the classical guitar repertoire. As vihuela compositions have become part of contemporary guitar education curricula through classical guitar adaptations, they are considered valuable for strengthening the musical foundation of students studying guitar. Accordingly, this study seeks to explore the vihuela’s historical and cultural characteristics and identify its potential contributions to guitar education. The research employs historical analysis and descriptive survey methodologies. During the 16th century, the vihuela gained widespread attention in Spain, occupying a significant role in settings ranging from royal courts to religious institutions. Through its surviving compositions, this instrument has left an enduring legacy, making substantial contributions to the classical guitar repertoire. Despite variations in string configuration and construction, the “vihuela de mano,” distinguished by its fingerstyle playing technique and diverse sizes, emerged as the most popular type. Studies on the vihuela are thought to aid music students in understanding the instrument’s historical background and context. This connection fosters a deeper appreciation of the repertoire and supports the educational development of aspiring guitarists.

Keywords: Music History, Instrument History, Vihuela, Vihuelists, Guitar Repertoire

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği’ne uyulmuştur.

EXTENDED ABSTRACT

The vihuela, a prominent stringed instrument of Renaissance Spain, holds a distinctive place in the cultural and musical history of the 16th century. This article explores the vihuela's historical development, societal roles, physical and musical characteristics, key composers, and its enduring legacy within the classical guitar repertoire. Employing historical research and descriptive survey methodologies, the study analyzes both primary and secondary sources to provide a comprehensive understanding of this unique instrument.

Historical Context

Originating in the early Renaissance, the vihuela emerged as a response to the increasing popularity of plucked string instruments across Europe, particularly the lute. Unlike the lute, which dominated Northern Europe, the vihuela gained significant traction in Spain, becoming a symbol of both musical sophistication and social prestige. Its rise coincided with the flourishing cultural patronage of the Spanish nobility and the Catholic Church, reflecting the broader Renaissance ethos of artistic and intellectual enrichment.

Methodology

This research adopts a historical and descriptive approach to examine the vihuela's evolution, societal significance, and contributions to music history. Archival materials, including vihuela tablatures, historical documents, and prior academic studies, are analyzed to uncover the instrument's multifaceted role in Renaissance Spain.

Societal Significance

The vihuela enjoyed widespread popularity among Spain's nobility, clergy, and affluent merchant classes. Its prominence within these groups was not only due to its refined musical qualities but also its status as a symbol of cultural and intellectual sophistication. Nobles employed skilled vihuelists to perform in courts, while members of the clergy incorporated vihuela music into sacred contexts. Additionally, merchants and affluent urban dwellers embraced the instrument as a medium of leisure and artistic expression, further cementing its position in Spanish society.

Physical and Musical Characteristics

The vihuela's construction and musical design reflect its versatility and artistic potential. Typically featuring six courses of paired strings, the vihuela offered a wide tonal range and expressive capabilities. Variations in size and tuning allowed performers to adapt the instrument to different musical styles, from intricate polyphonic compositions to more straightforward dance forms. The "vihuela de mano," played with the fingers rather than a plectrum, was particularly celebrated for its nuanced sound and suitability for complex musical arrangements.

Key Composers and Repertoire

The vihuela's legacy is inextricably linked to the works of prominent 16th-century Spanish composers, including Luis Milán, Alonso Mudarra, and Enríquez de Valderrábano. These composers not only expanded the instrument's repertoire but also elevated its artistic standing through their innovative compositions. Milán's *El Maestro* (1536), Mudarra's *Tres Libros de Música* (1546), and Valderrábano's *Silva de Sirenas* (1547) are seminal works that exemplify the vihuela's technical and expressive potential. These compositions, encompassing both sacred and secular themes, reveal the instrument's versatility and its ability to transcend stylistic boundaries.

Conclusion

The vihuela's influence extends beyond its Renaissance heyday, serving as a precursor to the modern classical guitar. Through its rich repertoire, the vihuela has contributed significantly to the development of guitar pedagogy and performance. By examining the vihuela's historical and cultural context, this study underscores its importance not only as a musical instrument but also as a reflection of Renaissance Spain's societal values and artistic achievements. Today, the vihuela's music continues to inspire performers and scholars, bridging the past and present in the world of classical music.

This research provides a foundation for further exploration into the vihuela's role in music history and its potential applications in contemporary musical education. By integrating historical insight with practical considerations, the study contributes to a deeper understanding of the vihuela's enduring legacy and its relevance to the modern classical guitar repertoire.

1. Giriş

İçinde bulunduğumuz zamanın en popüler enstrümanları nelerdir? diye sorulsa ağırlıklı cevaplardan biri şüphesiz gitar olur. Gitar farklı kültürlerdeki değişik türleri, kullanım alanları ve stilleriyle oldukça geniş bir yelpaze oluşturur ve özellikle klasik gitar bu yelpazede birçok kişinin aklına gelen ilk enstrümanlardan biri olarak karşımıza çıkar. Yapılan pek çok araştırma bize gitarın, gerek kolay taşınabilirliği gerek çoksesli müziğe uygunluğu bakımından, dünyanın pek çok ülkesinde en popüler çalgılar arasında yer aldığını gösterir (Davies, 1994; Everett, 2003; Özkan ve Mustan Dönmez, 2014, Elmas ve Can 2019). Vihuela, tarih boyunca çeşitli evrelerden geçerek solo ve eşlik çalgısı olarak geniş bir repertuvara sahip olmuştur. Bu repertuvarda klasik gitarın yanı sıra lavta, Rönesans gitarı ve Barok gitar gibi enstrümanlar için yazılmış eserlerin uyarlamaları da bulunmaktadır. Geçmişte gitarın atası olup olmadığı tartışılan ancak günümüzde ondan farklı bir enstrüman olarak değerlendirilen vihuela, sofistike yapısıyla gitarın basitliğinden ayrılmıştır. Vihuela çalanlar, gitarı bir halk çalgısı olarak görerek küçümserken, vihuelayı daha üstün bir müzikal ifade aracı olarak benimsemiştirler (Tyler ve Sparks, 2002). Ancak, 17. yüzyıl başlarında vihuelanın popülerliği azalmış ve gitar, özellikle halk arasında yaygınlaşarak onun yerini almıştır. Vihuela 15. yüzyılda telli çalgılar ailesinden gitar benzeri bir çalgıya dönüşen bir kordofon olarak tanımlanmaktadır (Archimbaud ve Weiss, 1981).

Vihuela (İtalyan vihuela ve İspanyol vihuela) çeşitleri olan, farklı tel sayıları bulunan ve çalım yöntemine göre çeşitli isimler aldığı görülen telli bir enstrümandır. Kaynaklar incelendiğinde, şekil olarak günümüz gitarına büyük oranda benzeyen vihuelanın 16. yüzyıl başlarına doğru yaygınlaşmaya başladığı ve özellikle Rönesans dönemi İspanya'sında fazlaca sevildiği ve kullanıldığı görülmektedir (Covey, 2015; Denning, 1977; Ward, 1953;). Ortaya çıktığı ilk zamanlarda üç çeşide ayrılan vihuela farklı isimlerle kategorize edilmiş ve farklı çalım teknikleri uygulanmıştır. Saray ve aristokrasi çevrelerine hitap eden bir çalgı olmasıyla birlikte halk arasında da kullanılmaya başlayan çalgı, giderek yaygınlaşmıştır (Grunfeld, 1974; Turnbull, 1991; akt. Uluocak, 2011). Özellikle İspanya'da çalgıya olan ilginin hızlı bir şekilde çoğalmasıyla birlikte vihuela besteleri ve kitapları yazılmaya başlanmıştır. Enstrüman için yazılan söz konusu pek çok eser ve kitap günümüze kadar ulaşmış ve böylelikle vihuela ile ilgili eserlerin gitar repertuvarında da yer alması olanak bulmuştur (Uluocak, 2003, s. 2).

Günümüzde vihuelaya ait eserlerin klasik gitar uyarlamalarının birçok gitaristin repertuvarında yer aldığı, mesleki eğitim veren güzel sanatlar fakülteleri, konservatuar vb. eğitim kurumlarının gitar programlarında bulunduğu bilinen bir gerçektir. Bir eseri ifadede eserin bestecisi, yaşadığı dönem ve eserin yazıldığı zamanın bestecisinin hangi dönemini temsil ettiği gibi bilgiler ile bestecinin ülkesi ve yaşamına dair genel bilgileri edinmek faydalıdır (Fenmen, 1997, s. 21-22). Yine eserin hangi performans alanı için yazıldığını bilmek eseri tanımak açısından yararlı bir bilgidir. Bu noktada gitar eğitimi alan kişilerin, gitar ile bağlantılı diğer alanlarda da bilgi sahibi olmalarının hem genel müzik kültürü hem de gitar repertuarı çalışabilmeleri için önemli olduğunu söylemek mümkündür.

Günümüz gitar repertuvarında kullanılmakta olan orijinali vihuela için bestelenmiş eserleri tanımanın, gitar eğitimi süresince bu eserleri çalışacak bireyler için sağlayabileceği fayda düşünüldüğünde, vihuelanın içinde bulunduğu dönem ve özellikleriyle ilgili genel bilgilerden yola çıkılarak; tarihsel süreçteki gelişiminin ve en parlak günlerini yaşadığı Rönesans İspanya'sındaki bestecileri ve eserleri ile ilgili durumunun genel olarak incelenmesi konusu, bu araştırmanın problemi olarak ortaya çıkmaktadır. Araştırmada vihuelanın tarihsel süreç içerisindeki gelişiminin, bestecilerinin ve eserlerinin genel hatlarıyla ortaya konulması amaçlanmış ve bu doğrultuda incelemelerde bulunulması hedeflenmiştir.

Elde edilen bilgilerin günümüz gitar eğitim sürecine kazandırılması açısından fayda taşıdığı düşünülen araştırma, çalgının en parlak tarihsel dönemini ve bölgesini oluşturan Rönesans dönemi İspanya bölgesi ile sınırlıdır. Araştırmada tarihsel araştırma modeli ve betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Tarihsel araştırma modeli, belirli bir

zaman dilimine ve bu dönemde oluşmuş belgelere odaklanırken, betimsel tarama modeli ise mevcut durumu analiz ederek ortaya koyar. Bu iki modelin birlikte kullanılması, araştırmanın hem tarihsel bağlamını güçlendireceği hem de dönemsel özellikleri detaylandırarak betimleme imkânı sağlayacağı düşüncesiyle birlikte kullanılmıştır. Betimsel tarama, sonuçlara ulaşabilmek için araştırılan alanda konuya uygun bulunabilen makaleleri, tezleri vb. taramayı ve analiz etmeyi gerektiren bir yöntemdir (King ve He, 2005, s. 667). Tarihsel araştırma yöntemi, geçmişteki olayları analiz ederek günümüz toplumsal yapılarını ve işleyişini anlamaya yönelik bilimsel bir yaklaşımdır. Özellikle tarihçiler tarafından kullanılan bu yöntem, toplumsal düzenin gelişimini açıklamada önemli bir araç olarak görülmektedir (Şimşek, 2018, s. 98). Bu yaklaşım, müzik tarihi bağlamında çalgıların evrimsel süreçlerini değerlendirmede önemli bir yöntem olarak kabul edilmektedir.

2. Vihuelanın Tarihsel Gelişimi

Orta çağın bitişiyle birlikte ilk önce İtalya’da başlayan Rönesans dönemi kısa ama bilimsel, düşünsel ve sanatsal olarak oldukça yoğun ve etkili eserlerin ortaya çıktığı bir dönem olarak bilinmektedir. Rönesans dönemi, birçok bilimsel ve teknik yeniliğin yaşandığı, insanlık tarihinin önemli bir dönüşüm sürecini simgeler. Amerika’nın keşfi, matbaanın icadı gibi dönemin büyük gelişmeleri, toplumsal ve kültürel dinamikleri hızla değiştirmiştir (De Santillana, 2006, s. 1-10). "Yeniden doğuş" anlamına gelen Fransızca "rinascita" terimi, 16. yüzyılda klasik kültüre dönüşün ve antik Yunan ile Roma’nın sanat, felsefe ve bilim alanındaki mirasının yeniden canlandırılmasının simgesi olarak kullanılmıştır. "La Rinascita" terimi, ressam, mimar ve sanat tarihçisi Giorgio Vasari (1511-74) tarafından Vite (Sanatçıların Yaşamları, 1550) adlı eserinde, 14. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar olan süreçte, İtalya’da görsel sanatlarda sanatı doğaya yaklaştıran gelişmeleri tanımlamak adına kullanılmıştır (McClintock, 2006, s. 10). Bu dönem, sadece entelektüel bir canlanmayı değil, aynı zamanda müzikal formların ve çalgıların da yenilenmesini beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda, birçok yeni çalgı icat edilmiş ve mevcut enstrümanlar da gelişim göstermiştir. Vihuela da bu dönemde özellikle İspanya’da çok popüler bir çalgı olmuştur.

Bibliyografik referanslarda, çoğu kitap ve makalede vihuela genellikle "lut" sınıfı altında sınıflandırılmaktadır. Vihuela bütünüyle İspanyol yapımı olan, Rönesans gitarının ve lutun 16. yüzyıl melezi olarak ifade edilmekte ayrıca Fuenllana, Milkin, Nassarre ve Bermudo gibi bestecilerin metin kaynaklarında gitar ve vihuela adlarının eş anlamlı olarak kullanıldıkları da görülmektedir (Chase, 1942, s. 14). Çalgıların genel tarihine bakıldığında bu gibi benzer durumlara sıkça rastlanıldığını söylemek mümkündür.

16. yüzyılın ilk yarısında hızla yaygınlaşan ve özellikle İspanya’da popülerleşen vihuela, günümüz gitarına fiziksel olarak oldukça benzeyen hem melodik hem de armonik bir enstrümandır. Kaynaklar, vihuelanın solo veya eşlik çalgısı olarak kullanıldığını belirtmektedir. Döneminde dört, beş, altı ve yedi telli olmak üzere dört farklı türü bulunan vihuela, tel sayısına veya çiftli tel düzenine bağlı olarak farklı isimler almıştır (Gill, 1981; Hall, 1977). Bestecilerin tel sayılarına göre "vihuela de cuatro ordenes", "vihuela de cinco ordenes" gibi farklı isimler kullanılarak sınıflandığı bu vihuelalardan en eskisi dört telli vihuela olarak ortaya çıkarken, beş, altı ve yedi telli vihuelalar ise bu çalgının 16. yüzyılda ortaya çıkmış olan daha büyük yapılarıdaki örneklerini temsil etmektedir. 16. yüzyıl İspanya’sında "sanat" müziği icrası için en çok tercih edilen enstrümanlardan altı telli "vihuela de seis ordenes" (vihuela de mano) bunlardan biridir (Chase, 1942, s. 13-14). Vihuela de mano’nun yay veya pena yerine parmak ile çalınması önemli bir farklılıktır. Bu sınıflandırmalar, enstrüman yapısındaki evrimi ve İspanyol müziğinin estetik gereksinimlerini anlamamıza da yardımcı olmaktadır.

Rönesans dönemi bestecileri için en önemli yaratım alanı öncelikli olarak vokal müzik olmuştur. Bu dönemde çalgı müziği büyük ölçüde vokal eserlere eşlik etmeye odaklanmıştır. Ancak, 16. yüzyılın ortalarına gelindiğinde,

özellikle vihuela kendi bağımsız enstrümantal repertuarını geliştirmeye başlamıştır. Vihuela müziğinde önemli bir artış, 1536 sonrasında gözlemlenmiş ve bu enstrüman için yazılan vokalsiz eserlerin sayısı belirgin biçimde artmıştır (Uluocak, 2011). Vihuela için üretilen ilk özgün eserler, 16. yüzyılın önde gelen bestecileri olan Luis de Milán, Luis de Narváez, Alonso de Mudarra ve Miguel de Fuenllana gibi isimler tarafından bestelenmiştir. Bu bestecilerin katkıları, vihuelanın sadece kendi dönemiyle sınırlı kalmayıp, modern gitar literatürünün gelişimine de temel oluşturduğunu göstermektedir (Noad, 1974; akt. Uluocak, 2003, s. 2).

Rönesans döneminde matbaanın icadı, bilgilerin hızla yayılması ve bilimsel gelişmelerin ivme kazanmasında belirleyici bir rol oynamıştır. El yazması eserlerin yerini hızla çoğaltılabilen basılı kitapların alması, bilgiye erişimi kolaylaştırmış ve yazım farklılıklarını ortadan kaldırmıştır. Ancak bu teknolojik ilerlemenin İspanya’da vihuela müziği üzerindeki etkisi sınırlı kalmıştır (Corona-Alcalde, 1992, s. 595).

16. yüzyıl İspanya’ında oldukça popüler olan vihuela için yazılmış kaynakların sınırlı sayıda olması dikkat çekicidir. Vihuela müziğinin zirve dönemi olan 1536-1576 yılları arasında yalnızca 7 kitap yayımlanmıştır. Bu durum, dönemin sosyal ve ekonomik koşullarıyla ilişkilendirilmiş; nitelikli zanaatkar eksikliği, yüksek baskı maliyetleri ve malzeme teminindeki zorluklar temel nedenler arasında gösterilmiştir (Ward, 1953, s. 131).

Yapılan araştırmalardan elde edilen bilgiler bu yetersiz sayıya rağmen el yazması olan vihuela kaynaklarının fazlasıyla elden ele dolaşmış olduğunu düşündürmektedir. İmkân eksiklikleri ve maliyetlerden dolayı çoğaltılamayan bu kitapların elden ele dolaştırılarak korunması, aktarılması ve çoğaltılması sağlanmıştır. Ancak konuyla ilgili bazı problemler de oluşmuştur. Örneğin; Juan Bermudo, tablaturlerin el yazması olarak peş peşe kopyalanması ile ilgili Declaracion de instrumentos kitabında figürlerin yanlışlıklar içerebildiğinden söz etmektedir (Bermudo, 1555, akt. Corona-Alcalde, 1992, s. 595).

16. yüzyıl İspanya’ında yazılan yedi vihuela kitabı, solo enstrümantal eserler ve şarkı eşliklerinden oluşmaktadır. Simpson ve Mason (Simpson ve Mason, 1977, s. 51), bu eserlerde İtalyan ve Burgonya okullarının etkisiyle eklektik bir tarzın hakim olduğunu belirtmiştir. Bu dönemde romansların amaç ve üsluplarında değişiklikler görülmüş, metinler yalnızca temel detayları içerecek şekilde sadeleştirilmiştir. Araştırmacılar, Luis de Milán’ın 1536’da yayımladığı dört romansın, vihuela repertuarında bir dönüm noktası olduğunu ve sonraki bestecilere ilham kaynağı sunduğunu vurgular. Özellikle, Milán’ın Durandarte adlı romansı, dönemin müzikal zirvelerinden biri olarak değerlendirilmektedir (Simpson ve Mason, 1977, s. 52).

Enstrümantal giriş ve ara bölümler, Milán, Valderrábano ve Pisador gibi birçok vihuela sanatçısının sıklıkla başvurduğu bir stil olmuştur. Bu bağlamda, Milán tarafından geliştirilen hareketli eşlik tarzı, erken dönem vihuela bestecileri arasında belirgin bir şekilde kendini göstermektedir. İlk dört vihuela bestecisi olan Milán (1500), Narváez (1538), Mudarra (1546) ve Valderrábano (1547), bu tarzı eserlerinde etkili bir şekilde kullanmışlardır. Daha sonraki üç besteci, Pisador (1552), Fuenllana (1554) ve Daza (1576), ise genel olarak daha akorsal bir dokuyu tercih etmişlerdir. Bu kırk yıllık dönemde, müzisyenler tarafından icra edilen romanslar, Rönesans müziği repertuarında büyük ve önemli bir yer edinmiştir (Simpson ve Mason, 1977, s. 53).

3. Vihuelanın Toplumsal Yaşamdaki Yeri

Rönesans döneminde bilim, sanat, tarih, coğrafya ve mühendislik gibi alanlar hızla gelişmiş, bu durum özellikle toplumun nüfuzlu kesimlerinde bu alanlara ilgiyi artırmıştır. Bilimsel buluşlar ve sanatsal üretimlerin yaygınlaşması, bireylerin entelektüel gelişimine katkı sağlamış, sanat alanında da öğretici ve kuramsal yayınlar görülmeye

başlamıştır (Krausse, 2005, s. 9). Bu yayınlar, bireysel ve toplumsal gelişimi destekleyerek Rönesans'ın temel dinamiklerini oluşturmuş ve sanatsal bilgilerin daha geniş kitlelere ulaşmasını mümkün kılmıştır.

Rönesans döneminde sanat giderek toplum için daha önemli hale gelmeye başlamıştır. Sanatın, bireylere Tanrı ve kozmos arasındaki bağları anlama yönünde sezgisel ve düşünsel bir zemin sunduğu düşüncesi giderek daha fazla kabul görmüştür. Sanat ve sanatçıya olan ilgi ve saygı giderek artmış, Medici gibi büyük ve güçlü aileler sanatçıları korumak ve maddi destek sağlamak amacıyla çeşitli katkılarda bulunmuşlardır (Al-Shajiri and Al-Obeidi, 2024).

Son yıllarda müzikologlar tarafından yapılmış olan araştırmalar incelendiğinde, İspanyol Rönesans müziğinin kentsel bağlamda ne durumda olduğunu anlamamızı kolaylaştıran çok sayıda sivil kayıtların ve belgelerin keşfedildiği ve keşfedilen bu belgelerin bir çoğunun ticari işlemler, krediler, yatırımlar, ölenlerin mirasları ve kurumlar ile bireyler arasındaki çeşitli sözleşmelerin ve anlaşmaların kayıtlarından oluştuğu ortaya çıkmakta, sivil kayıtlardan elde edilen bu keşiflerin vihuelalar, vihuela yapımcıları ve icracıları hakkında bilinenleri daha da gün yüzüne çıkararak, vihuela ve müziğinin daha iyi bir şekilde anlaşılmasına olanak sağladığı görülmektedir (Griffiths, 2009, s. 355).

Rönesans dönemi İspanya'sında müzik, genellikle soylular, ruhban sınıfı ve tüccarların öncülüğünde gelişmiştir. 16. yüzyılda üretilen 150.000'den fazla telli çalgının çoğunu vihuela ve gitar oluşturmuş; bu enstrümanlar, solo performanslar ve vokal eserlere eşlikte önemli bir yer edinmiştir. Vihuela müziği için yapılan baskılar, her bir yayın için 1000-1500 kopyaya ulaşmıştır, bu da çalgıya olan yüksek talebi yansıtmaktadır. Madrid ve Lizbon gibi kültürel merkezlerde 12-16 vihuelistin aktif olarak çalıştığına, ayrıca yaklaşık 180 icracı ve yapımcıya dair bilgiler kaydedilmiştir (Griffiths, 2009, s. 355). Vihuelanın halk arasında da yaygın olduğu; berber dükkanlarında çalgının bulunmasının bir gelenek olduğu ve müşterilerin sıra beklerken vihuela çaldıkları belirtilmiştir (Grunfeld, 1974, s. 78; akt. Uluocak, 2011).

3.1. Soylular

Rönesans döneminde vihuela, soylular arasında bir çalgıdan ziyade sosyal statü, eğitim ve kültürel zarafetin bir göstergesi olarak büyük yer edinmiştir. İspanyol aristokrasisinin bilim ve sanata verdiği önem vihuelanın popülerliğini artırmıştır. Soylu sınıf bu çalgıyı öğrenip çalmayı Avrupa'da bir prestij ve kültürel bağlantılar kurmanın bir yolu olarak görmüştür (Griffiths, 2003). Vihuela çalan soylular, kendi çevrelerinde yüksek bir konuma sahip olduklarını göstermekteydiler. Luis Milán gibi besteciler, vihuela müziği aracılığıyla soyluların kültürel beklentilerini ve sanata olan ilgilerini karşılamış ve vihuela müziğini elit bir sanat olarak konumlandırmayı başarmışlardır (Ward, 1953).

Rönesans İspanya'sında soylu haneler, sanat ve kültürün farklı dallarına duydukları ilgiyi yansıtan özel sanatçıları ev sahipliği yapmıştır. Bazı soylu aileler, müzikal geleneklerini zenginleştirmek için müzisyenler istihdam ederken, diğerleri ressamalar veya farklı sanat dallarıyla uğraşan sanatçılara himaye sağlamıştır. Griffiths'in aktardığına göre, ünlü vihuelist Alonso Mudarra, yaşamının bir kısmını müzikle iç içe olan Guadalajara'daki Infantado Dükliği'nin hizmetinde geçirmiştir. Aynı dönemde Medina Sidonia dükleri, müzisyenleri ve onlar için üretilmiş enstrümanları himayelerinde bulundururken, V. Charles'ın dış işleri bakanı Francisco de los Cobos da 1547'deki ölümüne kadar ünlü vihuelist Luis de Narváez'i desteklemiş ve Cobos'un oğlu Diego'nun 1576'daki ölümünden sonra da Zaragoza'daki mülklerinde yapılan envanter kaydında 15 telli çalgı (vihuela, lavta ve gitar dahil), 4 viola da gamba, 1 keman ve 20 müzik kitabı yer almıştır (Griffiths, 2009, s. 356). Bu tür detaylı kayıtlar, İspanya'da

aristokrasinin sanata olan ilgisini ve müzikal gelişime olan katkısını yansıtmakta, vihuela ve diğer enstrümanların dönemin sosyal yaşamında ne denli önemli olduğunu gözler önüne sermektedir.

3.2. Ruhban Sınıfı

Rönesans dönemi İspanya’ında vihuela yalnızca soylular için değil din adamları için de ilgi çekici olmuş, manastır ve katedraller gibi kurumlarda önemli bir yer edinmiştir. Ruhban sınıfı ile ilgili olarak vihuela dönemin dini törenlerinde direkt olarak kullanılmasa da kilise hayatıyla başka yollardan ilişkilendirilmiştir. Basılı vihuela kitaplarında bulunan eserlerin yaklaşık üçte birinin başlangıçta kutsal ayinlerde kullanım için oluşturulduğu düşünülmektedir (Griffiths, 2009, s. 358). Pacheco (1599), vihuelanın dönemin polifonistleri tarafından kullanılan önemli bir enstrüman olduğunu ve bu çalgıya özgü tablatürlerin polifonik müzik partiyonlarında yalnızca etkili bir notasyon aracı değil, aynı zamanda yeni bestelenen müziğin işitsel olarak nasıl algılandığını anlamada bir rehber işlevi gördüğünü ifade etmektedir.

Klaus (1990, s. 658), çalışmasında vihuela çalmanın ruhban sınıfı için boş zaman etkinliği olarak değerlendirildiğini belirtir. Bu duruma örnek olarak, Tres libros de música en cifras’ın yayınlanmasından kısa süre sonra, Aralık 1546’da Seville Katedrali’nde göreve başlayan yetenekli vihuela bestecisi Alonso Mudarra’yı gösterir. Mudarra’nın 1580 yılındaki ölümünden sonra yapılan envanter incelemelerinde 2 vihuela ve çeşitli müzik kitaplarının bulunması, dini görevlerin yanı sıra müzikal becerilere de değer verildiğini göstermektedir.

Katedrallerde görev yapan din adamlarının ölümleri sonrasında düzenlenen envanterlere bakıldığında sahip oldukları enstrüman ve müzik kitaplarının bilgilerine ulaşmak mümkündür. Griffiths’in (2009, s. 358) çalışması incelendiğinde İspanya Rönesansı sırasında pek çok din adamının ardında bıraktıkları miraslarında enstrümanları, müzik kitapları ve notaların olduğu görülmektedir. Örneğin; Toledo Katedrali’nde bir şarkıcı olarak görev yapan Francisco de Lerma’nın 1569’da öldüğünde 2 vihuelası olduğu, yine müzikle profesyonel bir ilgisi olmayan başka bir din adamı olan Millán de Ribera’nın da 1562’de Valladolid’de ölümü üzerine envantere giren eşyaları arasında 2 adet vihuela bulunduğu aktarılmıştır. Çalışmada bu ve benzeri pek çok bilgi bulunmaktadır. Bu örnekler dönemin dini mensuplarının müziğe olan ilgisini de göstermektedir. Bunlardan bazılarına değinmek gerekirse; 1593’te Valladolid’de vefat eden bir din adamı olan Lorenzo Fernández de Córdoba’nın öldüğünde envanterinde 9 vihuela ve Morales, Guerrero, Verdelot, Phinot, Palestrina ve Vásquez gibi besteciler tarafından bestelenmiş missa, motet, madrigals ve villancicos içeren önemli bir müzik kitabı koleksiyonu olduğu aktarılmıştır. Yine kilise görevlisi olarak çalışmış olan Juan Bermudo ve Tomás de Santa Maria gibi isimlerin günümüzde rahiplikten daha çok müzik teorisyeni olarak dikkate alındıkları ve bilimsel eserleri olan Declaración de instrumentos musicales (Osuna, 1555) ve Arte de tañer fantasía (Valladolid, 1565)’nin 1500 kopya basılarak ana okuyucu kitlesine ulaşmış, dönemin müzik eğitimi konusunda oldukça büyük katkılar sağlayan eserler oldukları aktarılmıştır (Griffiths, 2009). Tüm bu örnekler vihuelanın İspanyol Rönesans müziği içerisinde manevi ve sanatsal bir değeri olduğunu da göstermektedir.

3.3. Tüccarlar

Rönesans döneminin oluşumunda büyük katkı sağlayan ve gerçekleşmesi için gerekli olan sermayenin bulunmasında etkili olan sınıf muhakkak tüccarlar olmuştur. Yaptıkları ticaretlerle ülkelerine zenginlik ve kaynak getirerek bu zenginlikleri endüstri, bilim ve sanat gibi alanlara yatırım yapmak için kullanmış ve bu alanların gelişimlerinde büyük rol oynamışlardır.

Tüccarlar arasında da ruhban sınıfı kadar çok olmasa da vihuela ile ilgilenen kişilerin bulunduğu söylenebilir. Bu dönemde ticaret ve seyahat olanaklarının genişlemesi kültürel etkileşimleri artırmış ve sanatsal etkinliklerin daha geniş bir tabana yayılmasını sağlamıştır. Konuyla ilgili makalesinde Kenyon de Pascual (1996, s. 200) İspanyolların en zengin sektörlerinden birinde çalışmış olan Madrid bankacısı Andrés de Écija'nın 1588'de ölümünden sonra satılan varlıkları arasında 2 vihuelas de arco, 3 cítaras, 2 arp, 2 klavikord, ud, vihuela, gitar ve küçük bir pozitif organ bulunduğunu belirtir.

4. Vihuelanın Yapısı

Vihuelanın yapısı altındaki bilgiler fiziki ve müzikal yapısı alanlarında yoğunlaşmıştır.

4.1. Fiziki Yapısı

Dönemdeki diğer telli çalgılara göre gitara fiziki yapısı itibarıyla en çok benzeyen çalgının altı teli, düz sırtı ve "8" şeklindeki gövdesi ile vihuela olduğu düşünülmektedir. Vihuelanın, kendi türleri arasında üç ana kategoriye ayrıldığı görülmektedir: Yay ile çalınan vihuela de arco, pena yardımıyla çalınan vihuela de penola, ve parmakla icra edilen vihuela de mano. Özellikle vihuela de mano, 16. yüzyılda popülerlik kazanarak, diğer türlerden belirgin biçimde ayrılmıştır. Bu dönemde, vihuela de mano terimi sıkça kullanılmış, fakat yaygınlaşan kullanımından sonra yalnızca "vihuela" adıyla anılmaya başlanmıştır. Bu isim değişikliği, çalgının diğer türler üzerindeki baskın konumunu ve toplumda geniş kabul gördüğünü göstermektedir (Bilge, 1996, s. 21).

Paris Jacquemart-Andre Müzesi'nde muhafaza edilmekte olan vihuela de mano günümüze kadar ulaşmış en iyi örnek olarak çalgının fiziki yapısı ile ilgili bilgiler vermektedir (Prynne, 1963, s. 26-27).

Prynne (1963) yayınladığı konuyla ilgili makalesinde bu vihuelanın boyutlarını santimetre cinsinden şu şekilde belirtmiştir;

- "Vücut uzunluğu 58.4
- Üst bölüm genişliği 29.8
- Bel genişliği 25.7
- Alt bölüm genişliği 32.8
- Klavye uzunluğu (gövdenin tepesinden 1. Perde başlangıcına) 34
- Klavye genişliği 4.5
- Gövde ile birleşme noktasında klavyenin genişliği 5.5
- Klavyenin 1. perdedeki kalınlığı 2.2
- Klavye gövde birleşme noktasındaki kalınlığı 2.5
- Sap uzunluğu 17

- Maksimum kafa genişliği 5

Paris’de bulunan bu vihuela de manoda (Görsel 1) 5 adet ses deliği bulunmaktadır. Bu delikler boş birer delik değil gül işlemeli şekillere sahiptirler. 2 adet üst bölümde 2 adet alt bölümde 1 adet de ortada bölümde bulunmaktadır (Prynne, 1963, s. 28).

Üst delikler;

- Birbirleri arasındaki mesafe 6.8
- Gövdenin dibinden deliğe 50
- Çapı 5.8

Merkez Delik;

- Gövdenin dibinden deliğe 40.5
- Çapı 7

Alt Delikler;

- Birbirleri arasındaki mesafe 7.4
- Gövdenin dibinden deliğe 28.6
- Çapı 6.8”.

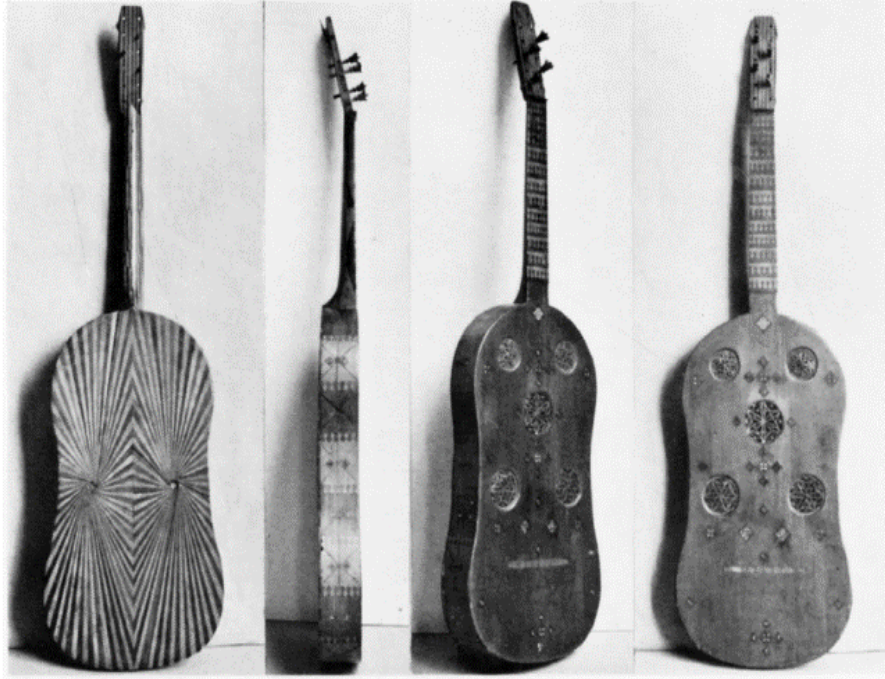


PLATE VII *Vihuela de mano*, inscribed GUADALUPE (see p. 22). (Photographs by Marc Vaux, Paris.)

Görsel 1. Vihuela de mano

Fotoğraflayan: Marc Vaux, Plate VII vihuela de mano, Guadalupe, Musée Jacquemart-André, Paris.
betsillworkshop. URL 1.

4.2. Müzikal Yapısı

Vihuelanın müzikal yapısına baktığımızda 16. yüzyıl İspanyol müziğine özgü bir şekilde polifonik olduğu, enstrümantal eserler ve vokal müzik bestelemek için kullanıldığı görülmektedir. Vihuelanın perdeli bir yapıya sahip olması sebebiyle müzikal ifadelerin nüanslarını ince detaylarla aktarmak mümkün olmuştur. Vihuela İspanyol besteciler tarafından zarif melodik ve armonik yapıların inşası için kullanılmış, Mudarra, Fuenllana ve Milán gibi sanatçıların dönemin tanınmış şairlerinden almış oldukları sözlerle besteledikleri vokal eserler de sıkça tercih edilmiştir (Sadie ve Tyrrell, 2001).

İspanyol repertuarının önemli bir bölümünün transkripsiyonlar ve şarkılardan, diğer bölümünün ise fantasialardan oluştuğu görülmektedir. Transkripsiyonlar ve fantasialar, günümüze ulaşan eserlerin yaklaşık %90'ını oluştururken, geriye kalan %10'luk kısım, varyasyonlar, danslar ve çeşitli diğer müzikal formlar ile sınırlıdır. Bu durum, dönemin müzikal üretkenliğini ve vihuelanın repertuarındaki çeşitliliği göstermektedir (Griffiths; 1989).

Griffiths (1989, s. 12-13) çalışmasında vihuelistleri ve eserlerini kategorize etmek amacıyla aşağıdaki tabloyu örnek olarak hazırlamıştır.

Besteci	T&Ş	F	V	D	T	Ç	Toplam Çalışma
Milán	22	44	-	6	-	-	72
Narváez	12	14	6	1	-	-	33
Mudarra	28	27	3	4	8	5	75
Valderrábano	111	33	8	-	-	19	171
Pisador	66	26	3	-	-	-	95
Fuenllana	121	51	-	-	8	2	182
Daza	40	22	-	-	-	-	62
Total	400	217	20	11	16	26	690
Repertuar Yüz-desi	58	31	3	2	2	4	

Görsel 2. Vihuelistler ve çalışmaları.

T&Ş: Transkripsiyonlar ve Şarkılar F: Fantasia V: Varyasyonlar D: Danslar T: Tientolar Ç: Çeşitli diğer çalışmalar (Fügler, Sonatlar, Duolar vb.)

Vihuelanın müzikal yapısının anlaşılabilmesi için kullanılan nota yazım yöntemlerini anlamak önemlidir. Kullanılan tablatür yöntemi eserin icra sürecinde müzisyenlere notaların nasıl çalınacağını ve hangi perdelere kullanılacağını net bir şekilde ifade etmektedir. Tablatür sistemi eserlerin karmaşık armonilerini görsele dökerek müzikal iletişimi sağlar.

Kanneci (2005, s. 9), vihuela eserleri ile ilgili modal armoni ile oluşturulduklarını, nota yazımı için tablatür kullanıldığını, tablatürde tel sayısı kadar paralel çizgi çekilerek, ses frekanslarına denk gelen notaların harf ya da rakamla belirtildiğini, nota süre dengelerinin ise paralel çizgili diyagramın ilgili notaların üstüne kuyruk eklenerek belirtildiğini ifade etmiştir.

5. İspanya’da Vihuela Bestecileri ve Eserleri

16. yüzyılda İspanya’da yaygın olarak kullanılan vihuela, birçok besteciye ilham kaynağı olmuş ve enstrümana özgü birçok eser bu dönem içerisinde yazılmıştır. Vihuela repertuarının önemli bir kısmı, dönemin önde gelen bestecilerinin katkılarıyla şekillenmiştir. Bu eserler, dönemin İspanyol müziğine özgü modal yapılar ve zengin armonik dokularla bestelenmiş, aynı zamanda tablatür gibi özel yazım sistemleriyle kaydedilerek günümüze aktarılmıştır.

5.1. Luis de Narváez (tahmini 1500 – 1555)

İspanyol vihuelist ve besteci olan Narváez’in doğum yılı ve ölüm yılı ile ilgili farklı kaynaklarda farklı bilgilere rastlanılmaktadır. Bazı kaynaklar Luis de Narváez’in doğum yılının kesin olarak bilinmediğini ve 1500 yılı civarında

İspanya'nın Granada kentinde doğmuş olabileceğini öne sürmektedir (Annala ve Matlik, 2007, s. 21). Diğer kaynaklarda ise 1526'da Granada'da doğduğu ve 1549 yılında hayatını kaybettiği bilgisi yer almaktadır (Covey, 2015, s. 66; Sadie ve Tyrrell, 2001, s. 644). Bu tarihlerdeki farklılık, biyografisiyle ilgili bilgilerdeki belirsizliklere işaret eder ve Narváez'in tam yaşam süresini belirlemeyi zorlaştırmaktadır.

Narváez Valladolid'de V. Charles'ın yönetimi altında olan Kastilya Krallığının devlet sekreteri ve komendadoru Francisco de los Cobos için hizmet vermiş, sonrasında 1540 sonlarında Prince Philip şapelinde çocuklar için müzik öğretmeni olarak görev yapmış ve İtalya ile Kuzey Avrupa'yı dolaşmıştır. 1548'den itibaren bölge şapelinin erkek çocuklar korosunda koro şefi olarak çalışmaya başlamıştır. Narváez, 1538'de Valladolid'de vihuela müziği için Los seys libros del Delphin de musica ismiyle altı ciltlik kitap yayınlamıştır. Bu kitaptaki eserlerin İtalyan lut kaynaklarında kullanılmakta olan tablatürlere benzer olarak yazıldığı görülmektedir. Narváez'in kitabı enstrümantal müziğin varyasyon formlarını ve tempo sembollerini içeren ilk kitap olarak aktarılmaktadır. Bu eser aynı zamanda Narváez'in vihuela için yazdığı solo kompozisyonların yanı sıra, transkripsiyonlar ve özellikle varyasyon formundaki yenilikçi çalışmaları da içermektedir. Narváez tarafından bestelenen en bilinen vihuela varyasyonu günümüze kadar gelmiş olan "Diferencias sobre Guardame las vacas", düzenlediği diğer varyasyonlar ise "O gloriosa Domina" ve "Conde Claros" dır (Annala ve Matlik, 2007, s. 21). Narváez'in bu altı ciltlik kitabı, İspanyol Rönesans müziğine yenilikçi katkılarıyla büyük önem taşımaktadır.

Si tantos halcones, Con que la lavare, Y la mi cintadora, Ya se a sienta el rey Ramiro, Narváez'in günümüze ulaşan diğer eserlerinden bazılarıdır.

5.2. Enríquez de Valderrábano (tahmini 1500 – 1557)

İspanyol besteci ve vihuelisttir. IV. Miranda Kontu için çalışmış olduğu bilinmektedir. Valderrábano vihuela müzik düzenlemeleri olan, 7 librodan (metot) oluşan çalışmalarını 1547 yılında Libro de Musica de Vihuela, intitolado Silva de Sirenas ismiyle Valladolid'de yayınlanmıştır. Valderrábano'nun 12 yıl çalıştığı, 7 librodan oluşan bu eserler polifonik vihuela müziğine ek olarak varyasyonlar, halk şarkıları, danslar, romanslar, villancicos, motetler, fantasialar ve 2 adet vihuela için bestelenmiş eserler içermektedir (Sadie ve Tyrrell, 2001; Uluocak, 2011, s. 73).

Günümüze ulaşan eserleri arasında; Musica para discantar sobre un punto, silva de sirenas, çeşitli fantasialar ve sonatlar bulunmaktadır.

5.3. Luis de Milán (1502 – 1561)

İspanya'nın en çok bilinen bestecisi ve yazarı olan Milán aristokrat olarak yetişmiş ve profesyonel bir müzisyen eğitimi almamıştır. Yaşamının çoğunu Valencia'da geçirmiş, müziğin ona öğretilmediği ama müziğin ona pek çok şey öğrettiğini söylemiştir. Milán'ın kitabı Libro de Musica de Vihuela de Mano intitolado El Maestro 1536'da Valencia'da yayınlanmış ve Portekizli III. John'a atfedilmiştir. Basılan ilk vihuela kitabı olarak bilinen El Maestro içerisinde sadece Milán'ın kendi besteleri olan solo enstrümantal ve eşliklenmiş şarkıları barındırmakta ve algo, apriessa (hızlıca) ya da apressurado (aceleci) gibi tempo terimlerini sözel bir biçimde içeren ilk kitap olarak tarihe geçmektedir. İçerisinde 40 fantasia, 6 pavana, 4 tiento ve çeşitli türlerde vihuela için eşliklenmiş vokal müzikler bulunmaktadır. Milán fantasiaları düzenlemeden çok birer doğaçlama şeklinde bestelemiş ve bunların hepsinin fantasia olduğunu çünkü hepsinin kendi hayal gücünün ürünü olduğunu belirtmiştir. Milán'ın besteleri karakteristik olarak serbest bir homofoni ve polifoni karışımıdır. Akorların yavaşça, gamların ise hızlıca çalınmasını önerir.

Bu sayede çalan kişinin yeteneklerini daha iyi biçimde gösterebilecektir. Milán'ın fantasiaları ve pavanaları günümüz gitaristlerin repertuvarlarında da yerini almıştır (Annala ve Matlik, 2007; Sadie ve Tyrrell, 2001; Ward, 1953).

Günümüze ulaşan eserlerinden bazıları şunlardır; Villancico No.1 Toda mi vida hos ame, No.2 Sospiro una senora que yo vi, No.3 Agora viniesse un viento, Romance No.1 Durandarte, No.2 Sospiraste, No.3 Con pavar record ed moro ve çeşitli pavanalar.

5.4. Alonso Mudarra (1508 – 1580)

İspanyol vihuelist ve bestecidir. 1508 yılında Valencia'da doğmuş, eğitimini Seville'de tamamlamış ve hayatının çoğunu burada geçirerek yine 1580 yılında Seville'da hayatını kaybetmiştir. Guadalajara'da III. ve IV. Infantando dükü himayesi altında yetişmiş, sonrasında da bu sarayda çalışmış ve 1546 yılından itibaren Seville Katedralinde kanon olarak görev yapmaya başlamıştır. 1546 yılında katedralde çalışmaya başlamasından neredeyse iki ay sonra Seville'da yayınlanan vihuela tablatürü Tres Libros de Musica en Cifra Para Vihuela, vihuela için 77 adet beste içermektedir (Sadie ve Tyrrell, 2001, s. 357; Pujol, 1984). İçinde şarkı ve vihuelalar için bestelenmiş eserler, 4 fantasia, 1 pavana, 1 galliard ve 4 telli Rönesans gitarı için bestelenmiş olan Guardame las vacas eserinin varyasyonları bulunmaktadır. Mudarra'nın vihuela müzikleri aynı zamanda modern klasik gitarda da çalınmaktadır. "Fantasia que contrabaze la harpa en la manera de Ludovico" en tanınanlarından. Bu eserde V. Kral Ferdinand'ın harp sanatçısı Ludovico'nun harpının tınlarını taklit etmiştir. Mudarra Seville'de ve katedralde başladığı müzikal aktivitelerine otuz yıldan uzun süre devam etmiştir (Annala ve Matlik, 2007; Covey, 2015; Sadie ve Tyrrell, 2001, s. 357).

Günümüze ulaşan eserlerinden bazıları Claros y frescos rios, Isabel, perdiste la tu faxa, La vita fugge, Sin dudat ve en önemli eseri olarak görülen Fantasia que contrahaze la harpa en la manera de luduvico'dur.

5.5. Luis Venegas de Henestrosa (tahmini 1510 – 1557)

İspanyol besteci olan Henestrosa, Toledo Kardinali Juan Tavera için 1534 – 1545 yılları arasında çalışmış ve Toledo bölgesinde bulunan Hontova'da 1543'te rahiplik yapmış, 1557'de Alcala'da Libre de Cifra Nueva Para Tecla, Harpa y Vihuela adında bir düzenleme çalışması yayınlamıştır. Hayatı hakkında fazla bilgi bulunmamaktadır. 138 düzenleme içeren bu kitaptaki eserlerin 70 tanesi anonim olarak geçmekte, içeriğinde ayrıca müzikal teori ve enstrümantal pratikler içermektedir, bu eserler arasından 20 tanesi vihuela için bestelenmiştir. Henestrosa'nın vihuela parçaları aynı zamanda döneminde vihuela ve lut tablatür kitaplarında da görülmüştür (Annala ve Matlik, 2007; Sadie ve Tyrrell, 2001, s. 384).

5.6. Diego Pisador (1509-1577)

1508 yılında Salamanca'da evlenen Alonso Pisador ve Isabel Ortiz'in çocuğu olarak tarihi kesin bilinmese de 1509-1510 yıllarında dünyaya geldiği düşünülmektedir. Kiliseye katılarak küçük görevler alan Diego bu kariyeri istemediğini anlayarak müziğe yönelmiştir. İspanyol vihuelist ve besteci olan Pisador II. Philip'in oda müzisyeni olarak görev yapmıştır. Pisador vihuela düzenlemelerini Libro de Musica de Vihuela adlı kitabıyla 1552 yılında Salamanca'da yayınlamış, kitabın ön sözünde Josquin de Prez'in müziklerine hayranlık duyduğunu belirtmiştir. Pisador'un vihuela koleksiyonunda Prez'in 8 adet vihuela düzenlemesi olan missa bulunmaktadır. Aynı zamanda fantasia, varyasyon ve danslar gibi orijinal vihuela besteleri, 22 tane İspanyol şarkısı ve vokal müzik eserleri de

yer almaktadır. Pisador'un en bilinen besteleri "Conde Claros"un temasının varyasyonları ve romans türündeki "Guardame Las Vacas"dır (Annala ve Matlik, 2007; Hutchinson, 1937).

5.7. Antonio de Cabezón (1510 – 1566)

İspanyol altın çağı olarak bilinen "Siglo de Oro" dönemi 16. yüzyılın en ünlü bestecisi, organisti ve vihuelisti olan Cabezón çocukluğunda görme yetisini kaybetmiş ve Valencia Katedrali organisti Garcia de Baeza ile müzik çalışmalarına başlamıştır (Sadie ve Tyrrell, 2001, s. 765).

1525'ten itibaren Toledo'da V. Charles için ve 1548'den itibaren Kral II. Philip için hizmette bulunarak Avrupa'nın en önemli şehirlerini ziyaret etme imkânı bulan Cabezón klavye ve vokal müzik için çok sayıda beste yapmış ve bestelerinde sıklıkla varyasyonlar ya da tiento formları kullanmıştır. Cabezón'un bestelerinin bass contunio (sürekli bas şifreli bas bir eşlik tekniği) benzeri yapılardan ve akorlardan oluştuğu görülmektedir. Oğlu Hernando de Cabezón 1578'de Madrid'de babasının bestelerini içeren Obras de Musica Para Tecla, Arpa y Vihuela adlı kitabı derlemiştir. 20. yüzyıl bestecisi Meksikalı Manuel Ponce ise Cabezón'un bu eserlerini gitar için düzenlemiştir (Annala ve Matlik, 2007).

5.8. Diego Ortiz (1525- 1570'ten sonra)

İspanyol asıllı teorisyen besteci olan Diego çalışma hayatını Naples dükünün sarayında geçirmiş, 1553 yılında Roma'da Tratado de Glosas Sobre Clausulas y Otros Genero de Puntos en la Musica de Violones adında bir Gamba öğretisi yayınlarak bu kitabın Rönesans enstrümantal müziğinin en kayda değer kaynağı olarak gösterilmesinde rol oynamıştır. Bu eser viyola da gamba ve vihuela için 4 Ricercar içermekte ve günümüz gitar ve çello duolarında kullanılmaktadır (Annala ve Matlik, 2007).

5.9. Miguel de Fuenllana (tahmini 1525 – 1585 sonrası)

İspanyol vihuela bestecisi ve virtüözü olan Fuenllana doğuştan görme yetisini kaybetmiş olarak dünyaya gelmiştir. Marquise Tarifa'ya hizmet etmiş, 1562-68 yılları arasında Kral II. Philip'in eşi Elisabeth de Valois için oda müzisyeni olarak görev yapmıştır. Fuenllana'nın vihuela müzik düzenlemeleri Libro Musica Para Vihuela, intitolado Orphenica Lyra 1554 yılında Seville'de yayınlanmış, altı telli vihulea için 160 çalışma, beş telli vihuela için 9 çalışma ve dört telli vihuela için de 9 çalışma içermektedir. Ayrıca 52 fantasia, 8 tiento (5 ya da 6 çift telli vihuela için) ve "Tant que Vivray" gibi birkaç şarkı eşliği barındırmaktadır. Vihuela müziğine ek olarak 9 adet dört telli Rönesans gitarı parçası, 6 fantasia, romans ve villancico; intavolatur (vokal parçalar için düzenlenme) içermektedir. Diğer vihuela virtüözlerinin aksine tempoya bağlı kalmayı tavsiye etmemiş bunun yerine çalan kişinin kendi yetenekleri doğrultusunda tempoyu seçmesine olanak sağlamıştır (Annala ve Matlik, 2007; Sadie ve Tyrrell, 2001, s.313).

5.10. Tomás de Santa Maria (? – 1570)

İspanyol teorisyen ve bestecidir. 1536 yılında Dominik keşişi olmuş ve Kastilya'daki Dominik manastırında Organist olarak görev yapmıştır. 1565 yılında Valladolid'de Libro llamado Arte de Taner Fantasia Para Tecla adlı bir düzenleme kitabı yayınlamıştır. Bu kitap performans üzerinedir. Ayrıca vihuela çalmanın yönergelerini içermektedir (Annala ve Matlik, 2007).

5.11. Esteban Daza (16.yy'ın ortaları)

İspanyol besteci ve vihuela virtüözüdür. Tomás ve Juana Daza'nın 14 çocuğundan ilki olan Esteban Daza'nın, tam olarak doğum tarihi bilinmemekle beraber 1537'nin sonlarında, Valladolid'de doğduğu, 1590'ların başında öldüğü düşünülmektedir. Daza 1975 baharında kitabının el yazmasını tamamlamış ve diğer vihuela kitapları geleceğinin bir parçası olarak tamamlanmasını isteyerek kitabının ismini Yunan ilham perilerinin dağı evi olan Parnasso koymuştur (Griffiths, 1995).

Daza'nın vihuela kitabı Libro de Musica en Cifras Para Vihuela, El Parnasso başlığıyla 1576 yılında Valladolid'de yayınlanmıştır. Kral II. Philip'in döneminde yayınlanan tek vihuela tablatürüdür ve aynı zamanda İspanya'da yayınlanan son vihuela tablatürüdür. İçerisinde 60'tan fazla çalışma bulunmaktadır. Bunlardan 25 tanesi vihuela için solo fantasia türündedir. Bu eserlerin bazıları vihuela çalan kişilerin çalma becerilerini daha üst düzeye çıkarmak için bestelenmiştir (Annala ve Matlik, 2007).

6. Sonuç

Birçok enstrüman için geçmişte bestelenmiş ve günümüze ulaşabilmiş eserler bulunmaktadır. Vihuela, kendisi için bestelenmiş eserlerin bugünün gitar repertuvarında kullanılmasıyla pek çok eseri günümüze ulaştırmayı başarabilmiş, gitar repertuvarına katkı sağlayan bir enstrümandır. Popülerliğinin zirvesini yaşadığı 16. yüzyılın içerisinde kendisine ait pek çok eser bestelenmiş ve 7 adet kitap yazılmıştır. Avrupa'nın pek çok ülkesinde lut ve Rönesans gitarının tercih edildiği görülürken vihuela özellikle İspanya'da ayrı bir yer edinmiş, hüküm sürmüştür, fazlaca sevilmiş ve değer görmüştür demek yanlış olmayacaktır.

İncelenen tarihi kaynaklara bakıldığında çeşitli envanterlerden edinilen bilgiler vihuelanın toplumsal yaşamdaki yeri açısından özellikle soylular ve din adamları arasında oldukça popüler ve sevilen bir çalgı olduğu yönünde izlenim edinilmesini sağlamıştır. Özellikle konuyla ilgili çalışmasında Griffiths (2009) besteci ve icracı olarak vihuela ile ilgilenen sanatçıların ya saray ve hanelerde soylulara hizmet etmiş olduğunu ya da katedral, kilise gibi dini kurumlarda görev almış olduklarını göstermiştir. Vihuela halk arasında da oldukça popüler ve sevilen bir çalgı olmuş ancak profesyonel anlamda beste ve kitap yazan sanatçılar incelendiğinde neredeyse tamamına yakın bir kesimin dini bir kurumda görev alan kişiler ya da soylulara hizmet eden sanatçılar oldukları görülmüştür.

Başlangıçta tel sayıları ve pena, yay veya parmakla çalınan farklı vihuelalar olmasına karşın kısa zaman içerisinde parmakla çalınan vihuelanın popülerleşmesiyle diğer vihuelalara olan ilgi azalmış ve vihuela de mano çeşitli tel sayısı ve boyutlarda üretilmiştir. Bu vihuelalardan günümüze ulaşabilen bir örnek ise Paris'te bulunan Jacquemart-Andre müzesinde sergilenmektedir (Denning, 1977, s. 21).

İspanyol vihuela bestecilerini incelediğimizde büyük bir çoğunluğunun hayatını soylulara hizmet ederek saraylarda veya dini kurumlarda görev alarak sürdürdüğünü görmekteyiz. Dönemin şartları dahilinde matbaanın yetersiz olması ve imkân eksiklikleri dolayısıyla günümüze de vihuela ve besteceleri ile ilgili sınırlı bilgiler ulaşabilmiş, 16. yüzyılda vihuela ile ilgili sadece 7 adet kitap basılabilmektedir.

Vihuela hala üzerinde çalışılmakta olan ve her geçen gün yeni bilgilerin ortaya çıkarıldığı bir çalgıdır (Griffiths, 2009). Özellikle İspanya'da yoğun bir ilgi görmüş olan bu enstrümanın tarihi detayları, yazım ve çalım teknikleri vb. alanlarda geçmişte kalan yönlerini aydınlatacak detaylı çalışmalar alana katkı açısından önemlidir. Çalgı eğitimi alan bireylerin enstrümanın repertuvarı kadar tarihi ve bestecileri ile ilgili bilgilerinin de eğitime dahil olması,

eğitimin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Bu nedenle vihuelayla ilgili araştırmaların özellikle bu alanda çalışan gitar öğrencilerinin daha detaylı kaynaklara ulaşabilmesi için üzerine çalışılması gereken bir konu olduğu düşünülmektedir.

Kaynakça

Al-Shajiri, R.H.O., Al-Obeidi, A.I.K. (2024). The Medici Family's Support of Renaissance Art. *Magazine of Historical Studies and Archaeology*, 1(92), s. 341-372.

Annala, H., Matlik, H. (2007). *Handbook of Guitar and Lute Composers*. Mel Bay Publications.

Archimbaud, M., Weiss, M. (1981). *Guide de la Guitare*. Paris: Mazarine.

Bilge, Ender Hulusi. (1996). *Rönesans Döneminde Gitar*. (Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir. Yöktez veri tabanından erişilmiştir: 51126.

Chase, Gilbert. (1942). Guitar and Vihuela: A Clarification. *Bulletin of the American Musicological Society*, 6(Ağustos), s. 13-14.

Corona-Alcalde, Antonio. (1992). The Earliest Vihuela Tablature: A Recent Discovery, *Early Music*, 20(4), Iberian Discoveries I (November), s. 594-600.

Covey, Mark David. (2015). *A Historical and Performance Companion to the Art Song of the 16th Century Spanish Vihuelistas With Texts and Translations*. University of California, Santa Barbara.

Davies, Nollene. (1994). The Guitar in Zulu "maskanda" Tradition. *The World of Music*, 36(2), The Guitar in Africa: The 1950s – 1990s, s. 118-137.

Denning, Darryl. (1977). The Vihuela - The Royal Guitar of 16th Century Spain. *Music Journal*, 35(10), s. 19-22.

De Santillana, Giorgio. (2006). *Serüven Çağı Filozofları*. (İbrahim Yıldız ve Aydın Gelmez, Çev.) Ankara: Adapa Yayınları.

Elmas, Y., Can, A.A. (2019). *Türkiye’de Genel Müzik Eğitiminde Klasik Gitar (2000’li Yıllara Girerken)*. H.Şahin (Ed.). Eğitim Bilimlerinde Akademik Çalışmalar, (s. 17-33), Cetinje: UAKB International Book Chapter.

Everett, Holly. (2003). Doctoral Candidate and Fellow of the School of Graduate Studies “The Association That I Have with This Guitar Is My Life”: The Guitar as Artifact and Symbol. *Popular Music and Society*, 26(3), s. 331-350.

Fenmen, Mithat. (1997). *Müzikçinin El Kitabı*. Ankara: Adalet Matbaası.

Gill, Donald. (1981). Vihuelas, Violas and the Spanish Guitar. *Early Music*, 9(4), Plucked-String Issue 2 (October), s. 455-462.

Griffiths, John. (1989). At Court and at Home with the Vihuela de mano: Current Perspectives of the Instrument, its Music and its World. *Journal of the Lute Society of America*, 22, s. 12-13.

Griffiths, John. (1995). Esteban Daza: a Gentleman Musician in Renaissance Spain. *Early Music*, XXIII 3 (August), s. 437-448.

Griffiths, John. (2003). *Improvisation and Composition in the Vihuela Songs of Luis Milán and Alonso Mudarra. Gesäng zur Laute*, ed. Nicole Schwindt. Troja — Trossingen Jahrbuch für Musikforschung 2. (Kassel: Bärenreiter, 2003). S. 111-132.

Griffiths, John. (2009). Hidalgo, Merchant, Poet, Priest: The Vihuela in the Urban Soundscape. *Early Music*, 37(3) (August), s. 355-365.

Hall, Monica J.L. (1977). Performing Early Music on Record 6: The Vihuela Repertoire. *Early Music*, 5(1) (January), s. 59-61-63-65.

Hutchinson, Loving. (1937). *The Vihuela Music of Diego Pisador*. (Yüksek Lisans Tezi). University of Rochester, New York.

Kanneci, Ahmet. (2005). *Türk Bestecilerin Solo Gitar Sonatlarının Gitar Eğitime Katkıları Yönünden İncelenmesi*. (Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara. Yöktez veri tabanından erişilmiştir: 159182.

King, W., & He, J. (2005). Understanding the Role and Methods of Meta-Analysis in IS Research. *Communications of the Association for Information Systems*, 16, s. 665-686. <https://doi.org/10.17705/1CAIS.01632>

Klaus, Wagner. (1990). Los libros del canónigo y vihuelista Alonso Mudarra. *Bulletin Hispanique*, 92(1), s. 655-675, doi: <https://doi.org/10.3406/hispa.1990.4715>.

Krausse, Anna-Carola. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. (Dilek Zaptcioğlu, Çev.). Almanyada: Literatür Yayıncılık.

McClinton, Brian. (2006). Humanism in the Renaissance, *Humanities*, 97(Mart), s. 10-16.

Özkan, S. B., Mustan Dönmez, B. (2014). Türkiye’de Gitar Pratiklerinde Anadolu Müziksel Öğelerinin Kullanılması Süreci Üzerine Sosyo-Kültürel Bir Araştırma. *Uluslararası Avrasya Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(17), s. 128-162.

Pacheco, Francisco. (1599). Libro de descripción de verdaderos Retratos de Illustres y Memorables varones. 06 Mayıs 2024 tarihinde <https://archive.org/details/AMont05117/mode/2up> adresinden alındı.

Pascual, Beryl Kenyon de. (1996). Two 16th-century Spanish inventories. *Galpin Society Journal*, 49(198), s. 198-203.

Prynne, Michael. (1963). A surviving vihuela de mano. *The Galpin Society Journal*, 16(Mayıs), s. 22-27.

Pujol, Emilio. (1984). *Monumentos de la Musica Espanola. Consejo Superior de Investigaciones Cientificas*. Barcelona: Instituto Espanol de Musicologia.

Sadie, S., Tyrrell, J. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vols. 4,9,16,17,26). New York: Grove.

Simpson, G., Mason, B. (1977). The Sixteenth-Century Spanish Romance: A Survey of the Spanish Ballad as Found in the Music of the Vihuelistas. *Early Music*, 5(1), s. 51-57.

Şimşek, Ali. (2018). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Tyler, J., Sparks, P. (2002). *The Guitar and Its Music. From the Renaissance to the classical era*. New York: Oxford University Press

Uluocak, Soner. (2003). *Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarında Bireysel Çalgı-Gitar Öğretim Elemanları ve Öğrencilerin Gitar Eğitimi Hakkındaki Görüşleri*. (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara. Yöktez veri tabanından erişilmiştir: 133719.

Uluocak, Soner. (2011). *Klasik Gitar Tarihi-I*. İstanbul: Doruk Yayımcılık.

Ward, John Milton. (1953). *The Vihuela de Mano and Its Music (1536-1576)*. (Doktora Tezi). New York University, New York.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Fotoğraflayan: Marc Vaux, Plate VII vihuela de mano, Guadalupe, Musée Jacquemart-André, Paris. betsillworkshop Erişim: 20.05.2024, <http://www.betsillworkshop.com/vihuela.htm>

Görsel 2. Griffiths, John. (1989). At Court and at Home with the Vihuela de mano: Current Perspectives of the Instrument, its Music and its World. *Journal of the Lute Society of America*, 22, s. 12-13.

GÜNCEL SANAT PRATİĞİNDE EV MEKÂNININ PERFORMATİF BİR ALAN OLARAK HETEROTOPİK KURGUSU¹

Arş. Gör. Dr. Betül BULDAK BALTÜRK

Munzur Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Temel Sanat Bilimleri Bölümü

Tunceli / Türkiye

betulbuldak@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-3260-8198

Öz: Temelde bir mimarlık nesnesi olan ev, insanı temel alan disiplinler tarafından yapısal niteliğinin yanı sıra hem kültürel hem de fenomenolojik boyutuyla, tarihsel/ güncel bağlamları içinde çokça tartışılan bir niteliğe sahiptir. Günümüz sanatında birbirinden farklı konu ve pratik alan etrafında şekillenen örnekler olarak karşımıza çıkan ev kavramı, bu araştırmada yer verilen sanat yapıtlarından hareketle heterotopya kavramıyla bağlantılı olarak bir mekânın içinde barındırdığı farklı unsurların ilişkiselliği temelinden okunmaktadır. Bizlere çok boyutlu bir mekân okuması sunan kavram, araştırma kapsamında ev imgesine yönelik sanat üretim pratikleriyle birlikte ele alınırken nesne, mekân ve kişiler arasında aktif bir iletişimin yer aldığı güncel sanat örneklerine yer verilmiştir. Bu anlamda günümüz sanatçılarından Olivia Erlanger, Alex Da Corte ve Volkan Aslan'ın video ve performans gibi pratiklerin bir arada kullanıldığı üç boyutlu ev-mekân düzenlemeleri, heterotopya kavramının iç içe geçmiş farklı mekânsallıklara açılan yapısı bakımından incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Heterotopya, Mekân, Ev, Sanat, Güncel Sanat.

HETEROTOPIC CONSTRUCTION OF HOME SPACE AS A PERFORMATIVE FIELD IN CONTEMPORARY ART PRACTICE

Abstract: The house, which is fundamentally an architectural object, has a quality that is frequently discussed by disciplines based on humans, in terms of its structural nature as well as its cultural and phenomenological dimensions, within historical/current contexts. The concept of house, which emerges as examples reflecting different subjects and practices in contemporary art, has been interpreted in connection with the concept of heterotopia based on the works of art included in this research. The concept of heterotopia, developed by the French thinker Michel Foucault, is read on the basis of the relationality of different elements contained within a space as a concept related to space. The concept, which offers us a multi-dimensional reading of space, is addressed within the scope of the research together with art production practices aimed at the image of home, while examples of contemporary art in which there is an active communication between objects, spaces and people are included. In this sense, the three-dimensional home-space arrangements of contemporary artists Olivia Erlanger, Alex Da

Corte and Volkan Aslan, where practices such as video and performance are used together, have been examined in terms of the structure of the concept of heterotopia that opens up to different intertwined spatialities.

Keywords: Heterotopia, Space, Home, Art, Contemporary Art.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

EXTENDED ABSTRACT

In this research, heterotopia, developed by Michel Foucault as a concept related to space, is discussed in relation to the home space, which is frequently conceptualized in contemporary art.

Heterotopia, which Foucault describes as The Other Spaces, is actually a term used in the medical to refer to an organ or part of the body that is not where it should be. However, Foucault conceptualized this term in relation to the material-physical spatiality in which human life is established. In this sense, heterotopia is characterized as a kind of “other” space that contains more than one spatial and temporal situation in a real space. Heterotopic space, where different elements come together, is interpreted more in terms of the relationships between these elements.

For all these spatial connections, Foucault speaks of a spatiality that is completely “external”, outside, rather than a space characterized by “internal” elements that can be expressed with a phenomenological perspective. Heterotopic spatiality, which is characterized as an external area, is discussed in this research through the “home space”, which can be defined as an “internal” area belonging to the subject but at the same time shaped by a series of external facts. Heterotopias offer us a conceptuality that can be read around the difference/otherness connections reflected in social elements. In this case, the house is a space that is evaluated as the sum of the multifaceted relationships that emerge from similar connections in society. Therefore, within the scope of the research, the focus was on the “heterogeneous” character of the “internal” and “external” elements that the house contains due to its multilayered structure in terms of physical and semantics. In this context, it is aimed to interpret the works that take shape within the multiple semantic and practical processes of contemporary art approaches in terms of the multi-layered relational connections of heterotopia. Among the contemporary artists on the subject, the works of American Olivia Erlanger and Alex Da Corte and Turkish artist Volkan Aslan, which are oriented towards the image of home, have been examined. The works of these artists, which include a three-dimensional spatiality, contain multiple expressions in terms of fiction and meaning. The spatial context that forms the basis of these works, together with experimental elements that include performative processes, reveal an approach specific to heterotopia, where space is experienced “in a different way.” In this sense, the works discussed are important in that they embody the feature of heterotopias that bring together both real places and people and fictional spaces and people.

As a result, the infrastructure of today's art that progresses in relation to different disciplines and processes and its multifaceted narrative possibilities are indicators of its heterogeneous character. Such works of art are important in terms of their ability to create multiple environments and communication by bringing together different disciplines and technical processes. In this research, the aspect of heterotopias that allow multifaceted meaning formations has been discussed by including the dynamic processes created by the relationship established both spatially and between the viewer and the object in most of the intellectual and practical processes of contemporary art.

In the research, a literature review technique was applied using the qualitative research method. In this respect, the research on the concepts of space, heterotopia and home was associated with the application and intellectual processes in the field of contemporary art.

1. Giriş

Mekân, tarihsel süreçte farklı disiplinler tarafından bilgi ve deneyim nesnesi olarak pek çok bağlamda sorunsallaşan bir kavram olmuştur. Uzay boşluksal niteliği ile bilginin bir ürünüyken, sosyal-düşünsel yaklaşımlar tarafından yaşantı ile ilişkiselliği ön plana çıkar. Bu tür bir mekân anlayışı, bireyin konumuna göre bir perspektif olarak, bireyin algıları üstüne odaklanan bir mekân anlayışıdır (Bilgin, 1990, s. 62-63). Modern düşüncede sınırları algılanabilen, geometrik bir kurgusu olan mutlak mekân söz konusuysa, günümüz mekân anlayışı sadece varlık-cisim olarak değil, bir ilintiler bütünü olarak kabul edilmektedir. Kavram bu bağlamda yaşamın birçok boyutu ile ilgili izler taşıyan sosyal, psikolojik, felsefi, tarihsel, çevresel ve ideolojik pek çok yaklaşımı içeren bir zeminde tartışılmaktadır (Usta, 2020, s.26).

Öznel deneyim biçimlerini tarihsel süreç içerisinde inceleyen Michel Foucault'ya göre, insan deneyimi açısından mekânın kendisinin de bir tarihi vardır. Foucault insan topluluklarının kültürel yapısı içinde şekillenen mekânları bazı ilişkisellikler üzerinden yorumlamaktadır. Göker'in aktarımına göre Foucault'nun mekân olgusu, sunduğu toplumsal ilişki pratiklerinden bağımsız bir şekilde değerlendirilemezken bir mekânın kendine özgü yarattığı ilişki örüntüleri, o mekânın bir mevkî²olarak anlaşılması ve betimlenmesi için dikkate alınması gereken temel koşullardan biridir (2017, s. 167). Bu anlamda Foucault'nun başka mekânlar olarak nitelendirdiği heterotopyalar, yaşanan ve kendi tarihi olan mekânlardır ve birbirinden farklı unsurları bir araya getirirler (Pösteği, 2019, s.78). Örneğin Foucault'nun (2016) iki büyük tür halinde bahsettiği heterotopya türleri arasında kriz heterotopyaları, "ilkel" toplumlarda kriz durumunda bulunan kişilere-yaşlılar, hamileler gibi- ayrılmış ayrıcalıklı, kutsal ya da yasak yerlerdir. Bu heterotopyalar modern toplumlarda ise, içerisinde kapatma pratiğinin bulunduğu sapma heterotopyalarına dönüşmüştür; hapishane, psikiyatri klinikleri gibi. Bu mekanlar davranışı toplum normlarına göre sapma gösteren insanların içine yerleştirildiği mekanlardır. Heterotopyalar bununla birlikte içerisinde birden fazla zaman ve mekân biriktirirler; müzeler, mezarlıklar, kütüphaneler, huzur evi, tatil köyleri, hayvanat bahçeleri, festivaller, panayırılar, sinema ve tiyatro salonları gibi. Bu tür yerler mekân ve zamanın geleneksel olandan farklı biçimde yaşandığı yerlerdir (Pösteği, 2019, s.80). Foucault'ya göre, kendi içlerinde bağdaşmayan birçok mekânı, tek bir gerçek yerde yan yana getirebilirler.

Mekânın somut düzlemde bir mimarlık öğesi olarak şekillendiği alanlar ise bir "yeri" tanımlar. Temel barınma, ikamet etme yeri olarak mimarlık/mühendislik disiplinlerinin temel üretim nesnesi olan konut/ev, kütleli formunun ötesinde insan yaşamının organik süreçleriyle birlikte dönüşen bir yapıya sahiptir. Geometrik düzen içerisindeki mekânsal boşluk, yaşantı ile birlikte evsel mekânı oluşturur. Bu açıdan insanın çevresiyle kurduğu mekânsal ilişkinin baş aktörü olarak varlık gösteren ev, yaşantı ve deneyimler odağında kavramlaşan bir imge olarak kavranır. İnsan-mekân ilişkisi içinde yapılacak en genel değerlendirmede, yaşam mekânı olarak anlam bu-larak insanın varlık sürecindeki bir bütünselliği karşıladığı söylenebilir. Bu anlamda ev mekânı için "kozmos"

² Foucault'ya göre Galileo'yla birlikte, hiyerarşik yerler bütünü olan orta çağ mekânı parçalanmış, yerini "uzam" almıştır. Günümüzde ise uzamın yerini "mekân" kavramı almıştır (Foucault, 2016, s. 292-293). Mekân, bir ilişkiler bütünü içerisinde tanımlanabilir ve betimlenebilir (Göker, 2017). "Noktalar ve unsurlar arasındaki yakınlık ilişkileriyle tanımlanır." (Foucault, 2016, s. 292-293). Kendilerine özgü toplumsal ilişkilerin geliştirildiği mekânlar olarak değerlendirildiğinde anlam kazanırlar. Örneğin pasajlar ve sokaklar sundukları ilişki bütünü içerisinde değerlendirildiğinde birer mevkî özelliği gösterirler. Ya da Foucault'nun geçici mevkiler olarak nitelendirdiği cafe, sinema, plaj gibi ara mevkiler değerlendirilirken, bu mekânların sunduğu ilişki ağının göz önünde bulundurulması gerekmektedir (Aktaran: Göker, 2017).

metaforunu kullanan Gaston Bachelard (2013), evi insan deneyimi dışında yalnızca bir nesne olarak değerlendirmenin yetersiz olduğunu belirterek, coğrafyacı ya da etnografyalardan farklı olarak içinde yaşadığımız mekânı yaşamın tüm diyalektikleriyle uyum içinde nasıl doldurduğumuzun fenomenolojik bir ayrımla açıklanabileceğini söyler. Bu açıdan insanın mekanla kurduğu ilişki sonucu ortaya çıkan anlam, evin sahip olduğu tüm diğer tanım ve işlevlerinin ötesinde bir yere sahiptir.

Bununla birlikte hızlı dönüşümler odağında süregiden modern dünyada ev, sosyo-politik, çevresel ve ekonomik etkenlerle birlikte pek çok yönden giderek sorunsallaşan bir imge olarak karşımıza çıkmaktadır. Fiziksel ve zihinsel alanda “arzu” ile “yokluk” arasında konumlanarak, giderek eksilen, hassas bir imge olarak sorgulanır. Ev “hem maddi gerçeklikte hem de düşünsel alanda biçimden biçime sokulur. Bir taraftan toplumsal dönüşümlerle birlikte kaçınılmaz olarak evrilir; bir taraftan da devirlerin düşünce adamları, mimarları, sanatçıları tarafından geliştirilen pek çok yeni fikrin ve yaklaşımın konusu olur.” (Altınıyıldız Artun, 2012). Bu bakımdan oldukça geniş bir perspektifte incelenen ev kavramı, tarihsel bağlamda geçirdiği çeşitli evrelerin yanı sıra güncel pratikler bağlamında da bitimsiz bir şekilde yeni anlamlar üretmektedir (Kıyıcı, 2016).

Tüm bu bağlam çerçevesinde, insanı temel alan disiplinlerin araştırma konusu olan ev, doğal olarak sanatın da ilişkilendiği bir imge-mekân olarak öne çıkmaktadır. Sahip olduğu çok katmanlı anlam yapısı, birbirinden farklı kavramlaştırma biçimlerinin oluşturduğu dil ve ifadelere uzanır. Ev mekânının fiziksel ve anlamsal bakımdan ortaya çıktığı koşulları araştıran sanatçılar, mekânın mimari yapısal özelliğinden yaşamsal niteliğine uzanan çok yönlü bir okumanın ürününe yansıtırlar. Öznel yaşam süreçlerinin fenomenolojik bir yaklaşımla ele alındığı işlerin yanı sıra, sosyo-kültürel/politik bir inceleme alanı olarak da çeşitli formlara bürünür.

Bu araştırmada özne-nesne ilişkisi bağlamında yapılan tüm bu kavramsallaştırmalardan hareketle, ev mekânının -özneye ait bir alan, maddi -fiziksel bir durum ya da üretim süreçlerinin bir parçası olduğu haliyle- fiziksel ve anlamsal bakımdan sahip olduğu çok katmanlı yapısı gereği, içinde barındırdığı “içsel” ve “dışsal” unsurların “heterojen” karakterine odaklanılmaktadır. Bu anlamda günümüz sanatçıları arasından Olivia Erlanger, Alex Da Corte ve Volkan Aslan’ın ev imgesine yönelik üç boyutlu bir mekânsallığı içeren işleri, kurgu ve anlam bakımından içerisinde birden çok ifadeyi barındırmaktadır. Bu işlerin temelini oluşturan mekânsal bağlam, performatif süreçleri de kapsayan deneysel unsurlarla birlikte, mekânın “başka şekilde” yaşandığı, heterotopyaya özgü bir içerik ve biçim dili ortaya koymaktadır. Dolayısıyla, araştırma kapsamında ele alınan sanatçıların farklı sorunlar temelinde oluşturdukları ifade biçimlerinin, heterotopya kavramıyla kurulan mekânsal ve anlamsal ilişkiler üzerinden okunarak yorumlanması amaçlanmaktadır.

Araştırmanın yöntemi, nitel araştırma yöntemidir; konuyla ilgili ulusal ve uluslararası kaynaklar taranarak gerekli doküman analizleri yapılmıştır. Bu açıdan öncelikle mekân, heterotopya ve ev kavramına yönelik yapılan araştırmalar, güncel sanatsal bağlam içerisinde değinilen sanat yapıtlarıyla ilişkilendirilerek ele alınmaktadır.

2. Heterotopya Kavramı ve Güncel Sanatsal Bağlam

Esasen tıbbi bir terim olan heterotopya, vücutta yer değiştirmiş, olması gereken yerde olmayan bir organ ya da beden parçasını ifade etmek için kullanılan bir terimdir (Topinka, 2010, s. 30). Ancak Foucault bu terimi doğrudan bedenle ilgili bir mekânsallığın dışında, insan yaşantısının kurulduğu maddi-fiziksel mekânsallıkla bağlantılı olarak

kavramsallaştırmıştır. Onun başka mekânlar olarak nitelendirdiği heterotopya, gerçek bir mekânda birden çok zamansal ve mekânsal durumu içinde barındıran bir çeşit öteki mekândır. Burada, gerçek mekânı dışında var olan unsurların ilişkiselliği söz konusudur. Foucault bu açıdan “mekânı ilişkisellikler üzerinden tanımlayan bir kavramsallık sunmaktadır. Heterotopyalar, çevresinde bulunan mekânlar ile karşıtlıklar üzerinden kurduğu ilişkiler yoluyla anlam kazanırlar.” (Şevik ve Çalışkan, 2019, s. 891).

Foucault (2016) bu tür bir kavramsallaştırmayla, farklı mekânların betimlemesini ve analizini konu edinen bir tür sistematik tanım geliştirme çabasına girerken, verili bir toplumda içinde yaşadığımız uzamın hem mitik hem de gerçek olanla ilişkili bağlamların bir tür tartışmasını yapma amacı taşımaktadır. Ona göre tüm diğer mekânlarla bir anlamda ilişkili olup yine de onların tümünü yadsıyan mekânlar vardır. Bunlardan biri ütopya diğeri ise heterotopyadır. Ütopya gerçek bir yeri olmayan mekândır; içinde bulundukları sistemle bütünleşmemiş ve onu değiştirmeye çalışan “gerçek dışı mekânlar” olarak ifade edilir (Yılmaz, 2020, s.89). Bununla birlikte Foucault, yaşanmış gerçek bir yer- zamana işaret etme amacıyla ortaya koyduğu heterotopya kavramını, “öteki” bir mekân olarak, ütopyanın karşıtı bağlamında değerlendirmektedir. Heterotopyalar, “zamansal ve mekânsal farklılıklarıyla birlikte, gerçek mekânların dışında var olabilen başka mekânlar olarak anlam kazanırlar. Ütopya ile heterotopya, çelişen bu özellikleri nedeniyle birbirinden farklıdır” (Yılmaz, 2020, s.89). Foucault’ya göre dünyada heterotopya oluşturmayan tek bir kültür bile yoktur, bu nedenle heterotopyaları zamansal ve uzamsal bağlamları içinde, farklı toplum ve kültür yaşantılarından örneklerle, türlere/evrelere ayırır. Bunlar çeşitli biçimler alırlarken mutlak anlamda evrensel olan tek bir heterotopya örneği bile yoktur.

Mekânı tarihsel bağlantıları ve toplumsal ilişki örüntüleri etrafında değerlendiren Foucault, içinde yaşadığımız modern dünyaya da vurgu yaparak, bir mekân çağı içinde yaşadığımızı belirtir. Ona göre yirminci yüzyıl heterojen bir karaktere sahip olup, eşzamanlılığın çağıdır; yakınlık ve uzaklığın, bitişmeler çağının, dağılma ve ayrılımların çağıdır (Şentürk, 2003, s. 34). Dünyanın, doğrusal zaman boyunca gelişen bir ömürden ziyade, noktaları birbirine bağlayarak kendi yumağını ören bir ağ gibi hissettiği dönemdedir (Foucault, 2016, s. 292). Bu durumda içinde yaşadığımız mekân da bizi kendi dışımıza çeken, özellikle yaşamımızın, zamanımızın ve tarihimizin erozyona uğradığı ve bizi aşındıran, “heterojen” bir mekândır. Başka bir deyişle, içine bireylerin ve şeylerin yerleştirilebileceği bir tür boşluk içinde değil, birbirine indirgenemeyen, üst üste konamayan mevkileri tanımlayan bir ilişkiler bütünü içerisinde yaşarız.

Edward Soja’ya (2019) göre ise Foucault, tarihselciliğe ve mekânın beşerî bilimlerdeki hâkim ele alınış biçimine karşı dolaylı yoldan güçlü bir argüman sunmaktadır. Foucault’nun heterojen ve ilişkisel mekân heterotopyaları, ne bilişsel sezgiyle doldurulacak bir boşluk, ne de fenomenolojik olarak tanımlanacak fiziksel bir nesnedir. Soja’ya göre heterotopyalar Henri Lefebvre’nin “yaşanmış mekân” adını verdiği, gerçekten yaşanmış ve mekânsal biçimde toplumsal olarak üretilen, aynı zamanda hem somut hem de soyut nitelik taşıyan, toplumsal pratiklerin meskeni olan “başka bir mekândır.

Foucault bu noktada, Soja’nın belirttiği gibi fenomenolojik bir örüntü içinde yer alan “içsel” unsurların nitelendirdiği iç mekânın dışında, tamamen “dışsal”, dışarıda olan bir mekânsal pratikten bahseder. Dışsallıkla ilgili ilişkiler bütünü olarak nitelendirilen heterotopik mekânsallık, bu çalışmada, özneye ait içsel bir alan olarak tanımlanabilen ama aynı zamanda sosyal ve kültürel bir dizi dışsal olgunun şekillendirdiği ev mekânı üzerinden tartışılmaktadır. Heterotopyalar bizlere toplumsal, kültürel ve ideolojik unsurların yarattığı farklılık/ötekilik bağlantıları etrafında çözünen bir kavramsallık sunmaktadır. Bu açıdan toplum yaşantısında gerçekleşen benzer bağlantıların ortaya çıkardığı ve dönüştürdüğü ev mekânı da bu çok yönlü ilişkinin toplamı açısından

değerlendirilmektedir. Araştırma çerçevesinde yapılan kavramsallaştırmalar da daha çok “dışsal” bir olgu olarak, heterotopyaların kurulduğu ilişkisel bağlam çerçevesinde okunmaktadır.

Günümüz sanatında günlük yaşamın pratize edildiği bir imge-mekân olarak hemen her yönüyle tartışılan ev, “dış”a ait bir unsur olmasının sonucu onu var eden toplumsal-kültürel çevreden ayırıştırılmadan ele alınırken, aynı zamanda evin kişiye özel bir “iç” unsur olmasına yönelik bağlamda, tamamen öznelleşen nesneler şeklinde de okunabilmektedir (Barlas, 2019, s. 98). Bir temsil biçimi olarak ev mekânının ortaya çıktığı koşulları çeşitli yöntemler aracılığıyla, çoğunlukla mekânsal bir kurgu içinde bir araya getiren güncel sanat yapıtları, biçim ve kavram dilinin çeşitliliği ve ilişkisellik noktasında heterotopik bir bağlamı akla getirmektedir. Üretim sürecinde mekânın kendisinin bir öge olarak kullanıldığı güncel sanat örneklerinin çoğu yorumunda, “izleyici, nesne ve mekân” arasında kurulan aktif ilişki önem taşımaktadır. Bu bağlamda heterotopyanın hem gerçek hem de kurgusal mekân ve kişilikleri bir araya getirerek çoklu mekânsal düzenlemelere imkân sağlayan yanı ile birlikte, bir sorgulama biçimi olarak farklı olana yönelen ve diğer pek çok disiplinle iç içe geçen güncel sanat pratikleri, zengin ifade biçimiyle pek çok yönden heterotopyaya özgü bir nitelik taşımaktadır.

Sosyolog Daniel Defert heterotopyanın, en doğru şekilde “farklı alanların keşfedilmesine yönelik bir yaklaşım” olarak anlaşılabileceğini ve Foucault’un da ilgisi olan, sanatın “düzen bozucu özelliklerine” uygun bir biçimde uyarlanabileceğini ifade etmektedir (Aktaran: Yılmaz, 2020, s. 94). Sanatta avangart hareketlerle başlayıp yirminci yüzyıl boyunca devam eden radikal çıkışlar; değişen teknoloji, yaşam kültürü ve düşünce anlayışlarıyla birlikte, birbirinden farklı anlatım biçimlerine evrilerek her dönemin koşuluna göre aktif bir seyir göstermektedir. Toplumun yerleşik algısı karşında kendi söylemini geliştiren sanatçılar, yepyeni yaklaşımlarla, çeşitli eylemsellik halinde farklı olana uzanmakta ve bu farklılığı göstermektedirler. “Bölünmüş, muhalif, yani “heterojen” bir alan olan sanat yapıtı, yalnızca farklılıkların bir araya gelmesi anlamında bir bütünlüktür.” (Aktaran: Yılmaz, 2020, s. 88). Sanat eleştirmeni Terry Smith’e göre günümüz sanatı “dolaylı etkileşim”le bağlantılı olarak “zamanın, mekânın, medyanın ve günümüzün ruh halinin doğasını” kavramaya çalışan sanatçılar aracılığıyla etkin bir yapıda ilerlemektedir. Ona göre en karakteristik çağdaş sanat örnekleri “kuşku uyandıran tavırlar ve deneysel tasarımlarla” doldurulmuş ve açıkça “varlık ve zaman arasındaki ilişkilerin çeşitliliğiyle” nitelendirilmiştir (Aktaran: Hopkins, 2018, s. 289). Bu düşüncelerden hareketle günümüz sanatının oluşum biçimlerini, “şeylerin” birbiriyle ilintilendiği ya da söküldüğü bağlam ve pratik ekseninden değerlendirecek olursak, farklılıkları içeren karşıtlıklar temelde anlamlandırılan güncel sanatın, heterotopyaya özgü bir niteliği de bünyesinde barındırdığını söylemek yanlış olmaz.

Heterotopyanın sanatsal pratikle olan ilişkisine baktığımızda, biçimsel, mimari, sosyolojik ve politik açıdan kendi anlamını açık ya da örtük bir şekilde, içinde gösterildiği yapıta ya da oluşuma aktardığını görebiliriz. Bu özellikleri nedeniyle sergiden yerleştirmeye, izleyicinin yapıtla karşılaşma olanaklarına göre değişen ve yeni biçimler alan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır (Selvi, 2014, s.39). Araştırma kapsamında da heterotopyaların çok yönlü anlam oluşumlarına izin veren yanı, günümüz sanatının düşünsel ve pratiksel çoğu süreçlerinde hem mekânsal hem de izleyici ve nesne arasında kurulan ilişkiselliğin yarattığı dinamik süreçlere yer verilerek ele alınmaktadır. Bu açıdan birbirinden farklı kurgusal pratiği içeren ev imgesine yönelik güncel sanat örnekleri arasından heterotopya kavramıyla ilişkilendirilen üç sanat yapıtı bir alt başlıkta incelenmektedir.

3. Güncel Sanat Örneklerinde Heterotopik Bir Alan Olarak Ev İmgesi

Genel olarak evi düşünme ve kurma biçimlerimiz, fiziksel bir yapı olan evin uzamını kavramsal olarak genişletmemizi gerektirir. Ev mekânının güncel sanatta yer alış biçimlerine baktığımızda, evin içerdiği anlamların neredeyse tümünü bir şekilde ele almış sanatçılar ve yapıtlarıyla karşılaşırız. Bu yapıtlar evi sorgular, bozar, evi üzerine düşünülür bir nesne haline getirir, onu hem somut hem de düşünsel anlamda yeniden üretir. Böylelikle, bir kavramı her defasında yeni bir biçimde üretme yeteneğine sahip olan sanatın içinde, evi düşünmekten evin bizi düşündürmesine doğru bir sıçrayış olanağı buluruz (Papi, 2023, s. 16-17).

Evin sahip olduğu mekânsallık, taşıdığı kültürel olguyla birlikte geçmişten günümüze dönüşen bir yapıda varlık gösterirken, yaşayan bir mekân olan ev, hayatın farklı süreçleriyle birlikte, “yok olan”, “eksilen” ya da “arzulanan” bir imgeye dönüşebilmektedir. Bu bölümde bahsedilen, mekân düzenlemesi odağında gerçekleştirilmiş sanat örnekleri, evin, ev yaşamının hem bir yapı olarak hem de yaşantı ve bellek noktasında içinde yer aldığı güncel koşulların pratiğe yansıdığı haliyle, heterotopik bir alan olarak değerlendirilmektedir.



Görsel 1. Olivia Erlanger, 2022, *Appliance / Cihaz*.
Kunstverein Gartenhaus. URL1

Bu anlamda günümüz sanatçıları arasında ABD asıllı *Olivia Erlanger*'ın *Appliance* (Cihaz) (Görsel 1) isimli sergiyiyle ortaya koyduğu performansa dayalı yerleştirme, düşünsel süreci ve pratiksel yanılla bizlere “ilginç” bir heterotopya okuması sunmaktadır. Sanatçı birbirinden farklı yöntem, teknik ve disiplinle temas halinde kurguladığı sergilerinde çoğunlukla mekânsal bağlamı gözeterek, sıradanmış gibi görünen nesne, imge ve düşünsel süreçler etrafında gezinme yolunu tercih etmektedir. Bu işlerinde günlük yaşamın pratize edildiği hal ve unsurlara gönderme yaparak tüm bu durumları bağlamından koparıp daha da öteye taşıyacak şekilde dönüşüme uğratmaktadır. Bu açıdan sanatçının malzeme, mekân, nesne ve izleyici arasında kurduğu ilişki, güncel yaşamın ve sanatın heterojen yapıya sahip anlam ve yorumlama biçimlerinin bir ifadesi niteliğindedir. Bu durum, Ranciere'nin güncel sanattaki heterojen unsurların bir araya getirildiği biçimler olarak dile getirdiği “oyun, envanter,

karşılaşma, gizem” gibi unsurlarının neredeyse hepsinin bir arada var olduğu sanat dilini akla getirmektedir (2012, s.56). Ranciere’ye göre bu dört ifade unsuru arasından:

Oyun, kolaj fikri üzerinden değerlendirilmektedir. ... kolaj iktidar, meta ve medyanın sunumunu yeniden üretmektedir. Envanter ise ortak bir tarihe ya da dünyaya tanıklık eden heterojen malzemelerden oluşmaktadır. Sanatçı bu envanteri yeniden değerlendirerek hem bir arşivci hem de bir koleksiyoncu rolünü üstlenmektedir. Karşılaşma, bir ilişki eksikliği olduğu düşüncesi içinde sanatçının bir alımlama mekânında izleyiciyi öngörülmemiş bir ilişki kurmaya davet etmesi durumu olarak ifade edilmektedir. Gizem ise, birbiriyle uzlaşması imkânsız gibi görünen şeylerin ortak bir dünyada bir araya gelebilmelerinin gizemidir.” (Selvi, 2014, s.64).

Bu unsurlarla sıkı bir temas halinde olduğu anlaşılan Appliance sergisi, galeri mekânının karmaşık bir dramaturjiye dönüştüğü performans, yerleştirme ve bir yayından oluşan çok boyutlu bir sergidir. Ev mekânı kurgusundan oluşan yerleştirme, banliyö evi iç mekânı ile tiyatro seti arasında bir yerde biçimsellik kazanır (Kunstverein Gartenhaus, 2022). Galeri mekânının beyaz duvarları arasında kurgulanan bu ev, kendi içerisinde duvarları olmadan, yalnızca eşyaların yerleştirilme biçimleriyle bölünen, transparan bir ev görüntüsü oluşturmaktadır. Evin farklı odalarının düzeni ve işlevi, evde yer alan buzdolabı, koltuk, fırın, lamba gibi eşyalarla tanımlanır. Evdeki eşyalara baktığımızda ise her bir eşyanın bir kişi tarafından temsil edilerek kişileştirildiğini görürüz (Görsel 2). Burada mimari ile ilişkilendirilen beden metaforunun mimari alandan ev aletlerine aktarıldığı temsiliyet biçimi söz konusudur (Kunstverein Gartenhaus, 2022). Sergi bu kişileştirilmiş eşya/ cihazlarla birlikte bir performans alanına dönüşerek alegorikleşir. Sanatçı tarafından yazılan ve açılış gecesinde sahnelenen *Humour in the Water Coolant* (Su Soğutucusundaki Mizah) (Görsel 3) isimli oyunla birlikte evin transparan, parçalı görüntüsü, psişik izometrik bir izlenime bürünür. Oyunun konusu ise, yeni evindeki eşyaların kendisine musallat olduğunu düşünen bir kadının hikâyesini anlatmaktadır. Evi hayaletli aurdan kurtarmak için yapılan bir seans sırasında geçen performans, esas olarak evdeki eşyaların psişik potansiyelini ortaya koyma niyeti taşımaktadır (Kunstverein Gartenhaus, 2022).



Görsel 2. Olivia Erlanger, 2022, Appliance- Humour in the Water Coolant / Cihaz- Su Soğutucusundaki Mizah.
Olivia Erlanger (web sayfası). URL2

Erlanger burada cihaz motorlarında bulunan mekânîk sıvıları, “sulu mizah” anlayışıyla özdeşleştirerek ev araçlarının geç kapitalist döneme ayak uydurma biçimlerine dair alaycı-ironik bir okuma sunmaktadır. Anlam ve duygunun belirli bir ilişkisellik içindeki yayılımına sahne olan sergi, özellikle günümüz batı dünyası insanların yaşamlarıyla ilgili geç kapitalist yorgunluğun kronikleştirici halini yansıtmaları bakımından dikkat çekicidir. Burada insan ve nesne arasındaki karşılıklı bağımlılığı vurgulamak amacıyla konuşabilen cihazların tatminsizlik, üzüntü ve nihayetinde bağlanma ve sevmeye arzusuyla dolu duygusal yaşamlarını ifade ettiğini görürüz. Eşyalar, kullanımlarının ve işlevselliklerinin azalmasının psikolojik etkilerine sahip bir şekilde, teknolojik gelişmenin “olumlu” bir gelişme olduğu düşüncesine karşı çıkarak onu bir kaçış aracı olarak yeniden tanımlamaktadır. Sanatçı, montaj hattında doğan ve parçaları kolayca değişebilen, eskimesi önceden planlanmış bu nesneler için “yaşlanma olgusu”nun ne anlama geldiğini sorgulamaktadır (Kunstverein Gartenhaus, 2022).



Görsel 3. Olivia Erlanger, 2022, Appliance- Humour in the Water Coolant / Cihaz- Su Soğutucusundaki Mizah.
Olivia Erlanger (web sayfası). URL3

Nicolas Bourriaud’a göre çağdaş sanatçı artık sadece “üretmekten” ziyade, ahlaki bir dönüm noktasında, var olan süreçleri geri dönüşüme tabi tutan bir karaktere sahiptir. Böylelikle günlük hayatımızdaki formların ve kültürel nesnelerin işlev kazanmasını sağlar (Aktaran: Hopkins, 2018, s. 318). Olivia Erlanger da temel yaşam alanlarımız olan ev mekânı odağında gerçekleştirdiği bu sergide, üretim-tüketim ilişkilerinin şekillendirdiği süreçleri ayrıntılı bir biçimde irdelemiştir. “Sergi kapsamında ayrıca, her biri bir ev aletinin tarihine ve kültürel hayal gücünde nasıl inşa edildiğine odaklanan, aynı başlıklı bir yayın yer almaktadır. Sanatçı burada kişisel anlatılardan ve anekdotlardan faydalanarak ev araçlarının sanat tarihi, sinema ve popüler kültürdeki kullanımlarına yer vermiştir.” (Kunstverein Gartenhaus, 2022). Sonuç olarak bir arşiv, okuma odası ve eylem alanı olarak kurgulanan sergi, mekânın organizasyonu ve nesne yerleşimleri yoluyla, birbirinden farklı mekânsal ve sembolik alanı, türlü bağlantılar içerisinde yan yana getirmektedir. Bu anlamda ev içi yaşamın organizasyonu için gerekli sayılan ev araçları ile olan ilişkimizi, günümüz endüstriyel dünyasının etkileri bakımından tartışırken; nesne, mekân ve kişiler arasında gerçekleşen karşılaşma hali, izleyiciyi “öngörülmemiş bir ilişkisellik” içerisine çekmektedir. Serginin sahip olduğu bu çok yönlü ortam ve içerik; birbirinden farklı süreç, eylem ve pratiksel bağlamın bir aradaki ilişkiselliği, heterojen bir dilin inşasını içermektedir. Mekânsal kurguya, performans, nesne, yazı dili gibi türlü ifade biçimleri eşlik ederek, parçalı ve birbirini dışlayan pek çok unsur yan yana getirilmiştir. Böylece hem biçim hem de kavram

yönünden heterotopik bir ortam yaratılmıştır. Sergi aynı zamanda, heterotopyaların “gerçek mekân ve kişilerle kurgusal mekân ve kişilikleri bir araya getiren niteliği”ni de yansıtmaktadır. Gerçek mekânsal düzlemde yer alan kişi ve nesneler, birer performans aracına dönüşerek gerçek ve kurgunun iç içe geçtiği heterotopik bir bağlamsallık taşımaktadır. Foucault’ya göre heterotopyalar kendi içlerinde bağdaşmayan birçok mekân ve mevkiiyi “tek bir gerçek yer”de yan yana koyma gücüne sahiptir (Foucault, 2016, s. 298). Bu özellik, heterotopyaları çoklu mekânsal düzenlemelere imkân tanıyan yerler olarak değerlendirmemize neden olur. Tiyatro ve sinema salonları buna verilecek en iyi örnekler arasındadır. Bu alanlar gerçek mekân ve kişilerin yanı sıra kurgusal mekân ve kişilikleri bir araya getiren yapıya sahiptir (Aktaran: Yılmaz, s. 90). Örneğin tiyatro, birbirine yabancı bir dizi yeri sahne mekânı üzerinde art arda getirir. Sinema salonları da benzer şekilde, dörtgen bir mekân içindeki iki boyutlu ekran üzerinde, üç boyutlu mekânı yansıtmaktadır (Foucault, 2016, s. 298).

İç içe geçmiş böyle bir mekânsallığa yine günümüz sanatçılarından bir başka isim olan ABD’li *Alex Da Corte*’nin yapıtında da rastlarız. Sanatçının *Rubber Pencil Devil* (Görsel 4) isimli yapıtı, ilk olarak Pittsburgh’daki Carnegie Müzesi 57. baskısı için yaratılmışken, 2020 yılında ise farklı disiplin ve konularda çalışan sanatçıların bir araya geldiği, *For a Dreamer of Houses* isimli sergide yer almıştır. Tıpkı *Appliance*’de olduğu gibi, *Rubber Pencil Devil*’da da galeri mekânına yerleştirilen ev kurgusu dikkat çekmektedir. Yerleştirme, form ve içerik bakımından, sanatçının etrafında dolaştığı sosyo-kültürel konuları ortak bir bağlama taşıyarak heterotopyaya özgü bir mekânsallık sunmaktadır. Sanatçının “rüya evi” kurgusu, *For a Dreamer of Houses* isimli serginin temasıyla her açıdan bağdaşırken, Foucault’nun henüz tümüyle kutsallıktan arındırılmadığına işaret ettiği çağdaş mekânın bir parçası olarak nitelendirilebilir.



Görsel 4. Alex Da Corte, 2018, *Rubber Pencil Devil* / Silgi Kalem Şeytani.
Karma. URL4

Neon konstrüksiyondan oluşan üç boyutlu ev yerleştirmesinin içerisinde bir video ekranı yer almaktadır (Görsel 5). Burada 57 kısa film döngüler halinde oynatılmaktadır. Parlak neon ışıklarla inşa edilmiş olan ev, içinde sürekli olarak oynatılan film aracılığıyla, yansıttığı renkli dünyanın daha da ötesine uzanmaktadır. Burada Pembe Panther,

Kedi Sylvester ve Susam Sokağı'ndan Mister Rogers'a³ (Görsel 6) uzanan bir dönemin çocukluk kahramanları ve Amerikan televizyonunun ünlü karakterlerinden oluşan son derece stilize ve gerçeküstü bir film yükselir (Irwin, 2020).

Da Corte'nin yerleştirmesi, biçimsel açıdan iç içe geçmiş farklı mekânsallıklar arasında, bütünlüklü bir hareket ve canlılık sunmaktadır. Ev mekânı, içerisindeki televizyon benzeri bir ekran ve burada yer alan görüntülerle birlikte, her şeyin içeriden dışarıya çok katmanlı sembolik bir dünyayı araladığı yerdir; pencereleri pembe neon laleler ve diğer imgelerle süslenerek tatil evleri havasına büründürülmüş vaziyette, 'parlak ve gösterişli' bir yaşam mekânı ikonunu tanımlar (Carnegie International, 2018). Bu abartılı dünyayı tamamlayan bir diğer mekânsallık, aşırı büyük ve doymuş popüler imgelerin icra edildiği, "hipnotik derecede yavaş" olan filmin koreografisidir (David, 2020). Eski televizyon görüntülerinden yirminci yüzyıl animasyonlarına geniş bir yelpazedeki ikonografik ve kültürel kaynaklardan yararlanılan film, gündelik nesneler, popüler kültür sembolleri ve aşinalıkları kurnaz bir dille altüst etmektedir (David, 2020). İzleyici burada, metaların yeniden üretildiği bir "oyun alanında", öngörülmemiş bir ilişki kurmaya davet edilirken, birbiriyle uzlaşmayan şeylerin ortak bir dünyada bir araya gelme biçimi, heterotopik bir dünyayı aralamaktadır.



Görsel 5. (Solda) Alex Da Corte, 2018, Rubber Pencil Devil / Silgi Kalem Şeytanı.

URL5.

Görsel 6. (Sağda) Alex Da Corte, 2018, Rubber Pencil Devil / Silgi Kalem Şeytanı (video ekranı).

Carnegie International. URL6

Sanatçının sıklıkla kullandığı bir malzeme olan neon ışıkların yarattığı canlı ve dinamik ortam, Amerikan dünyasının kültürel imge, ikon ve hayalini yansıtırken, aynı zamanda bu renkli dünyanın geç kapitalizm etkisindeki psikolojik karmaşıklıklarını yansıtmaktadır (Irwin, 2020). Da Corte bu durumu, "yaşadığım yerin bir portresini yapmanın zamanının geldiğini düşündüm" diyerek, "komik ve üzücü olanı, içeride ve dışarıda yakalamak istedim," (Carnegie International, 2018) şeklinde ifade eder.

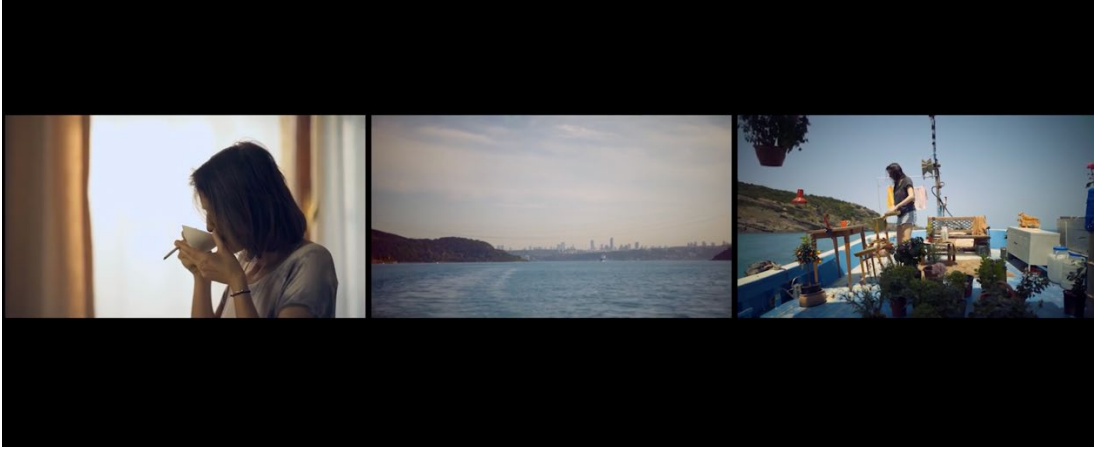
³ Fred McFeely Rogers (1928-2003). Amerikalı bir televizyon sunucusu, yazar, yapımcı ve Presbiteryen papazı olarak görev yapmıştır. Çocuk televizyonundaki çalışmaları büyük beğeni toplamıştır (Wikipedia, 2024).

Rubber Pencil Devil, sanatçının sergilerinde sıklıkla görüldüğü gibi geniş malzeme ve yöntem diline sahiptir. Da Corte, videolar için sanatçı kimliğinin yanı sıra, aktör, yapımcı ve kostüm tasarımcısı rollerini üstlenerek, tüm setleri ekibiyle birlikte kurmuş ve neredeyse her karakter için ayrı bir performans sergilemiştir (Carnegie International, 2018). Resim, heykel, performans, video ve enstalasyon gibi uygulamaları birleştirerek disiplinlerarası bir yaklaşım sergilemektedir. Sanatçı tüm bu disiplinler ve etkileşimler arasında yarattığı enstalasyonlarında *Gesamtkunstwerk*⁴, yani video, müzik ve mimariyi birleştiren bütünlüklü bir sanat eseri yaratma amacı taşıdığını söyler. Böylelikle, kendi iç yapısında tutarlı, ana konu etrafında sürükleyiciliğe sahip olan bir ortam sunmuş olur (Irwin, 2020). Yine böyle bir üretim sürecinin ürünü olan Rubber Pencil Devil, performans, video ve gerçek mekânsal bağlantıları bir araya getirebileceği hem içsel hem de dışsal anlam ve olguların şekillendirdiği bu ev ortamını kurgulamıştır. Dolayısıyla yapıt, performans dilinin dönüştüğü sinemasal ortamla birlikte birden fazla mekânın iç içe geçtiği, gerçek ve kurgunun biçim ve kavram yönünden kaynaştığı bir düzlemde varlık gösterir. Bununla birlikte çağdaş dünyanın uçlarda dolaşan anlam ve düşünce biçimlerine yer vererek, gerçek ve kurgusal olana izin vermesi bakımından heterotopik bir bağlama yerleşmektedir.

Foucault'ya göre günümüz sürecinde çağdaş mekân, sistemin kendi pratiğini yansıttığı bir alan olarak henüz tümüyle kutsallıktan arındırılmış değildir (Foucault, 2016, s. 293-294). Günümüz dünyasında içinde yaşadığımız mekânlar, üretim-tüketim ilişkilerinin bir yansıması olduğu haliyle, farklı bağlamlarda ortaya çıkan kendi kendisinin “kutsallığını” yaratmaktadır. Bu noktada değerlendirilebilecek olan Alex Da Corte'nin kurgu evi, çağdaş dünyanın ikonik bir temsilini yansıtmaktadır. Bu durum bir diğer güncel sanatçı *Volkan Aslan*'ın ironik bir bağlamsallık içerisinde nitelendirdiği *Evim Evim Güzel Evim* isimli yapıtında ise, yaşamın görünmeyen, bir başka yüzünün “gerçekliği” şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Volkan Aslan'ın 15. İstanbul Bienali için hazırladığı video yerleştirmesi (Görsel 7), Foucault'nun “başka mekânlar” olarak adlandırdığı ötekilik mekânlarına özgü bir dünyayı, çoklu anlam ve biçimsellik doğrultusunda inşa edilmiş bir şekilde yansıtır. Kısa film türünde kurgulanarak, üç ayrı mekânı yansıtan üç kanallı video, her bir kanalda ayrı bir mekân/ yaşam örgüsüyle kendi içerisinde ayrılmış gibi görünse de aslında ortak bir zaman, mekân ve bağlam temelinde heterotopyaya özgü bir yanılısma ve gerçeklik alanı ortaya koymaktadır. İki boyutlu ekran düzleminin içinde yer alan üç boyutlu mekânsallık, birbiri ile örtüşen mekân ve dünyaların aynı zamanda birbiri ile ayrıştığı heterotopik bir bağlama işaret eder. Bu açıdan, *Evim Evim Güzel Evim* “gerçek olmayan ancak gerçek ile farklı yönlerden bağlantısı olan evrenler üretmektedir” (Pöstecki, 2019, s.82) diyebiliriz.

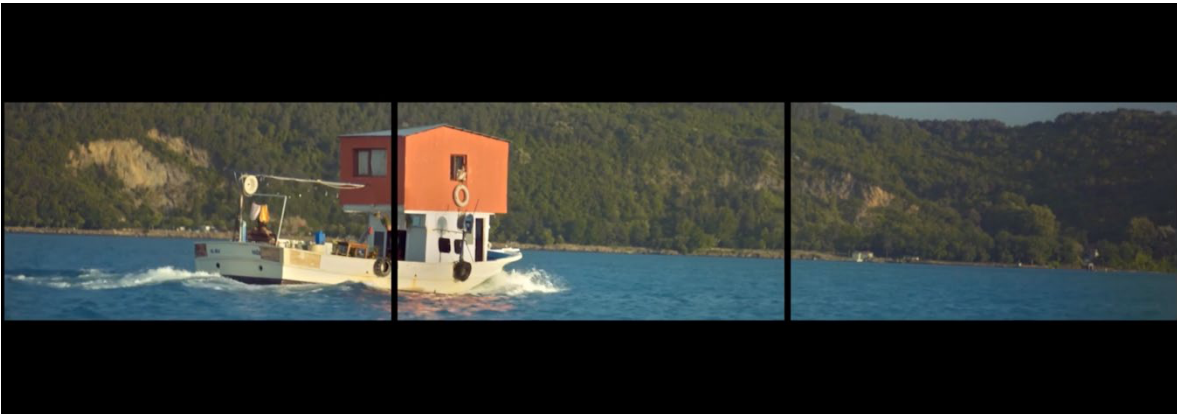
⁴ Alman opera bestecisi, tiyatro yönetmeni, müzik teorisyeni ve yazarı Richard Wagner tarafından ortaya atılan kavram, “bütünlüklü sanat eseri” anlamına gelmektedir. Bu teori, müziğin, dramının, şiirin ve sahnede bulunan her şeyin aynı düzlemde estetize edilmesiyle mükemmel ve tamamlanmış sanat eserine ulaşılacağını savunur. Özellikle opera ve sinema disiplinini etkilemiş olan bir teoridir (Wikipedia, 2023).



Görsel 7. Volkan Aslan, 2017, Evim Evim Güzel Evim.

Vimeo (sanatçının izniyle). URL7

Video ekranına baktığımızda, yan yana yerleştirilen üç kanallı videonun sol ekranında ev izlenimi veren küçük bir odada, bir kadının varlığını görürüz. Ortadaki ekranda, seyir halindeki bir tekneden çekildiği anlaşılan, dalgalanan ya da farklı açılardan çekilmiş deniz ve gökyüzü görüntüleri yer almaktadır. Sağdaki ekranda ise ev gibi düzenlenmiş bir teknenin güvertesinde başka bir kadın yer almaktadır. Ekranın iki tarafında farklı mekânlar içinde izlediğimiz kadınların hikayesi, orta ekrandaki akıp giden deniz görüntüsüyle ayrılmış görünmektedir. Soldaki ekranda kanepeler, çiçekler, sehpa ve yataklar gibi ev eşyaları arasında hareket eden kadını, zaman zaman yatağa uzanmış vaziyette, üzerinde dünya haritası bulunan bir topu fırlatırken, zaman zaman kanepede otururken ya da bir çiçeğin toprağıyla uğraşırken izleriz. Sağ ekrandaki kadın da aynı şekilde saçını kurutmak, çamaşır asmak, tarot falı bakmak gibi gündelik uğraşlar içerisinde. Bu anlamda her iki yaşam da kendi içinde yalın bir ifade diliyle aktarılmıştır. Filmin ilerleyen dakikalarında ise, üzerine iki katlı ev inşa edilmiş olan sıradan bir teknenin, sıra dışı formuyla İstanbul Boğazı'nda ilerleyişini görürüz (Görsel 8). Filmin bu noktasında, bazı detaylardan da anlaşılacağı gibi, iki farklı yaşamın ve mekânın, bu tekne-ev üzerinde birleşerek aynı manzaraya şahit olduğunu görürüz. İki kadın burada altlı üstlü yaşamaktadır.



Görsel 8. Volkan Aslan, 2017, Evim Evim Güzel Evim.

Vimeo (sanatçının izniyle). URL8

Başta ayrılmış gibi görünen üç ekran, aslında birbiriyle bağlantılı olan gerçeklerin farklı bakış açılarının temsidir. Bu durum, filmi izledikçe acı tatlı bir ironiyle anlaşılmalıdır. Ev içi gündelik rutin görüntüleri manzaraların, kıyıların ve kentlerin görüntülerine karışır (İKSV, 2017, s.142). Sanatçıya göre bu iki kadının alternatif sulara yaşamak gibi bir hayali yoktur; bir ütopya yaşamıyorlardır. Yakın zamanda yaşanmış bazı olaylardan dolayı, sakin bir şekilde şehrin içinden kayıp gitmektedirler (Büyüktalaş, 2017). Yerinden edilme gerçeklikleri üzerine bir düşünme niteliğindeki, zaman ve perspektif ayrılıklarının, su ve yolculuk görüntülerinin kullanıldığı yapıt, göçmenler ve evini yitirmiş olanlar gibi uzun yolculuklara çıkmak zorunda bırakılan bireylere adanmıştır. Tekne-ev ayrıca büyük kentlerin yoksul bölgelerinde, sular üzerinde geçici barınaklar oluşturmak için sıkça kullanılan bir yapıyı andırır (İKSV, 2017, s.142). İnsanlık tarihi boyunca türlü koşullar içinde seyreden sosyo-politik bir olgu olan göçün yarattığı yaşamsal ve mekânsal “arada” olma hali, bazı sosyolojik araştırmalarda bir heterotopya örneği olarak değerlendirilmektedir. Film bu anlamda göç olgusunun getirdiği mekânlar arası hareketliliğin geçirgenliği, göç eden bireylerin kendi ortamı dışında başka yerlerde kurulan yaşam deneyimlerinin mekânsal yansımalarına dair bir izlenim yaratmaktadır.

Bununla birlikte gemi imgesi Foucault’ya göre heterotopiyaların son ilkelerinden biridir. Kendi içinde kapalı ancak yüzen hareketliliği içinde mekânlar arasında bir mekândır. “Foucault geminin “mükemmel bir heterotopya” olduğunu belirtir. “Yüzen bir mekân parçası, yersiz bir yerdir”; limanlar arasındaki, kültürler arasındaki, istikrarlı noktalar arasındaki mekânda kendi kurallarına göre işlev görür (Sudradjat, 2011, s. 31). “Gemi imgesinin performatif etkinliği dikkate alındığında, heterotopya, hareket eden mekânlara, mekânlar arası geçişliliğe vurgu yaparak, göçmek fiilinden türeyen her türlü deneyimin kendisiyle ilişkili hale gelmektedir.” (Selvi, 2014, s. 69). Dolayısıyla çoğu durumda trajik bir niteliğe sahip olan göç meselesinin bu yanına dair bir kavrayış ortaya koyan Evim Evim Güzel Evim, iç içe geçmiş farklı mekânsal oluşumlar ve girift imgeler aracılığıyla çok boyutlu bir heterotopya okuması sunmaktadır. Üretim sürecinin ilk aşamasında ortaya koyulan üç boyutlu ev formundan itibaren, video-nun kurgu düzlemine kadar geçen süreçte, pek çok biçimsel ve anlamsal olasılık yan yana getirilmiştir. Bu açıdan gerçek kişi ve mekânların yarattığı kurgusal dünyanın, yaşanan gerçeklikle olan ilişkisi, çarpıcı bir heterotopik örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

4. Sonuç

Araştırmada, sanat dahil pek çok alandaki güncel araştırmaya konu olan ev kavramının insanın yaşam pratiğindeki yeri ile hızla değişen güncel dünyanın yarattığı koşullar içinde dönüşen yapısıyla birlikte oluşan “heterojen” karakteri üzerinde durulmuştur. Sanat alanında ev kavramına yönelik anlam arayışları, kavramın sahip olduğu geniş perspektifin bir yansıması olarak, zengin bir dil etrafında şekillenen uygulamalara rastlamamıza neden olur. Bu anlamda araştırmada ele alınan sanat yapıtları, günümüz sanatının form ve anlam dili bakımından sahip olduğu heterojenlik unsurlarını bünyesinde barındırmaktadır.

Değinen sanatçıların ortak bağlamı olan ev mekânına yönelik anlamlandırma biçimleri ve pratiğe yansıma hali birbirinden farklılık gösterse de yapıtların sahip olduğu çok katmanlı anlatım dili, her birinin birer heterotopya alanı olarak okunmasına olanak sağlamıştır. Galerî mekânına yerleştirilen ya da video ekranında gördüğümüz ev mekânı kurguları, performans temelli pratiklerle iç içe geçerek heterotopik bir bağlam ortaya koymaktadır. Bu durum Foucault’nun bahsettiği türden, gerçek bir mekânda birbirinden farklı, karşıt unsurların bir arada var olabildiği bir mekânsallığı türlü bağlamlarda yansıtmaktadır. Bununla birlikte heterotopya, gerçek mekânlarda

gerçek ve kurgunun bir arada olduğu başkalık/ötekilik bağlantıları yaratabilmektedir. Araştırmada da gerçek mekânlarda birbiri ile iç içe geçen ortam ve imgelerin aynı zamanda bir yanılsama alanı olarak birbirini dışlayan unsurlar yarattığı heterotopik olasılıklara yer verilmiştir. Burada sanatın hem gerçek hem de kurgusal olanı oldukça geniş bir mekân mefhumu içerisinde bir araya getirebilme gücüne sahip olduğu bir perspektiften bakacak olursak, ele alınan sanat örneklerinin de bu bağlamda ev mekânı üzerinden birbirinden farklı sorunlara birer heterotopya alanı yaratarak temas ettiği söylenebilir.

Kaynakça

- Altınıyıldız Artun, Nur. (2012). Mimarlık Nesnesi ve Başka Nesneler. Ali Artun (Ed.), *e-skop*. Erişim: 15.02.2023. <https://www.e-skop.com/skopdergi/mimarlik-nesnesi-ve-baska-nesneler/580>
- Bachelard, Gaston. (2013). *Mekânın Poetikası*. (A. Tümerkekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Barlas, Mert. (2019). Çağdaş sanatta Nesne- Mekân Olarak Ev İmgesi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, s. 98. Erişim: 12.05.2022. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/902959>
- Bilgin, Nuri. (1990). Fiziksek Mekândan İnsani ya da İnsanlı Mekâna. *Mimarlık*, 90/3, s.62-65.
- Büyüktalaş, Müge. (2017). Şehrin İçinden Kayıp Gitmek. *Unlimited*. Erişim: 18.01.2024. <https://www.unlimited-drag.com/post/sehrin-icinden-kayip-gitmek>
- Carnegie International. (2018). A Joyful Resistance. *Carnegie Museum of Pittsburgh*. Erişim: 05.04.2023. <https://carnegiemuseums.org/carnegie-magazine/winter-2018/a-joyful-resistance/>
- David, Eric. (2020). Rubber Pencil Devil: Alex Da Corte's Filmic Fantasia Takes Over Prada Rong Zhai. Yatzer, Erişim: 05.04.2023. <https://www.yatzer.com/rubber-pencil-devil-alex-da-corte>
- Foucault, Michel. (2016). Başka Mekânlara Dair. Ferda Keskin (Ed.). *Özne ve İktidar*, s. 291-302. (İ. Ergüden ve O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Göker, Göksel. (2017). Dijital Heterotopyalar: "Başka" Bir Bağlamda Yeni Medya. *Selçuk İletişim*, s. 167. Erişim: 09.02.2023. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/273198>
- Hopkins, David. (2018). *Modern Sanattan Sonra*. (F. C. Erdoğan, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- İKSV 15. İstanbul Bienali Kataloğu. (2017). İyi Bir Komşu. İstanbul: YKY.
- Irwin, Michael. (2020). Alex Da Corte Biyografisi. Ocula, Erişim: 05.04.2023. <https://ocula.com/artists/alex-da-corte/>
- Kıyıcı, Gökhan. (2016). Ev Mekânı ve Sınırlarının Anlamları Üzerine. I. *Ulusal Tasarım Günleri/Kapadokya*, Erişim: 10.02.2023. https://www.academia.edu/28805165/Ev_Mek%C3%A2n%C4%B1_ve_S%C4%B1n%C4%B1rlar%C4%B1n%C4%B1n_Anamlar%C4%B1n%C3%9Czerine

Kunstverein Gartenhaus. (2022). Appliance. Erişim: 25.05.2023. <https://kunstverein-gartenhaus.com/programme/exhibitions/olivia-erlanger-appliance/>

Papi, Monica. (2023). Ev Düşünür. *Sanat Dünyamız/ Ev: Neresi?*, 197, s.16-17.

Pösteği, Nigâr. (2019). Sinema Yolu ile Oluşturulan Dünyalar: Yok-yer, Heterotopya ve Ömer Kavur Sineması. *SineFilozofi Dergisi*, s. 78. Erişim: 22.01.2023. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/717059>

Ranciere, Jacques. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu*. Ali Artun (Ed.). s.56. (A.U. Kılıç, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Selvi, Yeliz. (2014). *Heterotopya Üzerine Görsel Çözümlemeler*. (Sanatta Yeterlik Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.

Soja, Edward W. (2019). *Postmodern Coğrafyalar*. (Y. Çetin, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Sudradjat, Iwan. (2011). Foucault, the Other Spaces, and Human Behaviour. *AcE-Bs*. Erişim: 10.05.2023. https://www.researchgate.net/publication/257715464_Foucault_the_Other_Spaces_and_Human_Behaviour

Şentürk, Levent. (2003). Foucault'un Heterotopyaları. *Cogito*, 34, s. 13-15.

Şevik, E., Çalışkan, O. (2019). Heterotopyanın Alansallığı: Heterotopolojinin Temel Mekânsal Koşulu Olarak Kent-sel Eşikler. *II. Kentsel Morfoloji Sempozyumu*, s. 291. Erişim: 25.03.2024. <https://kentselmorfolojisempoz-yumu2018.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/04/m-46.pdf>

Topinka, Robert J. (2010). Foucault, Borges, Heterotopia: Producing Knowledge in Other Spaces. *Foucault Studies*, s. 56. Erişim: 10.05.2024. https://www.researchgate.net/publication/279690664_Foucault_Borges_Heterotopia_Producing_Knowledge_in_Other_Spaces

Usta, Gülay. (2020). Mekân ve Yer Kavramlarının Anlamsal Açısından İrdelenmesi. *TOJDAC*, s. 27. Erişim: 26.10.2022. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/900229>

Yılmaz, İ. Ebru. (2020). Foucault ve Heterotopik Sanat. Rifat Şahiner (Ed.). *Sanatta Post-Nesne ve Post İnsan*, s. 88-110. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Wikipedia. (2023). Erişim: 18.09.2024. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Gesamtkunstwerk>

Wikipedia. (2024). Erişim: 05.07.2024. https://en.wikipedia.org/wiki/Fred_Rogers

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Olivia Erlanger, 2022, Appliance / Cihaz. Erişim: 05.07.2024, Kunstverein Gartenhaus. <https://kunstverein-gartenhaus.com/programme/exhibitions/olivia-erlanger-appliance/>

Görsel 2. Olivia Erlanger, 2022, Appliance- Humour in the Water Coolant / Cihaz- Su Soğutucusundaki Mizah. Olivia Erlanger (web sayfası). Erişim: 05.07.2024, <https://www.oliviaerlanger.com/projects/humour-in-the-water-coolant>

Görsel 3. Olivia Erlanger, 2022, Appliance- Humour in the Water Coolant / Cihaz- Su Soğutucusundaki Mizah. Olivia Erlanger (web sayfası). Erişim: 05.07.2024, <https://www.oliviaerlanger.com/projects/humour-in-the-water-coolant>

Görsel 4. Alex Da Corte, 2018, Rubber Pencil Devil / Silgi Kalem Şeytanı. Karma. 17.05.2024, <https://karmakarma.org/exhibitions/alex-da-corte-57th-edition-of-the-carnegie-international/>

Görsel 5. (Solda) Alex Da Corte, 2018, Rubber Pencil Devil / Silgi Kalem Şeytanı. Karma. Erişim: 17.05.2024, <https://karmakarma.org/exhibitions/alex-da-corte-57th-edition-of-the-carnegie-international/>

Görsel 6. (Sağda) Alex Da Corte, 2018, Rubber Pencil Devil / Silgi Kalem Şeytanı (video ekranı). Carnegie International. Erişim: 7.05.2024, <https://carnegiemuseums.org/carnegie-magazine/winter-2018/a-joyful-resistance/>

Görsel 7. Volkan Aslan, 2017, Evim Evim Güzel Evim. Vimeo (sanatçının izniyle). Erişim:05.11.2024, <https://vimeo.com/339518359>

Görsel 8. Volkan Aslan, 2017, Evim Evim Güzel Evim. Vimeo (sanatçının izniyle). Erişim:05.11.2024, <https://vimeo.com/339518359>

BABALAR VE KIZLARI: TRACEY EMİN VE JANNANE AL ANI’NİN ESERLERİNDE BABA İMGESİ ^{1, 2}

Arş. Gör. Deniz ALTAY PEKTAŞ

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

Ankara / Türkiye

denizaltay@hacettepe.edu.tr

ORCID ID: 0000-0001-8877-522X

Öz: Babanın varlığı özellikle bir kadının bütün hayatı boyunca gelişimini etkileyen önemli bir unsurdur. Babanın fiziksel veya duygusal olarak olmaması durumu kişinin bilincinde, bu eksikliği gidermek amacıyla o figüre dair çok daha derin ve katmanlı bir imge kurulmasına neden olmaktadır. Diğer bir deyişle kişi, ‘babayı’ bu figürün yokluğunda, onun yerine ikame ettiği yeni değer ve kavramlar aracılığıyla yaşamında sembolik olarak var ettiği söylenebilir. Bu sebeple babanın yokluğu meselesi kadın sanatçıların eserlerinde baba figürünü nasıl ele aldıkları özelinde ilgi çekici biçimde ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda otobiyografik eserler üreten sanatçılar Tracey Emin ve Jannane Al-Ani’nin kendi babalarını konu aldıkları iki eseri incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda baba figürünün yokluğunun sanatsal olarak ifade edilebileceği ve “baba”nın imgeler aracılığıyla yeniden yaratılabileceği görülmüştür. Sanatçıların yokluk ve kayıp hisleriyle “baba”yı anlamlandırmaya çalıştıkları, yarattıkları sembolik baba figürüyle sanatsal olarak hesaplaşmalarının ardında, kendi benliklerini ve tarihlerini yeniden inşa etme çabaları olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Tracey Emin, Jannane Al-Ani, Baba İmgesi, Baba Kız ilişkisi, Otobiyografi.

FATHERS AND DAUGHTERS: THE IMAGE OF THE FATHER IN THE WORKS OF TRACEY EMİN AND JANNANE AL-ANI

Abstract: The presence of the father is an important element that affects the development of a woman throughout her life. The absence of a father, whether physical or emotional, causes a much deeper and more layered image of that figure to be established in the person's consciousness in order to compensate for this deficiency. For this reason, the issue of the absence of the father emerges in an interesting way, especially in terms of how women artists approach the father figure in their works. In this context, two works by autobiographical artists Tracey Emin and Jannane Al-Ani, who focus on their own fathers, were examined. As a result of this examination, it was seen that the absence of the father figure could be artistically expressed and the "father" could be recreated through images.

Keywords: Tracey Emin, Jannane Al-Ani, Father Image, Father Daughter Relationship, Autobiography.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği’ne uyulmuştur.

² Bu makale, Deniz Altay Pektaş tarafından Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Programında Prof. Necla Rüzgar danışmanlığında yürütülen “Yokluğunda Bir Baba İmgesini Yeniden Düşünmek” isimli sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

EXTENDED ABSTRACT

The concept of fatherhood, akin to the concept of motherhood, encompasses far more than a mere biological connection. In human life, the father figure assumes a central role in shaping notions of authority, family, and identity, while also playing a critical role in personal, social, and cultural transformations. Consequently, the presence or absence of a father during childhood, as well as the dynamics of the father-child relationship, can exert profound effects on character development, social interactions, and psychological well-being throughout an individual's life.

For instance, the presence of a father fosters a "secure" environment by nurturing fundamental feelings of trust, love, and protection. The father-daughter relationship, in particular, holds significant importance in influencing a woman's development over the course of her life. The father figure contributes substantially to the formation of a girl's self-perception, her relationships with the opposite sex, and her sexual development. From a psychoanalytic perspective, the relationship with the father figure is conceptualized as a process of naming—a symbolic hypothesis—contrasting with the sensory-based connection established with the mother figure. In other words, the father figure is embedded within a symbolic structure that disrupts the dyadic mother-child bond. Therefore, the relationship formed with the father figure is of vital importance in a child's psychological development, as it facilitates the process of individuation. In cases where this relationship is absent, gaps in self-perception may emerge.

The physical or emotional absence of the father often results in the construction of a more complex and stratified image of the father figure within an individual's consciousness, serving as a compensatory mechanism for this deficiency. In other words, the individual may symbolically reconstruct the "father" in his or her life through new values and concepts that substitute for this absence. This symbolic construction can be interpreted as a form of confrontation with all notions associated with fatherhood or the emotional complexities stemming from its absence. As a result, the father figure—especially the absence of the father or the deceased father—becomes a significant motif in artistic expression. In this context, artistic representations often serve as a means of making autobiographical processes visible, allowing artists to explore and reconstruct their identities through the figure of the father.

When addressing their relationship with their fathers, artists must not only revisit their own past and childhood but also reconstruct the father figure through an autobiographical lens. This artistic process reflects the artist's quest for self-identity. Driven by the need to understand themselves and give meaning to their lives, artists frequently channel their experiences and inner worlds into their works, thereby embedding their personal narratives within the content or form of their artistic production.

Within this framework, contemporary art has increasingly engaged with themes such as family, identity, and memory, prompting artists to interrogate their relationships with their parents and to produce autobiographical works that reflect these inquiries. This study examines this phenomenon through an analysis of two video works—"A Loving Man" by Jananne Al-Ani and "Emin & Emin" by Tracey Emin—both of which are autobiographical in nature. A shared characteristic of these works is their direct engagement with the theme of fatherhood, particularly the absence of the father in the lives of the artists.

The study first explores the concept of fatherhood and the role of the father-daughter relationship within psychological and psychoanalytic theory. Subsequently, the notion of "father absence/deceased father," a critical concept in psychoanalytic discourse, is evaluated, particularly in relation to the father-daughter dynamic. Additionally, relevant scientific studies on the significance of the father figure in a woman's psychological development are examined. The selected artworks are analyzed both in terms of their artistic methods and thematic content. Based on the findings, a visual analysis of the works is conducted, focusing on how the father figure is represented through imagery. The study observes that both artists address the father-daughter relationship within the context of the presence and absence of the father figure. Furthermore, it highlights the ways in which both artists attempt to make sense of the symbolic father figure through their respective works.

The analysis also examines how the artists' relationships with their fathers inform their artistic production, linking these personal narratives to universal themes such as memory, belonging, death, and mourning. The findings indicate that both artists seek to understand the concept of "fatherhood" through their experiences of absence and loss. Their artistic engagement with the symbolic father figure is interpreted as an effort to reconstruct their own identities, personal histories, and cultural narratives. Ultimately, the study demonstrates that the absence of the father figure can be expressed artistically and that the "father" can be reimagined and reconstructed through visual representation.

1. Giriş

Baba kavramı, tıpkı anne kavramı gibi insan hayatında yalnızca bir biyolojik bağı ifade etmekten öte çok katmanlı ve geniş bir zeminde ele alınabilecek bir yapıdır. Özellikle çocukluk döneminde baba figürünün/kişisinin varlığı/yokluğu, bu figürle kurulan ilişki ve bu ilişkinin biçimi; kişinin erişkin hayatında karakter özellikleri, kendisi ve diğerleri ile kurduğu ilişki biçimleri, olası ruh sağlığı problemleri ve çalışma hayatı gibi pek çok alanda ortaya çıkan sonuçlarla bağlantılıdır.

Kişi olarak “baba”, çocuğun gelişiminin toplumsal ve ekonomik olarak güvenli bir ortamda gerçekleşmesini sağlamamakla sorumlu bir figür olmasının yanı sıra ebeveyn ilişkileri çerçevesinde, çocuğun otorite ile olan ilişkilerini de şekillendiren bir roldedir. Özellikle baba-kız ilişkisi bir kadının bütün hayatı boyunca gelişimini etkileyen önemli bir unsurdur. Örneğin kız çocuğunun benlik algısı, karşı cinsle ilişkisi ve cinsel gelişiminde baba figürünün yeri oldukça büyüktür (Perkins, 2008; Castetter, 2020).

Bir arketip olarak baba kavramı ise ailenin bir parçası olan kişi “baba” dan çok daha kapsamlı bir anlama ve etkiye sahiptir. Jung, baba arketipini, anne arketipini tamamlayan dinamik bir yapı olarak tarif eder. Bu arketipi us, düzen ve mantık kavramları ile bağdaştırır (Jung, 2003, s. 38-85). Baba figürünün bu yönü mitoloji ve dinlerde de karşımıza çıkar: Tanrılar arasında “baba”, Yunan mitolojisindeki Zeus veya Nors mitolojisindeki Odin gibi iktidar sahibi, yasa koyan ve yöneten bir otorite figürüdür (Can, 1970, s. 18-21). Bu baba figürleri aynı zamanda yol gösterici ve koruyucu karakterler olarak kahramanlara yolculukları sırasında destek olur. Hristiyanlıkta teslis geleneğinde ise “baba” Tanrı; koruyan, kollayan, şefkatli ve affedici, ama aynı zamanda adaletli ve muktedir (İncil, Daniel Kitabı 9:9, Markos 2:7, Mezmurlar 89:14).

İnsan ruhu ve deneyimindeki bu temel yeri sebebiyle baba figürü, sanatta da neredeyse her dönem karşılaşılabilen bir imge olmuştur. Bu imgeye bakarken baba figürüne atfedilen anlamları göz önünde bulundurmak önemlidir. Bunlar babanın yokluğunda onun yerine geçen ve boşluğunu dolduran şeyleri de düşündürür. Çünkü baba, yalnızca ebeveyn olarak ailenin bir parçası değil, bir otorite figürüdür. Dolayısıyla yokluğunda dahi söz konusu ‘otorite’ oluşu ile belli bir kavramsal-fikirsal mevcudiyeti olduğu söylenebilir. Bu noktada ‘baba imgesi’ de bu şeylerin bir ifadesi olabilir ve elbette her imgede olduğu gibi yaratıcısına özgü ve oldukça kişiseldir. Diğer yandan sanatçının babaya atfettiği anlamdan ortaya çıkan imge zamanla babanın nesnesi yerine dahi geçebilir. Bu sebeple baba-kız ilişkisi sanatçıların eserlerinde baba figürü/kavramını nasıl ele aldıkları özelinde ilgi çekici biçimde ortaya çıkmaktadır.

Sanatçı babası ile ilişkisini ele alırken otobiyografik bir gözle hem kendi çocukluğu/geçmişini hem de baba figürünü yeniden kurgulayabilir. Sanatçılar otobiyografik çalışmalarda; kendi kişisel tarihlerini, duygu ve düşüncelerini ifade ederler. Bu sanat formu, sanatçının kimliğinin bir yansımasıdır. Kendini anlama ve yaşamını anlamlandırma ihtiyacının bir sonucu olarak, sanatçı eserlerinde deneyimlerini ve iç dünyasını anlatabilir, kendini doğru dan eserlerinin içeriğinde ya da biçiminde ortaya koyabilir. Bu bağlamda özellikle çağdaş sanatta aile, kimlik ve bellek gibi kavramların ele alınmasıyla ortaya çıkan tartışmalar, sanatçıların kendi ebeveynleriyle olan ilişkilerini sorgulamaya ve bu ilişkiler hakkında otobiyografik çalışmalar yapmaya yönlendirmiştir.

Bu makalede baba figürünün yokluğunun sanatsal olarak ifade edildiği ve “baba”nın imgeler aracılığıyla yeniden üretildiği düşünülen iki otobiyografik eser incelenmiştir. Bunlar Jannane Al Ani’nin “A Loving Man” (1996-1999) adlı video enstelasyonu ile Tracey Emin’in “Emin & Emin” (1996) adlı video çalışmasıdır. Bu eserlerin seçilmesindeki en önemli etken, sanatçıların hayatında “baba”nın yokluğu durumunun olmasıdır. Yaşamlarının bir noktasında farklı nedenlerle babalarıyla yolları ayrılmıştır. Baba figürünün eksikliğinin tüm yaşamlarını şekillendirdiği düşünülebilir. Bir diğer sebep ise bu yokluğu bir biçimiyle sanatlarının konusu haline getirmeleridir. Yarattıkları

baba imgesi, bir takım psikanalitik kuramlarda da yeri olan bir yapıdadır. Ayrıca iki çalışmada da sanatçıların kendilerini doğrudan eserlerin biçiminde var ediyor oluşu, eserlerin otobiyografik niteliğini öne çıkaran bir etmen olarak önemlidir. Böylelikle baba kız ilişkisi biçimsel olarak da gözlemlenebilmektedir. Burada kısaca değinilen noktalar aşağıda detaylıca anlatılacaktır. Ancak eserlerin analizlerine geçmeden konu, psikanalitik kuramlar açısından kısaca açıklanacaktır.

2. Babalar ve Kızları

Psikanalitik kuramın kurucusu Freud ve sonrasında Lacan, baba figüründen çok anne figürü ve anne ile ilişkinin, özellikle de anne-oğul ilişkisinin yarattığı ruhsal etkilenimler üzerine eğilmiştir. Juliet Mitchell, Jacques Lacan'ın "Feminine Sexuality" isimli kitabına yazdığı girişte Hem Freud hem de Lacan'ın fallosentrik kuramlar geliştirmekle itham edildiğinden bahseder (Mitchell ve Rose, 1985, s. 8). Freud baba figürünü, özünde, anne ile çocuk arasındaki ikili ilişkiyi kıran bir yapı olarak görmektedir. Ancak Lacan bu tanımlı yetersiz bulur:

Freud'a göre, [...] baba, anne ve çocuktan oluşan asosyal ikili birimi kırması gereken üçüncü terim konumunda durmaktadır. [...] Lacan'a göre, babayı görmezden gelen ya da onu annenin içinde ya da onun gözünden gören bir teori saçmadır. Babanın temsil ettiği yasanın dışında ya da ondan önce var olan insani hiçbir şey olamaz; yalnızca ya onun inkârı (psikoz) ya da koşullarının şans ve talihsizliği ('normallik' ve nevroz) vardır (Mitchell ve Rose, 1985, s. 23).

Freud ve Lacan baba-çocuk ilişkisini de "Baba kompleksi" (Vaterkomplex) ve bununla bağlantılı olarak temelde anne-oğul ilişkisine dayanan "Oedipus kompleksi" çerçevesinde incelerler. Ancak uygulamada bu çerçeve, kadınların/kız çocuklarının psikanalizinde yetersiz kalmıştır. Bu durum yıllar içerisinde bu bakış açısının tekrar tekrar yeniden ele alınmasına sebep olmuştur. Jung cinsiyetlerin yerini değiştirip bir "Elektra kompleksi" tanımlayarak bu sorunu aşmaya çalışırken Freud ve sonrasında Lacan kız çocuklarının baba ile ilişkisini "penis kıskançlığı" üzerinden değerlendirmişlerdir (Mitchell ve Rose, 1985, s. 12). Lacan, Freud'un erkek-odaklı kuramına itiraz etmiş olsa da psikanaliz alanı yakın zamana kadar baba-kız ilişkisine kuramsal olarak eğilmemiştir.

Freud, erilden başka libido olmadığını savunuyor. Bu ne demektir? Göz ardı edilemeyecek kadar büyük bir alanın göz ardı edilmesinden başka bir şey değildir. Bu alan, kadının statüsünü benimseyen tüm varlıkların alanıdır- eğer gerçekten de bu varlıklar onun kaderine dair herhangi bir şeyi benimsiyorsa (Lacan, 1999, s. 80).

Psikolojide ve ilişki kuramında baba-kız ilişkisine dair incelemelerin eksikliğinden yola çıkan Psikolog Rose Merlino Perkins, 2008 yılında yayınladığı "Merlino-Perkins Father-Daughter Relationship Inventory (MP-FDI): Construction, Reliability, Validity, and Implications for Counseling and Research" (Merlino-Perkins Baba-Kız İlişki Envanteri(MP-FDI): Yapı, Güvenilirlik, Geçerlilik ve Danışmanlık ve Araştırma için Çıkarımlar) isimli çalışmada bu ilişki ve etkilerini ölçülebilir, bilimsel bir çerçevede incelemek için bir araç oluşturmuştur. Merlino-Perkins'in araştırmasına göre farklı babalık tipleri (destekleyici, kontrolcü, düşkün, mesafeli, zorba, fiziksel istismarcı, eksik/yoksun vb.) kız çocuğunun gelişimi, kendilik algısı ve ilişkileri üzerinde ömür boyu sürecek etkiler yaratmaktadır (Perkins, 2008, s. 131).

3. Kayıp Baba

Psikanalist André Green 1986'da yayınladığı "The Construction of the Lost Father" (Kayıp Babanın İnşaası) isimli çalışması ile yeni çağda baba figürünü bu figürün eksikliği üzerinden ele alarak yeni bir alanın önünü açmıştır. Green bu çalışmada yokluk kavramını şöyle tarif eder: "Artık yokluğun ne olduğu hakkında bir fikrimiz olmalı:

Yokluk, bir dinleyici ile bir yansıtıcı arasında bulunan ve yok olmaya direnebilen alandır. Özne, birbiriyle kaynaşan farklı temsil türlerinin (kelimeler, şeyler, etkiler, dürtüler, bedensel durumlar, eylemler) gizil düzenleyicisidir.” (2009, s. 32).

Green, “Ölü Baba”nın sadece ölmüş bir baba olmadığını, babanın yokluğu ya da duygu yönünden ulaşılmazlığı durumunda bile çocuğun gelişiminde önemli işlevler gören içselleştirilmiş bir temsil olduğunu öne sürer (2009, s.26). Baba, ölümü/yokluğu ile sembolizasyon ve kavramsallaştırmanın önünü açar, zira “(...)sembolleştirme sürecine geçiş için sembolik bir baba figürü şarttır.” (Anzieu-Premmereur, 2009, s. 111).

Anneden babaya dönüş duygusallıktan zihinselliğe doğru bir değişime işaret eder, çünkü annelik duyular yoluyla kanıtlanır, babalık ise bir hipotezdir. İçgüdüsel reddediş ve bunu takip eden zihinsel süreç, babasını belirleyerek soyut bir temsil oluşturan çocukta düşünme becerisinin kapılarını açar. Sembolleştirme, bir nesnenin yerine başka bir nesnenin konulmasıdır. Bu, eksik bir nesneyi temsil etme kapasitesinin yanı sıra bir sembolün gerçek nesne olmadığını kavrama becerisi de gerektiren bir sürecin sonucudur (Anzieu-Premmereur, 2009, s. 111). Burada “yokluk” temeldir:

Sembolleştirme, olmayan bir nesneyi temsil etme kapasitesini gerektiren bir sürecin ürünü olarak görülebilir. Bunu, bir nesnenin kayından sonra ortaya çıkan depresif duygulara karşı bir mekanizma (savunma) olarak anlayabiliriz. Bu şekilde sembolleştirme, fantezi kurma becerisi geliştirmeye yardımcı olur ve ruhsal bir alan tesis edebilir. Sembolleştirme, bir özne ile bir nesne arasında, iç dünya ile dış gerçeklik arasında arabuluculuk anlamına gelir. Bu süreç bir kayıp tecrübesi vasıtasıyla işler (Anzieu-Premmereur, 2009, s. 114).

Dolayısı ile baba figürünün yokluğu, sembolleştirme ve idealize etme ile bu figürün yerini dolduracak bazı yapıların kurulmasına sebep olur.

4. Babanın Yokluğu ile Başa Çıkmak

Babanın etkisi klinik vakalarda genellikle önemsiz gibi görünür. Oysa erken yaşta ölen bazı babaların ardından hastalar “Babam öldüğünde hayatım durdu” şeklinde itirafta bulunurlar (Green, A. 2009, s. 34). Ölüm, boşanma, terk edilme gibi çeşitli sebeplerle babalarını kaybeden kız çocuklarında bu kaybın etkisi farklı biçimlerde ortaya çıkabilir. Baba ile kurulamayan duygusal bağ, babanın yokluğunun yarattığı boşlukla kurulabilir. Boşlukla kurulan bu duygusal bağ üzüntü, yokluk ve ısrarlı bir kayıp hissine yol açar.

Baba-kız ilişkisi gerçek hayatta olduğu gibi sanatta da çeşitli katmanlarda kendini gösterir. Bu ilişki duygusal, psikolojik, kültürel boyutları ile hem bireysel hem de toplumsal zeminde farklı anlamlar taşır. Sanatçılar kişisel deneyimleri doğrultusunda, kendi perspektifleri ile bu temayı ele alırlar. Yarattıkları imgeler ile aile bağlarını, toplumsal rollerdeki dengeleri ve bu süreçlerin bireysel yansıması olan duyguları keşfederler. Psikanalist Susan Schwartz erken yaşta babasını kaybeden ve hayatı boyunca şiddetli depresyonla mücadele eden şair Sylvia Plath üzerine yaptığı analizde “ölü baba”nın kız çocuğu üzerindeki etkisini şöyle ifade ediyor:

Babada bağlanmaya elverişli bir duygusal yaşam yoksa, kaybolan babaya bağlanamaz. Daha ziyade boşluğa ve onun varlığının temsil ettiği yokluğa bağlanır. Babaya olan düşkünlüğü taşlaşmasına-duygusal olarak rahatsız edici hisler üreten bir nesneleşmeye- yol açar. Babasına olan bağlılığı bilinçsiz bir kimiksizleştirme formuna ve babanın duygusal uzaklığının psikolojik bir sonucu olan bir ümitsizlik mekanizmasına dönüşür. Tepkisi, her şeye kadir hale gelmiş, yok olmuş ve duygusal olarak ölmüş babaya karşıdır. Bu, onun yetişkinliğe kadar taşıdığı erken yaralanmaya ek yapar. Beden ve ruh arasında kademeli bir ayrışma meydana gelir. İhtiyaç duyduğu sevgiyi elde etmesine engel olunduğunu

hissettiğini ifade eder. Ruhsal acı ve içsel yabancılaşmanın olduğu bir yerde donup kalmıştır. Orada olmayan babadan hayal kırıklığı ve yetersizlik ve güvensizlik duyguları kişiliğini yiyip bitirir. Sonuç, paylaşımından ziyade tekillik ve ilişkiden ziyade izolasyondur. Gerçek benliği sahte benliğin saltanatının arkasına saklandıkça kız çocuğu gizlenir (2017, s. 220).

Sanatçılar eserlerinde hem kendileriyle hem de travmalarıyla yüzleşebilirler. Babanın yokluğu/kaybı, sanatçıların eserlerinde sembolleştirilmiş, idealize edilmiş/mitleştirilmiş bir baba figürü olarak karşımıza çıkabildiği gibi baba yokluğunun yarattığı nefret ve öfkenin nesnesi haline de gelebilir.

Haklı görülen intikam hisleri bile bilinçdışı tarafından yasaklanmış duyguların dışavurumu olarak görülür, aynı babanın bilinçdışı idealleştirilmesinin, bilinçli değer ve hayranlığın (ya da kıskançlığın) abartılması olması gibi. Yasın idealleştirilmesinde, babanın karakteristik özellikleri, anısının uyandırdığı düşmanlığı reddetmek için daha da büyütülür ve güçlendirilir. Babaya duyulan özlem kayıp duygusunu artırır (Green, A. 2009, s. 41). Bu nedenle baba-kız ilişkisi, özellikle de kız çocuğunun gözünden olmayan-baba imgesi sanatsal olarak ilgi çekici bir konudur.

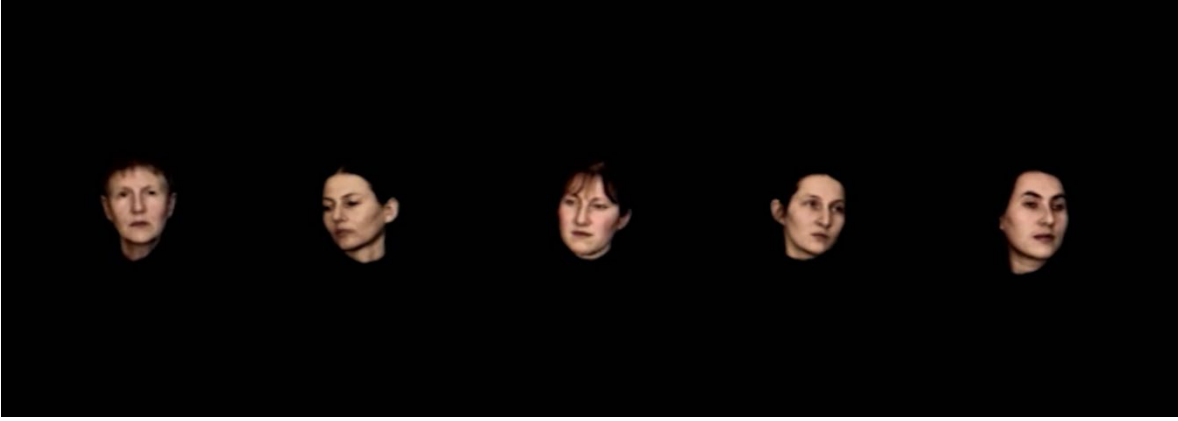
5. Terkedilmiş Bir Baba: “A Loving Man”

Jannane Al-Ani'nin “A Loving Man” adlı çalışması baba figürünün, sanatçı ve ailesinin yaşamındaki yerini bir oyun aracılığıyla anlattıkları bir video enstalasyonudur. Silindirik bir yapı içerisinde oluşturulan karanlık atmosferde, izleyicinin göz hizasına yerleştirilmiş, yalnızca yüzleri görülen beş kadın figürü vardır (Görsel 1). Bunlar sanatçının annesi, Al-Ani ve üç kız kardeşidir. Çekimden önce Al-Ani kardeşleri ve annesinden, babaları ve kocası hakkında hatırladıkları on şeyi yazmalarını ister ve kendi de onlara katılır. Ortaya çıkan anlatıyı bir metne çevirir ve bunu besteler. Ailesinden bu metni hızlıca ezberlemelerini ister. Onları tamamen siyah giydirek kamera karşısına geçirir ve yazılanları sırayla okumalarını söyler (Görsel 2). Fakat bu metni küçükken kardeşleriyle oynadıkları bir oyuna benzer şekilde, birbirlerinin kelimelerine eklemeler yaparak okumaları gerekmektedir (Righi, 2014, s. 113).



Görsel 1. Jannane Al-Ani, 1996, Sevgi Dolu Bir Adam/ A Loving Man. Universes in Universe. URL1 ³

³ 2003 yılında Berlin, Almanya'da Haus der Kulturen der Welt (Dünya Kültürleri Evi)'nin gerçekleştirdiği, DisORIENTATION/ Contemporary Arab Artists from the Middle East (Orta Doğu'dan Çağdaş Arap Sanatçıları) adlı program kapsamında düzenlenen sergiden bir görüntüdür.



Görsel 2. Jannane Al-Ani, 1996, Sevgi Dolu Bir Adam/ A Loving Man. Ekran Görüntüsü. Kişisel Arşiv.

Video annesinin sözleriyle başlar: “Kalbimi kıran sevgi dolu bir adam”. Ardından sıradaki kız bu kelimeyi tekrarlar ve ekler: “Kalbimi kıran sevgi dolu bir adam. Bir zamanlar çok genç ve iyimser görünüyordu”, bir sonraki ise “Kalbimi kıran sevgi dolu bir adam. Bir zamanlar çok genç ve iyimser görünüyordu. O benim kahramanımdı. Sevgi doluydu ve beni güldürdü” der ve bu şekilde devam eder (Kişisel Arşiv). Başlarda sakın ve hatasız giden bu tamamlama oyununun düzeni, kardeşlerden birinin kelimeyi şaşırmasıyla bozulur. Al-Ani bu hataları videoda tutarak bu kadınların yalnızca bir oyun oynamadıklarını kendi anılarını hatırladıkları gerçeğini vurgulamaktadır (Benoit, t.y.a).

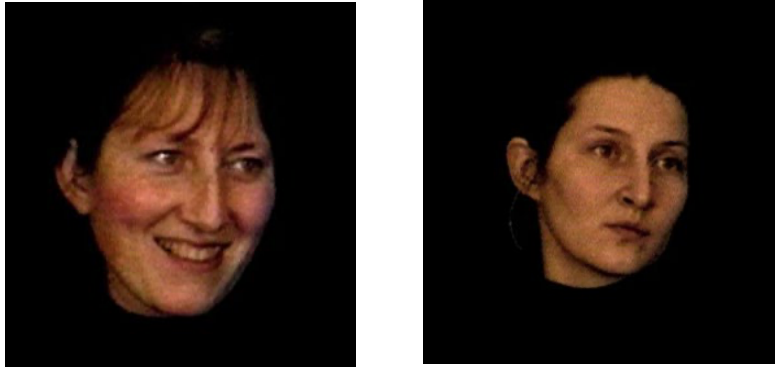
Enstalasyon oldukça sade bir biçimde kurgulanmıştır. İzleyicileri, çevreden yalıtılmış karanlık bir ortamda, birbirinden ayırt etmekte güçlük çekebilecekleri makyajsız ve mimiksiz yüzler karşılar. Al-Ani herhangi acıklı bir etkidenden kaçınmak için minimal bir biçimsel dil kullanır (Benoit, t.y.a). Başlangıçta, yarattığı metnin yalın ve duygulu sözleri, onları okuyanların ciddi yüzleri ve biraz umursamaz tavrıyla birleştiğinde gerilimli bir ortam hissedilir. Ancak ne kadar çok çabalasa da kendine hakim olamayan kardeşin gülüşü, oldukça soğukkanlı başlayan bu oyunun atmosferini yumuşatır (Görsel 3).

Başlangıçta izleyicinin dikkati bu beş kadının ağzından çıkan sözlerdedir. Bir süre sonra oynanan oyunun farkına varan izleyici, sözcüklerin doğru sırada söylenip söylenmediğini takip etmeye başlar ve birinin hata yapacağını düşünmekten kendini alıkoymaz. Böylelikle Al-Ani, izleyiciyi de oyuna dahil etmektedir. Kadınlar birlikte oluşturdıkları bu anlatının son cümlesine kadar oyunu sürdürür ve yüzleri karanlığın içinde solarak kaybolur. Ani’nin enstalasyonda kullandığı, bu beş kadının, varlığı muğlak bir baba hakkındaki duygu ve düşüncelerini yalın bir şekilde ifade ettiği ve tekrar tekrar okunan metin ise şöyledir:

Kalbimi kıran sevgi dolu bir adam.
Bir zamanlar çok genç ve iyimser görünüyordu.
O benim kahramanımdı. Sevgi doluydu ve beni güldürdü.
Aşıktı ve tutamayacağı sözler verdi.
Ben pek çok yönden babamın kızıyım.
Onun ikilemini anladım.
Aramıza hiç katılmadı. Denedi ama yeterince çabaladı mı?
Tam bir inançsızlık, hayal kırıklığı ve derin bir öfke.
Siyaset, din, savaş ve kültürler çatıştığında, bedelini ödeyen sıradan aile hayatı oluyor.
Bana ısrabını, yalnızlığını ve bizimle ilgili anılarını hepimiz ölmüş gibi yazdı.
O bizim tarafımızdan terk edilmiş hissediyor ve biz de onun tarafından terk edilmiş hissediyoruz.

Pişmanlıklar, benim pişmanlıklarım, onun pişmanlıkları, senin pişmanlıkların...
Yıllardır benim için bir yabancıydı.
Artık benim için özel biri yok.
O yanımda değilken hayatımı daha dolu dolu yaşayabilirim.
Sürgünün kasvetinden kurtuldum.
O çelişkilerle dolu.
Hiç anlayacak mı?
Beni ben olduğum için sevecek mi?
Kalbimi kırdı. (Kişisel Arşiv)⁴

Sanatçının annesi ve kız kardeşleriyle birlikte yarattığı bu baba anlatısı, kökleri Irak'a dayanan bir yaşam öyküsünden ortaya çıkmaktadır. Jananne Al-Ani, Iraklı bir baba ve İrlandalı bir annenin çocuğu olarak Kuzey Irak'ın Kerkük şehrinde dünyaya gelmiştir. 1980 yılında İran-Irak savaşı başladığında, babası Irak'ta kalırken annesi ve kız kardeşleriyle beraber İngiltere'ye yerleşmiştir. Bu durum Al-Ani'nin sanatsal yaklaşımını belirlemiştir. "Al-Ani'nin tüm çalışmalarında bir bölünmüşlük göze çarpar: İrlandalı ve Iraklı bir kadın olarak kimliği, onu sık sık karşı karşıya gelen ama birleştiklerinde büyük bir insani ve sanatsal zenginlik ortaya çıkaran iki dünyanın, Doğu ve Batı'nın arasına yerleştirir" (Benoit, t.y.b). Al-Ani'nin video enstelasyonuna bu açıdan bakıldığında, yalnızca baba figürüyle ilgili bir çalışma olmadığı anlaşılmaktadır. Eser, savaş sebebiyle babalarını terkederek doğdukları topraklardan ayrılmak zorunda kalan bu ailenin oluşturduğu ortak hafızayla doğrudan ilişkilidir. Çalışmada babası ile olan ilişkisinden "...aşktan, çatışmadan, kültürel farklılık ve ayrılıktan, özel ve kamusal alanları, ailelerinin kişisel tarihi ile ülkelerinin siyasi tarihini, Doğu ve Batı'yı kaynaştırıp mukayese ederek bahseder", "Malzemesi yokluğu elle tutulur hale getirmek için modellediği hafızadır" (Benoit, t.y.a).



Görsel 3. Jannane Al-Ani, 1996, Sevgi Dolu Bir Adam/ A Loving Man. Ekran Görüntüleri. Centre Pompidou. URL2

⁴Bu metin sanatçının izniyle video çalışmasından deşifre edilip Türkçe'ye çevrilmiştir. Orjinal metin ise şöyledir: "A loving man, who broke my heart. He look so young and optimistic once. He was my hero. He was loving and he made me laugh. He was in love and he made promises he couldn't keep. I am my father's daughter in so many ways. I understood his dilemma. He never joined us. He tried but did he try hard enough? Complete disbelief, frustration and deep anger. When politics, religion, war and cultures clash, it's the ordinary family life who pays the price. He wrote to me about his anguish and loneliness and of his memories of us as though we had all died. He feels deserted by us and we feel deserted by him. Regrets, my regrets, his regrets, your regrets, He's been a stranger to me so many years. There's no special person for me now. I can live my life more fully with him not near me. I have freedom from the exile's gloom. He is full of contradiction. Will he ever understand? Will he ever love me for who i am? He has broken my heart."

Ani'nin bu çalışması sanatta baba kız ilişkisinin araştırılabileceği ilham verici bir örnektir. Sanatçı baba figürünün yokluğu ve bunun kendi ve ailesinin yaşamına olan etkilerini ortaya koyan bir anlatı yaratmıştır. Burada yaşamı boyunca hissettiği birtakım duyguları açıklayabilmek için babası hakkındaki gerçeklerle yüzleşmektedir. Videoda babanın kendisine ait fiziksel bir öge yoktur. Onun nasıl görüldüğü veya kim olduğu kesin olarak bilinmemektedir. Ailenin bir ferdi olarak bir zamanlar varlık gösteren muğlak bir karakterdir. Bu haliyle çalışmada Ani'nin baba figürünü mitleştirdiği düşünülebilir. Çünkü tıpkı mitlerde olduğu gibi, fiziksel olarak varlık göstermeyen bir figür olarak baba hakkındaki gerçeklerin sözlerle ifade edildiği ve onun sembolleştirildiği görülebilir. Metinde babadan; sevgi, öfke, hayal kırıklığı ve acıma gibi sürekli değişen duyguların hissedildiği, kadınların yaşamlarındaki birçok durumu açıklamak için kullanılan bir sembol haline gelmiş, efsanevi bir kahraman gibi söz edilmektedir.

Ani için babasının temsil ettiği anlamlar yokluğunun yarattığı boşluğun yerine geçtiği düşünülebilir. Eskiden hayatının bir parçası olan bu figür, eserde, yalnızca anılardan ibaret olan bir imgeye dönüşmüştür. Ani'nin ailenin ortak belleğinden seçtiği tanımlayıcı sözcükler, kız çocukları için baba figürünün anlamına dair evrensel nitelikler taşımaktadır. Sanatçı yalnızca kendisini değil babanın yokluğunu yaşayan kız kardeşlerini de çalışmaya ekleyerek bu evrenselliği güçlendirmektedir. Yarattığı sözlü portreyle, babanın onlar için sevgi dolu bir kahramandan, terk edilmiş üzgün bir adama dönüştüğü anlaşılır. Ondan geriye yalnızlık, pişmanlık ve kalp kırıklığının acısı ile olmasının daha hayırlı olduğu söylenen bir babanın imgesi kalır.

6. Terkeden Bir Baba: “Emin & Emin”

Tracey Emin'in 1996 yılında filme aldığı “Emin & Emin”, Kuzey Kıbrıs'ta babası ve kendisinin Akdeniz sahilinde denize girerken görüntülerini içeren bir video çalışmasıdır. Video dalgalarla mücadele eden babanın görüntüsüyle başlar, ardından Emin'in denize doğru yürüdüğü görüntü gelir (Görsel 4). Bu sırada arka planda babasının sesinden Türkçe bir şarkı olan “Katibim” şarkısı duyulur. Bir ninniye benzer şekilde söylenen şu sözler dalgaların sesiyle birlikte duygusal bir atmosfer oluşturur: “Üsküdar'a giderken aldı da bir yağmur. Üsküdar'a giderken bir mendil buldum. Mendilimin içinde lokum doldurdum.” (Xavier Hufkens, t.y.). Bu üç kelimeyi söyledikten sonra şarkı kesilir ama Emin'in görüntüsü devam eder. Bu sahne sanatçının kameraya dönüp gülümseyerek el sallamasıyla sona erer (Görsel 5). Son olarak babasının farklı bir açıdan ve biraz daha uzaktan çekilmiş görüntüleri ekrandayken sanatçı, aile bağlarını düşündüren şu kısa şiiri okur:

Deniz gibi, dönüp duruyoruz.
Zaman gibi, yaşam hareket etmeye devam ediyor.
Sonsuzlukla, kanla birleşiyoruz.
Yıldızlar, güneş ve ay,
Seni seviyorum babacığım. (Xavier Hufkens, t.y.)⁵

Emin bu videosunda tıpkı Ani'nin çalışmasında olduğu gibi görüntü, ses ve sözleri kullanarak baba figürüne dair bir anlatı oluşturmaktadır. O da Ani gibi otobiyografik bir sanatçıdır ve kişisel yaşamını sanatının merkezine koyar. Baba figürü hem varlığı hem de yokluğu ile sanatçının hayatında karmaşık bir figür olarak oldukça önemlidir. Zira Emin'in babası bir biçimiyle sanatının çoğuna etki etmiştir (Xavier Hufkens, t.y.). Bu etkiyi anlamak için Emin'in yaşam öyküsünde babanın yerine bakmak gerekmektedir.

⁵ Bu şiir sanatçının video çalışmasından deşifre edilip Türkçe'ye çevrilmiştir. Orjinal metin ise şöyledir: “Like the sea we keep turning. Like time, life keeps moving. Join together by eternity, by blood. The stars, the sun and the moon. I love you daddy.”



Görsel 4. Tracey Emin, 1996, Emin & Emin. Ekran Görüntüleri. Xavier Hufkens. URL3

Emin, İngiliz bir anne ve Kıbrıslı bir Türk babanın kızı olarak Londra’da hayata gelmiştir. Başka bir kadınla evli olan babası, sanatçının annesiyle hiç evlenmemiştir. Gençlik yıllarına kadar zengin babası sayesinde Margate’te bir otelde refah içinde yaşamışlardır. Annesinin siyah ten rengi ve evli bir adamla yaşıyor olması, sanatçının çevresi ve okul arkadaşları tarafından alay konusu haline getirilmiştir. Bu durum Emin’in yaşamını önemli ölçüde etkilemiştir fakat hayatını değiştiren asıl olay, iflası sonrası babasının onları terk etmesi olmuştur. Babasının gidişi ve ardından yaşadıkları yoksulluk, büyük acılar içinde, mücadeleyle geçen bir yaşam sürmesine sebep olmuştur. (Türk ve Akkol, 2011, s. 106).



Görsel 5. Tracey Emin, 1996, Emin & Emin. Ekran Görüntüleri. Xavier Hufkens. URL4.

Emin, babasının yokluğuna dair gerçekleri, sanatında derin ve katmanlı imgelere dönüştürmüştür. Yalnızca babasını değil, geçmişine ait insanları, olayları, nesneleri ve mekanları yaşamına olan etkisiyle düşünerek onları yeniden kurgulamaktadır. Bunu kimi zaman travmatik olaylarla yüzleşme biçiminde yaşamını teşhir ederek, kimi zamanda şu an olduğu kişiyi inşa eden geçmiş öğelerin tanımlanması şeklinde sunar. Emin'in en özel konusu kişisel yaşamıdır denebilir (Stallabrass, 2006, s. 36). Sanatçı eserlerinin gerçek hayatla ilgili olduğunu vurgular ve yaşamının bir belgeselini oluşturduğunu belirtir (Türk ve Akkol, 2011, s. 108). “Emin & Emin”nin de bu belgeselin bir parçası olduğu düşünülebilir. Sanatçı, Jean Wainwright ile gerçekleştirdiği bir söyleşide bu eserle ilgili şunları söylemiştir: “O filmi 1996’da yaptım. Babam seksen yaşında, yakında ölecek ve ben onun bu filmlerine sahip

olacağım. (...) bunları saklamak ve korumak istiyorum.” (Merck ve Townsend, 2002, s. 208). Emin’in babasına ait bu görüntüleri saklama ve koruma isteği, videonun, öldükten sonra babasını nasıl hatırlamak istediğiyle doğrudan ilişkili olduğunu düşündürmektedir. Bu sebeple eserde yaratılan baba imgesi daha fazla önem kazanmaktadır.

“Emin & Emin”, sanatçının babasıyla olan sıra dışı ilişkisinin bir yansıması olarak yorumlanabilir. Emin, babasının onu terk etmesine karşı hissedebileceği nefret, öfke ve hayal kırıklığı gibi duyguları bir kenara bırakarak ona, doğanın ve yaşamın sonsuz döngüsünü anlatan sevgi dolu bir şiirle seslenmeyi tercih etmektedir. Emin’in sevgi duyduğu şeyin gerçek babası değil idealleştirilmiş bir baba fikri olabileceği düşünülmelidir. Burada sanatçının, kendisini terk edip kaybolan babaya değil onun varlığını temsil eden yokluğa bağlanmasını sağlayan, sembolik bir baba inşa ettiği düşünülebilir. Video boyunca sanatçı, kendisi ve babasının yüzüşlerini sırayla göstermekte, birlikte denize girdiklerini hiçbir zaman göstermemektedir (Görsel 4). Bu durumun sembolik bir anlam ifade ettiğini düşünen Way, Emin’in bu tercihini şöyle yorumlar: “Kendisini ve babasını birlikte yüzerken gösteren sahnelerden kaçınarak, hayat veren babanın yavrusu üzerindeki gücü gibi ailevi ilişkilerini içeren anlatıları bir kenara bırakır. Bunun yerine, kendisini babasıyla ayrı ve belki de eşit bir şekilde ilişkilendirmesine izin verir.” (2014, s. 208-209). Bu durum babanın varlığını yok sayan bir tavra işaret etmektedir. Bununla birlikte baba ve kız, birbirlerinin görüntülerinde kendi ağızlarından okudukları şarkı ve şiirle dahil olmaktadır. İzleyici babaya bakarken kızını, kızına bakarken de babanın sesini duymaktadır. Bu biçimsel anlatımın, babasının sanatçının hayatında var olma şekline benzediği düşünülebilir; bir görünüp bir kaybolan, olmasa bile bir şekilde kendini duyuran, uzaktan izlenebilen ama asla dokunulmayan bir baba imgesi vardır.

7. Sonuç

Çalışmada ilk olarak baba kavramı ve baba-kız ilişkisinin psikoloji ve psikanalitik kuramdaki yeri ele alınmıştır. Sonrasında psikanalitik kuram açısından da önemli bir kavram olan “baba yokluğu/ölü baba” imgesi özellikle baba-kız ilişkisi açısından değerlendirilmiş, baba figürünün ve bu figürle ilişkinin bir kadının ruhsal gelişimindeki önemine dair bilimsel araştırmalar incelenmiştir. Baba figürü insan yaşamında otorite, aile ve kimlik gibi kavramlarda merkezi bir konumda yer alarak; kişisel, toplumsal ve kültürel bazlı dönüşümlerde kritik bir rol oynamaktadır. Dolayısıyla çocuklukta bir babanın varlığı veya yokluğu ya da baba-çocuk ilişkisinin dinamikleri, kişi yaşamındaki karakter gelişimi, sosyal etkileşimler ve zihinsel gelişim üzerinde derin etkilere sahip olabilir. Özellikle baba-kız ilişkisi bir kadının bütün hayatı boyunca gelişimini etkileyen önemli bir unsurdur. Psikanalitik kuram, duygusal yolla bağ kurulan anne figürünün aksine baba figürü ile ilişkiyi bir isimlendirme, sembolik bir hipotez olarak ele almaktadır. Dolayısı ile baba figürü ile kurulan ilişki çocuğun ruhsal gelişiminde anne ile olan ilişkiyi kırıp bir birey olarak ortaya çıkma sürecinde son derece hayati bir öneme sahiptir ve bu ilişkinin yoksunluğu durumunda benlik algısında eksiklikler ortaya çıkmaktadır.

Babanın fiziksel veya duygusal olarak olmaması durumu kişinin bilincinde, bu eksikliği gidermek amacıyla o figüre dair çok daha derin ve katmanlı bir imge kurulmasına neden olmaktadır. Diğer bir deyişle kişi, ‘babayı’ bu figürün eksikliğinde/yokluğunda, onun yerine ikame ettiği yeni değer ve kavramlar aracılığıyla yaşamında sembolik olarak var ettiği söylenebilir. Bu sembolik inşa, ‘baba’ya işaret eden tüm kavramlarla veya yokluğuna bağlı duygusal karmaşıklıklarla bir tür yüzleşme süreci olarak değerlendirilebilir. Bu sebeple baba figürünün, özellikle “ölü baba/babanın yokluğu” bağlamında sanatsal açıdan önemli bir imge olduğu düşünülmektedir. Bu bir anlamda sanatçıların baba figürü üzerinden kendilerini inşa ettikleri otobiyografik süreçleri ve bunlarla ilişkilenen diğer yapısal tartışmaları da görünür kılmaktadır. Sanatçı babası ile ilişkisini ele alırken otobiyografik bir gözle hem kendi çocukluğu/geçmişini hem de baba figürünü yeniden kurgulayabilmektedir.

Bu doğrultuda otobiyografik eserler üreten sanatçılar Jananne Al-Ani ve Tracey Emin'in "A Loving Man" ve "Emin & Emin" adlı video çalışmaları incelenmiştir. Bu eserlerin ortak noktasının, ortaya çıkan baba imgesinin sanatçıların yaşamlarında, babanın yokluğuyla yüzleşme süreci ile doğrudan ilişkili olduğu düşünülmektedir. Sanatçıların eserlerinde baba figürünü imgeler aracılığıyla üretebildiği, elde edilen veriler üzerinden iki sanatçının da baba kız ilişkisini baba figürünün varlığı ve yokluğu etrafında ele aldığı görülmüştür. Her iki sanatçının bu eserler çerçevesinde sembolik baba figürünü anlamlandırma çabaları vurgulanmıştır. Yokluk ve kayıp hisleriyle "baba"yı anlamlandırmaya çalıştıkları, yarattıkları sembolik baba figürü ile sanatsal olarak hesaplaşmalarının ardında, kendi benliklerini, tarihlerini ve içinde bulundukları kültürün tarihini yeniden inşa etme çabaları olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Baba figürünün yokluğunun sanatsal olarak ifade edilebileceği ve "baba"nın imgeler aracılığıyla yeniden yaratılabileceği görülmüştür.

Kaynakça

Anzieu-Premmereur, Christine. (2009). The Construction Of The Lost Father. Lila J. Kalinich ve Stuart W. Taylor (Ed.). The Dead Father A Psychoanalytic Inquiry, s. 111-120. New York: Routledge.

Benoit, Emilie. (t.y.a). Jananne Al-Ani A Lovig Man, *New Media Encyclopedia*. Erişim: 09.03.2023, <http://newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.php?IDO=150000000038134&LG=GBR&ALP=A>

Benoit, Emilie (t.y.b). Jananne Al-Ani, *New Media Encyclopedia*. Erişim: 09.03.2023, <http://newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.php?ID=9000000000081502&LG=GBR&ALP=a&DOC=bio&NOM=Jananne%20Al-Ani>

Can, Şefik. (1970). *Klasik Yunan Mitolojisi*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Castetter, Carlee. (2020). The Developmental Effects on the Daughter of an Absent Father Throughout her Lifespan". *Honors Senior Capst one Projects*. Erişim: 15.11.2024, https://scholarworks.merrimack.edu/honors_capstones/50

Green, André. (2009). The Construction of The Lost Father. Lila J. Kalinich ve Stuart W. Taylor (Ed.). The Dead Father A Psychoanalytic Inquiry, s. 23-46. New York: Routledge.

Jung, Carl Gustav. (2003). *Dört Arketip* (Z. Aksu Yılmaz, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Lacan, Jacques. (1999). A Love Letter. Jacques-Alain Miller (Ed.). *The Seminar of Jacques Lacan: On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge (Book XX)*, s. 78- 90. New York: W.W. Norton & Company.

Merck, M., Townsend, C. (2002). *The Art of Tracey Emin*. London: Thames & Hudson.

Mitchell, J., Rose, J., (1985). *Feminine Sexuality, Lacques Lacan and the école freudienne*, New York: W. W. Norton; Pantheon Books.

Perkins, Rose. J. Merlino. (2008). Merlino-Perkins Father-Daughter Relationship Inventory (MP-FDI): Construction, Reliability, Validity, and Implications for Counseling and Research. *Measurement and Evaluation in Counseling and Development*, 41/3, 130–151. Erişim: 15.11.2024, <https://doi.org/10.1080/07481756.2008.11909826>

Righi, Céline. (2014). Lebanese youth memory and identity. PhD Thesis, London School of Economics and Political Science, London. Erişim: 09.03.2023, <http://etheses.lse.ac.uk/id/eprint/3241>

Schwartz, Susan E. (2017). The dead father effect on the psyche of a daughter—Sylvia Plath, *Journal of Poetry Therapy*, 30/4, s. 218-227, Erişim: 25.11.2023, <https://doi.org/10.1080/08893675.2017.1351707>

Stallabrass, Julian. (2006). High Art Lite: The Rise and Fall of Young British Art. London: Verso Books.

Türk, A., Akkol, N. (2011). Tracey Emin'in Günümüz Sanatındaki Yeri ve İşlerinin Değerlendirilmesi. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2, s. 105-120.

Way, Jennifer. (2014). Tracey Emin's Photographs and Films of Turkey and Cyprus. Liz Wells, Theopisti Stylianou-Lambert ve Nicos Philippou (Ed.), *Photography and Cyprus: Time, Place and Identity*, s. 193-217. London: I.B.Tauris & Co.

Xavier Hufkens. (t.y.). Erişim: 15.05.2023. <https://www.xavierhufkens.com/artworks/tracey-emin-emin-emin>

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Jannane Al-Ani, 1996, Sevgi Dolu Bir Adam / A Loving Man. Universes in Universe. Erişim: 09.03.2023. <http://www.universes-in-universe.de/islam/fra/2003/02/disorientation/tour-03.html>

Görsel 2. Jannane Al-Ani, 1996, Sevgi Dolu Adam / A Loving Man. Ekran Görüntüsü. Kişisel Arşiv.

Görsel 3. Jannane Al-Ani, 1996, Sevgi Dolu Adam / A Loving Man. Ekran Görüntüleri. Centre Pompidou. Erişim: 09.03.2023. <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cR5dXKy>

Görsel 4. Tracey Emin, 1996, Emin & Emin. Ekran Görüntüleri. Xavier Hufkens. Erişim: 15.05.2023. <https://www.xavierhufkens.com/artworks/tracey-emin-emin-emin>

Görsel 5. Tracey Emin, 1996, Emin & Emin. Ekran Görüntüleri. Xavier Hufkens. Erişim: 15.05.2023. <https://www.xavierhufkens.com/artworks/tracey-emin-emin-emin>

SELFİE ÇAĞINDA OTOPORTREYE GÜNCEL BİR BAKIŞ: SELF - PORTRAIT AS A COFFEE-POT^{1,2}

Esra Koruç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı

Ankara / Türkiye

esrakoruc@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6143-6818

Öz: Günümüzde, popüler kültürden akademik alanlara kadar uzanan "kendi"ni temsil etme biçimlerindeki artış, yalnızca dijitalleşmenin sağladığı teknik araçlarla değil, aynı zamanda bu araçların toplumsal kullanımı ve algılanışıyla da şekillenmektedir. Özellikle selfie olgusu, çağdaş bir temsil biçimi olarak öne çıkan otoportresel fotoğraf paylaşım kültürünü, duygu, düşünce ve görüşlerin paylaşımını bir kimlik performansına dönüştürerek selfieyi küresel çapta bir fenomen haline getirmiştir. Bu çalışmada, sosyal medyanın sunduğu olanaklar aracılığıyla görünürlük arayışına giren bireylerin motivasyonunu belirleyen pratikler doğrultusunda yeniden sorgulanmaya başlanan otoportre ve otobiyografi türlerinin değişen boyutları eser inceleme yöntemiyle ele alınmaktadır. William Kentridge'in *Self-Portrait As a Coffee-Pot* adlı belgeseli üzerinden yapılan inceleme oto-portre, otobiyografik eylem, kavrayış, ifade ve sunum bağlamında incelenmekte olup; çağdaş kültür ekseninde otobiyografi ve otoportre kavramlarında ortaya çıkan öznelik ve özgünlük imkânı sorgulanmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Selfie, Otoportre, Otobiyografi, Temsil, William Kentridge.

A CURRENT LOOK AT SELF-PORTRAIT IN THE SELFIE AGE: SELF POTRAIT AS A COFFEE- POT

Abstract: Today, the increasing forms of self-representation, spanning from popular culture to academic domains, are shaped not only by the technical tools provided by digitalization but also by the social use and perception of these tools. In particular, the phenomenon of the selfie has turned the culture of sharing autobiographical photographs—emerging as a contemporary form of representation—into a performance of identity by integrating the sharing of emotions, thoughts, and opinions, thus transforming the selfie into a global phenomenon. This study examines the evolving dimensions of self-portraiture and autobiography, which have begun to be re-questioned in light of the practices determining the motivations of individuals seeking visibility through the opportunities provided by social media. These dimensions are analyzed through a work-based study method. The analysis of William Kentridge's documentary *Self-Portrait as a Coffee Pot* explores self-portraiture, autobiographical action, understanding, expression, and presentation, questioning the possibilities of subjectivity and originality that emerge within the concepts of autobiography and self-portraiture in the context of contemporary culture.

Keywords: Selfie, Self-Portrait, Autobiography, Representation, William Kentridge.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

² Bu makale "Sanatta Kendilik Kavramının Nesnelerle İlişkisi" başlıklı tez çalışması kapsamında üretilmiştir.

EXTENDED ABSTRACT

This article examines how digitalization transforms contemporary forms of self-expression through the lens of selfie culture, evaluating the transformation of self-portraiture and autobiography in the context of the popularization of selfies from cultural and critical perspectives. Within this framework, the South African artist William Kentridge's documentary *Self-Portrait as a Coffee-Pot* (2024) is analyzed as an example that creates a space for discussion in the context of art and digital culture in opposition to contemporary visual regimes.

In the digital age, autobiography is understood as a narrative that is constantly rewritten on social media platforms, with multiple modes of expression. This study explores the position of the selfie between individual expression and the pursuit of social visibility in the context of autobiographical action. It discusses how individuals construct their presence in the public sphere, addressing themes such as narcissism and identity performance. Drawing on Boris Groys' perspectives on contemporary culture and identity politics, today's selfie culture is evaluated as a phenomenon that often directs individuals toward the pursuit of visibility and public approval while shaping them according to the demands of consumer culture. This is found to overshadow individual originality and creativity by creating a figure shaped by market dynamics and social media algorithms. At this juncture, the question arises: "Can artistic practices and autobiographical narratives within the context of digital culture escape being part of exhibitionism or fashion?" William Kentridge's *Self-Portrait as a Coffee-Pot* serves as an example for addressing this question.

The possibilities of originality in autobiographical narrative are explored in connection with Gilles Deleuze and Ulu Baker's readings of the Baroque, and through the Leibnizian concept of infinite perspectives, relating Kentridge's artistic approach—built on multiple perspectives—to this idea. Kentridge approaches the self-portrait as both a means of self-exploration and a tool for artistic creativity, positioning it not only as an aesthetic form of expression but also as a medium for critical understanding. Similarly, the studio is emphasized as both a creative stage and a space where the artist engages in dialogue with their own self. In this context, the studio reflects the self-portrait in terms of the spatial depiction of the mind as a site of multiple selves and dialogues, encompassing body, mind, and space. Thus, the relationship between the artist and the studio becomes one of the narrative layers of the self-portrait in Kentridge's documentary.

The coffee pot metaphor, in the context of the self-portrait, and the intertwining of selfhood and representation with the studio, offer a part-to-whole relationship that gains new meanings across various layers rather than adhering to a fixed perspective or narrative form. In this regard, it is observed that Kentridge emphasizes a structure where self-portraits are constructed through multiple perspectives, with parts contributing to the whole. The "folds" of the narrative are revealed in the visual and contextual collage-like construction of themes and concepts.

In conclusion, *Self-Portrait as a Coffee-Pot*, which is thought to emphasize the idea of approaching the existing with a new perspective rather than pursuing the "new" in the contemporary global world, positions the self-portrait not merely as a tool for self-exhibition but also as a foundation for profound aesthetic and conceptual inquiries. In this context, Kentridge's work demonstrates that art and creative thinking still offer a critical space against the reductive and exhibitionist tendencies of the digital age. It presents a multilayered perspective by combining autobiographical narrative forms with the possibilities of the digital era, showing that art continues to provide a space for aesthetic inquiry and the potential for originality.

1. Giriş

Sanat her dönemin yaşam biçimiyle ilintili bir yoldan ilerlemiştir. Özellikle günlük yaşamın sanata dahil olduğu ve konusu haline geldiği 20. yüzyıldan bu yana gündelik yaşama dair birçok örüntü sanat yoluyla kavranmaya ve sorgulanmaya başlamıştır. Hayatın olağan akışı içine sızan sosyokültürel pratikler kuşkusuz yalnızca sanatta değil beşerî bilimlerin hemen her alanında da incelenmeye/sorgulanmaya devam etmektedir. Bu bağlamda dijitalleşmeyle ağ tabanlı bir yaşam biçimine sıçrayışın yarattığı dönüşümün en belirleyici noktalarından biri olan kendini ifade etme pratiklerindeki çeşitlenme, birçok disiplin tarafından incelenen ortak noktaların başında gelmektedir.

Günümüz dünyasında “kendi” ile ilgili temsil, ifade, anlatıda görülen artış ve “ben”e yönelik ilginin yoğunluğunun arkasındaki etkenin selfie kültüründen mi kaynaklandığı sorusu, güncel tartışma konularında sıklıkla ele alınmaktadır. İnternetin ve sosyal medya ortamlarının hayata dahil olduğu yıllardan itibaren iletişim biçimlerindeki dönüşüm, sanal ortamlarda kendini ifade etmenin-katılımcı sözlükler, bloglar vb.- yazınsal ve görsel formlarını ortaya çıkarmıştır. Ancak görsel ifadenin ön planda olduğu Facebook, Instagram gibi uygulamaların fotoğraf, video, canlı yayın, kısa hikâye gibi çeşitli seçeneklerle ve filtrelerle daha fazla çeşitlilik sunması görsel ifadenin daha çok tercih edilen bir uygulama olmasını sağlamıştır. Görsel ifadenin ya da tepkilerin daha hızlı ve anlık olması, sadece görüntü tabanlı değil-emojiler gibi- yazıda da görsel ifadenin yayılmasını / ön plana çıkmasını sağlamıştır. Selfie kültürel bir iletişim pratiği olarak tam olarak buradan doğmuştur.

Özçekim adıyla Türkçeleştirilen selfienin tanımı yenilenen teknoloji ve yazılımlara dayalı olarak dönüşse de bir akıllı telefon, tablet veya dijital kamera aracılığıyla kişinin kendi fotoğrafını sosyal medyada paylaşım amacıyla çekmesini ifade eder. Özellikle 2010'lardan itibaren popülerleşen selfie, kişinin belirli bir anı, duyguyu veya durumu sergilemesine olanak tanır ve çoğunlukla bireysel ifade, sosyal iletişim ve dijital kimlik oluşturma aracı olarak işlev görür. Dolayısıyla selfie ortaya çıktığı 2010'lardan itibaren küresel çapta modasını hiç yitirmediği için kültürel bir fenomen haline gelmiştir. Böylece çoğunlukla narsizm³ olgusuyla eşleştirilen selfie “kişisel özgünlüğün bir arayışı mı yoksa dijital kültürün teşhirci yanının bir parçası mı?” gibi tartışmaları gündeme getirmiştir. Özellikle temsiliyet sorununa odaklanan bu gelişmeler, kuşkusuz yazınsal ve görsel temsiliyetin öznel ifade biçimleri olarak kavranan portre/otopotre ve biyografi/otobiyografi gibi türler ekseninde incelenmektedir. Görsel sanatlarda otopotre, edebiyatta ise otobiyografi olarak adlandırılan bu türlerin ayırıcı özelliği, yapıtta öznesne bütünlüğünün sanatçıda/yazarda bir araya gelmesidir. İster otobiyografi olsun isterse otopotre, bu türler sanatçının, kendini merkeze aldığı ve bakışını kendinde topladığı bir perspektife karşılık gelir. Bu açıdan selfie, otopotre ya da otobiyografide ortak nokta otobiyografik bir eylem olması ve bu eylemin kamusal bir alanla paylaşılmasıdır. Ancak günümüzde birinci tekil şahıs anlatının yükselişinde önemli bir payı olan tanıklık anlatılarının ön plana çıktığı tarih ve biyografi gibi akademik alanlarda otobiyografik bir yönelim söz konusudur. Örneğin günümüzde tanığın artık tarihçi olduğuna dikkat çeken Enzo Traverso, tarihçi otobiyografilerinde görülen patlamanın nedeninin selfie çağından mı kaynaklandığı sorusuna yönelir (2022, s. 1). Başka bir kapsamda yaklaşan Hans Renders, selfie kültürü ekseninde öncelikle, biyografinin ‘beğeni’ toplama hedefi olmadığı ve Facebook vb. sosyal medya sitelerine pazarladığımız kimlikler olmadığına dikkat çekerek biyografi yazarı ve biyografi öznesi arasındaki meseleleri “Biyografi bir selfie değildir” diyerek tartışır (2024, s. 285-287). Çünkü Facebook Instagram

³ Narsizm kelimesi TDK’da narsisizm olarak kullanılmaktadır. Ancak metin kapsamında yararlanılan kaynaklarda narsizm şeklinde kullanıldığı ve metnin bütününde farklı tabirler olmaması nedeniyle narsizm kelimesi tercih edilmiştir.

gibi platformlar aynı zamanda bir tarih yazımı işlevi de görür⁴. Dolayısıyla, güncel tartışmaların selfie üzerinden dönüyor olması selfie kültürünün yalnızca gündelik yaşamı değil akademik disiplinleri de etkilediğini ortaya koymaktadır.

Yanı sıra, son yıllarda sayıları gittikçe artan dijital atölyelerin ve eğitim platformlarının sunduğu görsel ve yazınsal otobiyografik anlatı pratiklerini makul ücretlerle pazarlayan uygulamalar her geçen gün daha fazla yayılmaktadır⁵. Özellikle yapay zekâ yazılım ve uygulamalarındaki hızlı ilerlemelerle paralel olarak yabancı dil çevirilerinin kolaylaşması uluslararası düzeyde eğitim sunan uygulamaları arttırmıştır. Örneğin, çizim/illüstrasyon yoluyla otobiyografi, yaratıcı yazarlık atölyeleri, yaşam yazım teknikleri gibi çevrimiçi ya da çevrimdışı olabilen çok çeşitli otobiyografik pratiklere yönelik kurslar bulunmaktadır. Söz konusu otoportre olduğunda fotoğraf aracılığıyla anlatı seçenekleri çok daha fazladır: “Görsel Şiir Günlüğü: fotoğraflar ve dizelerle hikayeler anlatın”, “Otoportre Sanatı: Kendini Fotoğrafçılıkla İfade Etme”, “Güzel Sanatlar Fotoğrafçılığı: Film ile Otoportre”, “Kişisel Günlük Olarak Otoportre”, “Güzel Sanatlar Fotoğrafçılığı: Sembolizmle Dolu Otoportreler”, “Güzel Sanatlar Fotoğrafçılığı: Yaratıcı Otoportreler Yakalayın”, “Kavramsal Otoportre Fotoğrafçılığı”, “Sanatsal Otoportreler: İçgözlemsel Fotoğrafçılık”, “Dijital Otoportre Fotoğrafçılığına Giriş”, “Sanatsal Fotoğrafçılık: Görsel Bir Anlatı Oluşturma”, “Deneysel Açık Hava Otoportre Fotoğrafçılığı”(Domestika, t.y.)... Bu isimler yalnızca bir dijital eğitim platformunda yer alan otoportreyle ilişkili 26 seçenekten bazılarının ismi⁶; otobiyografi ile ilişkili de 6 seçenek sunulmaktadır. Ancak fotoğrafa dayalı seçeneklerin daha fazla olması akıllı telefonların kamera imkanlarından çok kültürel olarak kendini ifade etmenin temel pratiğine dönüşen selfienin on yılı aşkın sürede popülerliğini yitirmemiş olduğunu göstermek ve bu popülerliği sürdürmektedir.

Boris Groys, *Sanat Eserine Dönüşmek* kitabında İnternet ve sosyal medyanın etkisini incelerken, günümüz kültürü ve kimlik politikasını 20. yüzyılın totaliter rejimleriyle karşılaştırır. Bu karşılaştırmayı, sanatçı ve bireylerin sanatsal ve kültürel üretim biçimleriyle ilişkisi üzerinden yapan Groys, çağdaş kimlik politikasını feodal ve aristokratik değerlerin demokratikleşmesi olarak tanımlar: “Herkesin saygı duyulması gereken bir kimliği, kökeni ve soyu vardır.” (2024, s. 13). Bu yüzden kamusal tanınma ve hayranlık imgesi çağımızın temel kimlik mücadelesidir ve günümüz Narkissos’u, bireyin hem özgürleştirildiği hem de piyasa dinamikleri ve sosyal medya algoritmalarıyla şekillendirildiği bir figürdür (Groys, 2024, s. 7-9). Bu bağlamda sosyal medya platformları, bireyin kimlik inşasını ve estetik tercihlerini yalnızca bir beğeni ya da güzellik algısı olarak değil, aynı zamanda bir varoluş biçimine çevirerek bireylerin kimlik inşasını etkileyen bir alan oluşturmuş; herkesi kendini üretmesi/yaratması gereken bir tür sanatçıya çevirmiştir (Groys, 2024, s. 7-11). Nitekim, bugün geline nokta, sanatçıya dönen bireylerin ulusal ya da uluslararası düzeyde kendiliğini/benliğini keşfetmesi/üretmesi/paylaşması için çok çeşitli seçenekler/olanaklar mevcut görünmektedir. İster içe dönük bir deneyim ister bir anı ister hobi ya da dünyayla paylaşılacak bir deneyim veya iletişim biçimi olarak.... Buysa kimi zaman bir teşhir ya da moda davranış biçimi olarak görülebilmektedir. O halde sorulması gereken soru “Sanatla ilişkilendirilen bu gibi seçeneklerin hızla arttığı dijital kültür ekseninde otobiyografik bir anlatı teşhirin ya da modanın bir parçası olmaktan kurtulabilir mi?” olmalıdır. Makalede bu sorunun yanıtı, William Kentridge’in *Self-Portrait As A Coffee Pot / Bir Cezve Olarak Otoportre* (2024) adlı belgesel serisi üzerinden ele alınıp aranacak ve otobiyografik anlatıda özgünlük potansiyelinin

⁴ Bu noktada sosyal medyanın kendi adına konuşan birinci tekil şahsın tanıklık anlatılarına etkisi #hashtag’ler aracılığıyla belirli konu veya kampanya etrafında tanıklık anlatılarının artmasında cesaret verici olmuş ve #metoo, #blacklivesmatter gibi örneklerle küresel çapta protestolar ve toplumsal hareketlerin sesinin duyulmasını ve aktivizme dönüşmesini sağlamıştır.

⁵ Pandemi süreciyle eğitimin zorunlu olarak çevrimiçi bir forma evrilmek zorunda kalmasıyla bu gibi eğitimler daha da popülerleşerek dünyaya yayılmıştır.

⁶ Örneklenen eğitimler araştırılmamış olup, içerik bakımından da incelenmemiştir. Yalnızca algoritmalar tarafından sıklıkla reklamlarıyla karşılaşılan popüler örnekler bağlamında bahsedilmiştir.

imkanları Gilles Deleuze ile Ulus Baker'in Barok okumalarıyla ilişkilendirilerek değerlendirilecektir. Söz konusu yapıt,-otobiyografik eylem, kavrayış, ifade ve sunum bağlamında belgeselin bütünü kapsayacak şekilde ele alınacak ve selfie çağında otobiyografiye güncel bir bakışın olanakları sorgulanıp otobiyografi/otoportrede benlik/kendilik inşası kapsamında otoportre ve atölye kavramlarının oluşturduğu katmanlı anlatı formu ve ilişkisine odaklanılacaktır.

2. Otobiyografiye Güncel Yaklaşımlar

Sanatta otobiyografik anlatılar sanatçının kendi yaşamından yola çıkarak oluşturduğu yazılı veya görsel temsil yoludur. Bu açıdan 20. yüzyıl boyunca otobiyografik anlatılar bireyselden çoğula doğru genişleyen bir anlatı formunu almıştır. Özellikle feminist düşünce ve hareketlerin etkisiyle gelişen otobiyografik anlatılar, 1960-70'li yıllarda yaşanan politik ve toplumsal dönüşüm talepleri doğrultusunda 1980'li yıllarda her alanda sıklıkla başvuru- lan bir tür haline gelmiştir. Kuşkusuz postmodernizm ve postyapısalcılık ekseninde, öznenin bütünlüğünün sorgulanması otobiyografik anlatının temellendiği "özerk ve biricik bireysellik" fikrinin kadınlar, azınlıklar ve Batılı olmayan toplumlar açısından farklılıkları anlamada yetersiz kaldığının vurgulandığı 1980'lerde John Paul Eakin, Nancy K. Miller, Susan S. Friedman, Sidonie Smith ve Julia Watson gibi postmodern kuramcılar, bireyselliğin toplumsal ve kültürel olarak birbiriyle bağlantılı ve ilişkisel olduğunu savunmuşlardır (Kara, 2013, s. 235-236). Bu bağlamda, otobiyografik bağıntısallık kavramsallaştırması, otobiyografik anlatıcıların kimliklerini hangi aidiyet ve ayrımlarla ilişkilendireceklerini, onları çevreleyen söylemler aracılığıyla fark ettikleri fikrine dayanır ve otobiyografik anlatılarda benlik inşasının sosyo-tarihsel koşullar çerçevesinde bağlamsal/söylemsel bir nitelik taşıdığını ve kültürel bir yapı olarak üretildiğini vurgular. Dolayısıyla 20. yüzyıl biterken otobiyografi kimlik, bellek ve arşiv gibi kavramlarla ilişkilenen kolektif ve politize bir tür haline gelmiştir. Dijital çağ ise otobiyografik üretimleri çeşitlendirerek bireysel hikâyeleri küresel ve çoklu perspektiflere taşımıştır.

Günümüz popüler kültüründe "yaşam yazımı" ve ilgili öz-sunum biçimlerine duyulan büyük ilgi göz önüne alındığında hem akademik eleştiride hem de çağdaş felsefede otobiyografiye ilgili kuramsal ve sistematik bir ilgi eksikliğine dikkat çeken Christopher Cowley, *The Philosophy of Autobiography/Otobiyografinin Felsefesi* adlı derleme kitabının giriş yazısında, otobiyografiden "benlik olmanın ne anlama geldiğini kısmen oluşturan bir etkinlik" olarak bahseder (2016, s. 2). Otobiyografik anlatıyı, benliğin keşif ve yaratım sürecinde, özünde diyalojik yapıya sahip bir süreç olarak tanımlayan Cowley, bu oto-biyografik diyalogun kamusal bir eylem olduğunu, yazar ve birçok yabancı arasında gerçekleştiğini vurgular (2016, s. 3-6).

Edebiyat eleştirmeni John Paul Eakin, yaşam deneyimlerinin bir hikâye formuna dönmesine dayanan otobiyografik eylemin evrensel olduğunu hatırlatır (Akt. Randall, 2014, s. 256). Bu eylem, bireyin kendi yaşamını ve kimliğini anlamlandırmak, yeniden inşa etmek ve bir anlatıya dönüştürmek için gerçekleştirdiği aktif bir süreçtir. Yani otobiyografik eylem, yalnızca yaşanmış olayların aktarılması değil, bir anlam yaratma ve bireyin benlik algısını kurma sürecidir. Bu yüzden Eakin otobiyografik eylemi "hem bir bellek sanatı hem de bir düşünme sanatı" olarak görür (Randall, 2014, s. 256-259).

Philip Lejeune ise, dijital çağda ortaya çıkan yeni iletişim araçlarının sunduğu imkanları otobiyografi üzerinden incelediği *Autobiography and New Communication Tools/Otobiyografi ve Yeni İletişim Araçları* başlıklı makalesinde, otobiyografinin sadece toplumsal yapılar ve iletişim araçlarıyla değişmediğini, kimliğimizi yönetme ve düşünme biçimimizin de değişimiyle artık "bir kez yazılan bir hikâye" değil, sosyal medya platformlarında anlık yapılan paylaşımlarla sürekli yeniden yazılan, çoklu ifade olanaklarına sahip, parçalı/epizodik bir anlatı haline

geldiğini belirtir (2014, s. 247-248). İnsanlık tarihi boyunca sabit kalan ve yalnızca eldeki araçlara bağlı olarak kendini ifade eden bir “ben” olmadığını, zanaatkârı şekillendirenin araç olduğunu vurgulayan Lejeune, bu imkanların bireylerin kimliklerini ifade etmelerine yeni yollar sunarak otobiyografinin daha demokratikleştiğini düşünür. Yanı sıra, otobiyografide özgünlüğün tamamen ortadan kalkmadığını, ancak yerini çeşitli dijital araçlarla sürekli güncellenen ve başkalarıyla etkileşim içinde biçimlenen bir anlatıya bırakmasıyla otobiyografinin hipermetinsel ve statik anlatı formatının sürekli gelişen bir sürece ve daha performatif bir doğaya evrildiğini belirten Lejeune, İnternette yeni biçimlerin ortaya çıkabileceğini ancak bu biçimlerin otobiyografiden daha çok otoportreye yakın olacağını düşünür (2014, s. 249-256). Dolayısıyla, otobiyografi sadece yazılı ve retrospektif bir anlatı olarak değil, parçalı zamanlı ve çok biçimli bir öz-anlatı süreci olarak da kavranmaya başlanır. Bu kapsamda, Güney Afrikalı sanatçı William Kentridge’in *Self-Portrait as a Coffee Pot / Bir Cezve Olarak Otoportre*⁷(2024) isimli dokuz bölümden oluşan belgesel serisi çizim, heykel, animasyon, performans gibi çeşitli biçimler ve görüntü tekniklerinin ve geçmiş/şimdi/gelecek arasında kurduğu parçalı ilişkilerin birbirine harmanlanarak oluşturulmasıyla otobiyografik bir otoporte örneği olarak değerlendirilebilir. Aynı zamanda bu belgeselde yazar, yönetmen ve oyuncu olarak sanatçının otoporte kavramının doğası ve temsili üzerine sorgulamaları ve sunum/sergileme biçimi güncel popüler eğilimlere yönelik de eleştirel bir tavır sergiler.

İlk gösterimi 2024 Venedik Bienali’nde Arsénale Institute for Politics of Representation’da Carolyn Christov-Bakargiev küratörlüğünde gerçekleşen *Self-Portrait as a Coffee Pot / Bir Cezve Olarak Otoportre* (2024) isimli belgesel seri hem içeriğiyle hem de sergilendiği mekân ve sergilenme biçimiyle bugüne dair bir çerçeve çizer. Sergilemenin gerçekleştiği Arsénale Institute for Politics of Representation, filozof Wolfgang Scheppe tarafından yönetilen, gösteri kültürüne eleştiriler getiren ve temsiliyet politikalarına odaklanan bir araştırma ve sergi mekanıdır. Sergide videoları telefon ekranından büyük ekranlara uzanan çeşitli cihazlarda sergileyen küratör Christov-Bakargiev, bu seride sanatçının-benlik ve hafıza gibi- otobiyografik kavramları sorgulamasını, sosyal medyanın yarattığı avatarlar çağına narsistik kişilik bölünmelerinin ve kırılan benliklerin kaotik yapısının sessiz bir psikanalize dönüştürülmesi olarak değerlendirmektedir (2024, s. 4).

3. Güncel Bir Kendilik Anlatısı: *Self-Portrait As a Coffee- Pot / Bir Cezve Olarak Otoportre*

William Kentridge’in Johannesburg’daki atölyesinde 2019’da dünyayı sarsan pandeminin ilk kapatma sürecinde çekimlerine başlanan ve 2023 yılında tamamlanan *Self-Portrait as a Coffee Pot / Bir Cezve Olarak Otoportre* sanatçının sanatsal pratiğini, tarih, kimlik, hafıza gibi olgular üzerine düşünceleri ile yaratım/üretim süreçlerini yansıtır. Her bölümde işlediği- zaman, hafıza, tarih, benlik ve temsil gibi-konu veya pratikler, otobiyografik anlatının parçalarını oluştur ve insan varlığının karmaşık ilişkilerini sunar. Bu temalar desen, kolaj, animasyon, performans gibi çeşitli üretim biçimleriyle görsel olarak harmanlanır ve sanatçının birden fazla benliğiyle girdiği diyaloglar ekseninde işlenir.

Atölyenin Doğal Tarihi adlı ilk bölümde atölye ortamının doğasını işleyen sanatçının daha ilk dakikalardan yaşamla sanat arasında kurduğu bağlantı anlaşılır: “Olasılık ve kaçınılmazlık. Bir çizimin arasında gezindiği iki kutup budur.” (Kentridge, 2024a). Bu aynı zamanda pandemiyle yaşanan zorunlu kapanma durumuyla da ilişkilendirilir, ki zaten belgeselde de sıklıkla bahsedilmektedir. Dolayısıyla olasılık ve kaçınılmazlık yaşamın iki kutbudur bir yanıyla. Bu açıdan atölye hem sahnedir hem de sığınak. Yanı sıra, bir otoportre çizmek isteyen sanatçı istemsizce cezve çizmektedir, burada da aynı diyalektik ilişki söz konusudur; olasılık ve kaçınılmazlık (Christov-Bakargiev,

⁷Kahve potu Avrupa’da yaygın olan bir demlik türüdür. Kahve cezvesi gibi bir belirtece ihtiyaç olmadığı düşüncesiyle cezve olarak çevrilmiş, metinde de cezve olarak bahsedilmiştir.

2024, s. 4). Tam da bu yüzden, “Başarması en zor şeylerden biri kim olduğunun sınırlarını, hayal gücünün neler üretebileceğini, kolunun, gözünün ve kaslarının huylarını anlamak” diyen Kentridge, bu düşüncelerini dile getirirken sahneye ikizi dahil olur. Kendiyle diyalogunu bir röportaj olarak kayda aldığını belirten Kentridge’e ikizinin itirazıyla birlikte başlayan tartışma, mono/diya-loglar ekseninde ilerler (2024a). Stüdyo/atölyeye üçüncü ve dördüncü bir Kentridge girer ve böylece stüdyo, birçok benlikten oluşan bir beynin içseslerini resmederek bedenselleşir. Sanatçının yaratım/üretim sürecinin-volta atma, dağınıklık, kafa karışıklığı, yapma-bozma vb- doğasını yansıtan atölye böylece çoklu benliklerin ve diyalogların yer aldığı zihnin mekânsal tasvirine dönerek beden-zihin-mekân olarak otoportreyi yansıtır. Bu bağlamda-daha önce birçok sanatçının resmettiği- sanatçı ve atölye ilişkisi Kentridge’nin belgeselinde otoportrenin anlatısal katmanlarından biri haline gelir. Çünkü otoportreyi oluşturan şey, beden-zihin-mekânda yaratımın hareketi ve izleridir.

Atölyenin kapısı dünyaya açıktır. Duvara asılı görseller, manşetler, haberler, hatıralar, radyo şeklinde girer içeri. ve dünya parçalıdır. ... bu parçalar da atölyede girdaplanarak döner, sonra yeniden düzenlenip dünyaya geri gönderilir, bir çizim, bir film, bir hikâye olarak. Kesinliklerin çözüldüğü bir yerdir ki bir şey bir biçimden diğerine dönüşebilsin (Kentridge, 2024a).

Kentridge için atölye hem kavrayış hem de üretim pratiği olarak-sanatın kendi doğasında olduğu gibi- dünyanın süreçleriyle ilişkili bir deneyimdir ve dünyadan alınan veriler yeniden kolajlanarak bir bakış açısına yerleştirilir. Ulus Baker bakış açısı nosyonunu anlatırken düşüncelerin pazarlandığı, reklamcıların “konsept” tasarladıkları bir dünyada sanatçının eserini reklam olmaktan nasıl çıkaracağı sorusunu atar ortaya. Asıl ulaşmak istediği nokta böyle bir dünyada düşüncenin inşası olan Baker, Barok’un sonsuza açılan kavrayış sistemine işaret eder. Sanatta modernizme giden yolun Leibniz’in perspektif kavrayışı olmasa mümkün olmayacağını sıklıkla vurgulayan Baker, Rönesans’la birlikte resim içerisinde bir düzen olarak ortaya çıkan perspektifin düşünsel anlamda ‘pozları’, ‘ideaları’ yakalamaya adanmış bir göze karşılık geldiğini; Barok’ta ise Descartes, Leibniz ve Spinoza ekseninde sonsuzluğun bir varoluş kipine dönerek, dünyayı kavramanın tek bir açıdan/merkezden değil çoğul bakış açılarıyla sonsuza çevrildiğini belirtir (2015, s. 36-37). Ancak burada bakış açısı, bireyin özelliğinden çok, tümüyle zaman içerisinde yayılmış, zamanda birikmekte olan olaylara yayılmış bir perspektif anlayışıyla dünyanın bakış açılarına yerleşme anlamına gelir. Birey dünyanın, nesnelerin içinde bakış açılarına yerleşebildiği ölçüde özneleşir, tıpkı bir sanatçının yaptığı gibi (Baker, 2015, s. 52-55). Ulus Baker’in düşüncenin kurtarılması diyerek vurgulamak istediği, verili olan bir bakışta özneleşmek değil, var olan bakış açılarına düşünce/sorgulama aracılığıyla yeni bir bakış açısı oluşturmaktır. Bu kapsamda Leibniz’in düşünce sisteminde bakış açısının insanın yaratmak ve üretmek zorunda olduğunu vurgulayan Baker, estetik açıdan kavrayışı kolaylaştırmak için sinemaya yönelerek konuyu şöyle örneklendirir:

Leibniz’ci bir soru işte: “nesnelere bakış açımız değişik olabilir mi?” Ama Leibniz için bu “rölativizm” sorusu üç katmanda sorulmalı: nesnelere bakış açımız nesneleri değiştirir mi? Nesnelere bakış açımız bizi değiştirir mi? Nesnelere bakış açımız başka bakış açılarını değiştirir mi? Ancak bu üç soruya cevap verdikten sonra “bakış açımız başka birinden farklı” olabilir. Yani yeni bir bakış açısı icat edebiliriz... (2011, s. 223).

Böyle bir anlayış öncelikle kavramsal sanatın kökenidir denebilir. Kentridge’in belgeselinde ise, daha ilk bölümden itibaren atölyenin doğası vurgusunun yaratıcı eylemin kendisi olduğu ve kavramsal bakış açılarının yerleştirildiği/oluşturulduğu/düzenlendiği bir kolaj olarak kurgulandığı söylenebilir. Örneğin, bir nesne olarak sıklıkla karşılaşılan cezve, sanatçının ele alışımda bir metafora dönerken tam da bu sorulara yanıt verir gibidir. Belgesele adını veren ve desenlerinin sıklıkla görüldüğü cezve Kentridge’in sanat anlayışı ve anlatısının kavramsal çerçevesi açısından temel bir metafordur. Sanatçının başlangıçta boya kabı olarak tanımladığı ve kullandığı, belgesel

boyunca da sıklıkla deseni görülen cezve sanatçının otoportresi olacaktır. Ancak cezve her şeyden önce gündelik yaşamının bir tanığıdır (Görsel 1).



Görsel 1. William Kentridge, 2024, Bir Cezve Olarak Otoportre / Self Portrait As a Coffee-Pot. Mubi. URL1

Nitekim bir cezve, boya kabı da olabilir, otoportre de tanık da... *Bir Cezve Olarak Otoportre* adlı bölümde otoportreyi kendini tanıma aracı olarak inceleyen Kentridge insanın içindeki her şeyden bir otoportre yapabileceğini söyler ve benliğin bilinmezliğini kavrama yolu olarak otoportreye işaret eder:

İnsanı dolduran anılar, düşünceler ve görüntüler... Ama insan ayrıca çizdiği her şeyden de bir otoportre yapabilir. Bir şekilde elden ve koldan çıkmış görüntülerin arşivi. Yani çizdiğim demek istiyorum. ... insan çizilmemiş olanın da otoportresini yapabilir... Kaydedilmiş her şeyle dolu, benliğin etrafındaki o boş alan (Kentridge, 2024b).

Bir yandan da “Benliği ne oluşturur?.. Sadece kim olduğum değil de... insan bunu atölyede nasıl ifade eder?” diyerek ben’in estetik temsil olanaklarını sorgulayan sanatçı, bu esnada kendini çıplak, arkası dönük ve elinde fırçasıyla, siyah fona/kara tahtaya bakarken resmeder (Kentridge, 2024b) (Görsel 2).



Görsel 2. William Kentridge, 2024, Bir Cezve Olarak Otoportre / Self Portrait As a Coffee-Pot. Mubi. URL2

Daha sonra bu sorular etrafında otoportreler üretme anlarında görülen sanatçı kara tahtaya yaptığı otoportrelerden birini siler ve izi kalmış bu otoportrenin üzerine *Not I / Ben Değil* yazar. Daha sonra ekranda, birinde *Not I / Ben Değil* yazdığı, diğerinde ölçeklendirerek nizami bir şekilde iki kara tahtaya çizdiği-otoportrelere bakarken görünen sanatçı ve sol duvarda da ilk yaptığı boy portre görünür (Görsel 2). Söz konusu karede otoportrenin çoğalan anlamı ve ifadesi üzerine düşünmenin görselleştirilmesi söz konusudur. Bu noktada otoportre başka bir anlatı katmanında daha işlenir.

Barok perspektif düşünce sisteminde kavranabileceği düşünülen bu yaklaşım, Deleuze'un Leibniz okumalarıyla da örtüşür görünmektedir. Deleuze, Leibniz'in sonsuzluk perspektifini barok sanatın biçimsel özelliği olan "kıvrım"lar üzerinden incelediği *Kıvrım: Leibniz ve Barok* kitabında, Barok'ta anlatının, betimlenen nesnenin yerini kavramın almasıyla oluştuğunu ve öznenin "sözcelem öznesi haline geldiği yeni bir anlatı tipini" benimsediğini belirtir (2006, s. 190). Bu anlatı tipinin güncel kavramsal sanat pratiklerinin hemen hemen hepsinde söz konusu olduğu söylenebilir. Bu açıdan Deleuze'un kıvrım kavramı üzerinden ele aldığı barok sonsuzluk düşüncesi, bugünün pratiklerini anlamaya da önemli katkılarda bulunur.

Duyulur nesnenin süreklilik yasasına bağlı bir figürler ya da görünüm dizisine dönüşmesi, bu figürlü görünümlere karşılık gelen ve önermelere kaydolan olayların saptanması, bu önermelerin onların kavramını taşıyan ve tepe noktası ya da görüş noktası olarak tanımlanan bireysel bir özneye yüklenmesi, kavramın ve bireyin içselliğini güvence altına alan ayırdedilemezler ilkesi bu felsefenin temel unsurlarıdır.[...] Leibniz bunu bazen "sahnelemeler-tanımlar-görüş noktaları" üçlemesiyle özetler. Bunlardan doğan en önemli sonuç, bir ve çok arasındaki yeni ilişkidir. Bir, hep nesnel anlamıyla *çok'un* birliği olmuştur, ama bu kez öznel anlamıyla, "bir"in çokluğu, "çok'un birliği olmalıdır (Deleuze, 2006, s. 188-189).

Bireysel görüş noktasının olayları ve nesneleri çoklu perspektiflerle algılayarak bir anlam dünyası oluşturmaya dayanan bu düşünce⁸ Kentridge'in anlatısının kavramsal, görsel ve kurgusal katmanlarında görülebilir. Örneğin, sanatçının kendini birden çok ikiziyle konumlandırma/sunma biçiminde ve zaman, mekân, hafıza gibi kavramların etrafında dönen mono/diyaloglarda öznel anlamıyla "bir"in çokluğu, "çok'un birliği söz konusudur. Aynı zamanda Leibniz'ci perspektifte "sahnelemeler-tanımlar-görüş noktaları" kapsamında bakıldığında anlatının katmanları söz konusu sahnede sanatçının öznelliği bağlamında da açıkça okunabilmektedir (Görsel 2). Yani sıra, sanatçının otoportrenin ne olduğuna yönelik diyalog ve jestleri de aynı şekilde sanatsal ifadede öznelliğe yönelik bir bakış açısı geliştirme araştırmasıdır. Bu açıdan oldukça güncel problemlere odaklanan sanatçı, selfie ve kendilik algısına işaret ederek benlik ve otoportreyi aynı çerçevede ele almasıyla otoportre ve şipşak çekilmiş bir selfie arasındaki farkı da ortaya koymaktadır. Ayrıca, bu bakış açısı dünyaya bir otoportrenin nasıl yapılacağını öğretmek üzerine değil, bir otoportre üzerine kavrayışı geliştirebilme potansiyeline karşılık gelebilmekte ve bildiği, içinde yaşadığı pratik içinde yeni bir bakış açısı geliştirmeye yönelik bir tavır içermektedir.

Günümüz kültüründe otoportre ve otobiyografik pratikleri yeniden sorguya açan selfie bağlamında sıklıkla gündeme gelen narsizm olgusu üzerinden çağdaş kültürü sorgulayan Groys'a göre; günümüzde insanlar ruh, nefis veya akıldan oluşan bir varlık değil, yaşayan bedenler olarak görülmektedir. Bu açıdan beden öznel duygu ve düşünceleriyle içeriden kavranabildiği gibi toplumsal ve kamusal bakış açısından da kavranabilir. Bu iki kavrayış arasında bir bağ kurma arzusu narsistik arzuya karşılık gelse de narsizm bedeni yalnızca kamusal bir gözle var

⁸ Aynı zamanda bu düşünce selfie kültürüne de işaret edebilir. Bir bakımdan selfie bireyleri kendi içlerinde çokluğu barındırma potansiyeline sahiptir ve selfie hashtagi bu çokluğu bir bütünlük içinde birleştirebilir. Ancak burada vurgulanan ve selfieden ayrılan nokta, selfieyi filtre vb hazır bir çerçeveye yerleştirme eğiliminin böyle bir potansiyelinin düşük olduğu düşüncesidir. Bu bağlamda başka bir araştırma konusu olabilir.

olmuş ölümsüz bir biçim olarak sunar. Öyle ki bu kültürde artık çocuklar konuşmayı sökmekten kendi fotoğrafını çekip paylaşabilir olmuş ve Lacan'ın ayna evresi olarak adlandırdığı "öz imgenin toplum öncesi ve iletişim öncesi olduğu" yönündeki iletişimin başlangıcının dil olduğu anlayışı, "çağdaş görsel kültürün ve özellikle de internet'in ortaya çıkmasından önce olan belirli bir rejimin bir etkisi" olarak geride kalmıştır (Groys, 2024, s. 7-9). Dolayısıyla, kendi fotoğrafını çekme eyleminin en eski biçimi olan Narkissos'un göldeki imgesi bu çağın temel kavrayışı haline gelmiştir. Günümüz toplumu, ruh yerine dışarıdan görünen kamusal imgelere değer biçtiği için çağdaş kültürde "etik duruşun yerini estetik ve şehvet" almış; çağımızın temel kimlik mücadelesi de kamusal tanınma ve hayranlık imgesi olmuştur (Groys, 2024, s. 7-11). Dolayısıyla kendi kimliklerini ve yaşamlarını bir sanat eseri gibi kurgulamalarının teşvik eden bu kültürde bireyler de bir tür sanatçıya dönmüştür. Selfie kültürünün bir sonucu olarak otoportre kavrayışı yalnızca kamusal imgenin ortaya konması anlamında algılanmaya başlamıştır. Oysa Kentridge, bir sanatçı olarak otoportrenin ne olabileceği üzerine hala soru sormakta, tıpkı selfiede olduğu gibi telefon, kamera vb. araçları kullanmakla birlikte estetik kavrayış ve ifadeyi yeni bir bakış açısıyla oluşturabilmeyi vurgulamaktadır. Bu açıdan otoportreyi teşhirin ya da modanın bir parçası olmaktan kurtarıp hem kendini tanıma aracı olarak konumlandırır, hem de sanatçı-eser bağlamında yaratıcı süreçleri ön plana çıkararak otobiyografik anlatıda özgünlük potansiyelinin imkanlarını sunar.

Örneğin, otoportre ve benzerlik mefhumu üzerinden düşünmeye devam ederken "İnsan bir çizimle uğraşırken ister iris ister cezve çizsin, eylem olarak aynı hissi verir. Yapmanın kendisinde, çizgileri çizmede hisseder insan kim olduğunu. Kim olduğun kadar kim olduğunu ifade etme hissidir." diyen Kentridge, otoportreyi, yaratım sürecinin hareketi ve izleri olarak kavrar ve sanat aracılığıyla kendini kavrayışı vurgular (2024b). Dolayısıyla sanatçı, herkesin kendini filtrelerle, selfie çekmek için tasarlanmış müze vb. mekanlarla, birbirini kopyalayan geçici trendlerle gösterme yarışına girdiği bu çağda insanın kendini yaratıcı bir şekilde ifade etmesinin satın alınabilen bir şey değil, ancak kavrayış/ düşünme/sorgulama ve yaratıcı eylem yoluyla olduğuna işaret eder. Keza "insan yüzü çizmeyi öğreten kitaplardan almış olsaydı bir cezvenin arkasına saklanmak zorunda kalmamış olacağını" söylemesi bugünün her şeyin nasıl yapılacağını anlatan kitaplar, belgeseller, kısa videolar vb. eğilimlere eleştirel bir yaklaşımdır (2024b). Bu aynı zamanda tweet, yorum, selfie vb. aracılığıyla kendini ifade etmenin veya gündelik otobiyografik eylemlerin edebi/sanatsal/düşünsel bir portreyle karşılaştırılamayacağına da işaret eder. Çünkü bu gibi sorular bir selfie oluştururken kimsenin aklından geçmez, selfienin kültürel ve düşünsel mecrası da bu sorgulamayı gerektirmez⁹. Ancak sanatçı tam da bugünün kendini tasarlama imkanları vadeden bu gibi sosyo-kültürel araç ve ortamlarına işaret etmektedir. Bu projeyi başta yalnızca bir sergi olarak değil çevrimiçi bir platformda yayınlamak üzere kurgulaması da bunu göstermektedir. Ayrıca dijital görüntü çoğaltma imkanlarının kolaylaştığı böyle bir çağda, kendi ikizini dijital bir kopya olarak üretmemesi de kasıtlı bir tercih olarak görünmektedir. Her ne kadar zanaatkarı şekillendiren teknik araçlar olsa da sanatsal üretim her zaman sanatçının kendi tercihleri doğrultusunda gerçekleşir.

Garry L. Hagberg otobiyografide bağintısal/ilişkisel perspektifin yaratıcı potansiyeline vurgu yaptığı *A Person's Words: Literary Characters and Autobiographical Understanding/Bir Kişinin Sözleri: Edebi Karakterler ve Otobiyografik Anlayış* adlı yazısında, anlamın bağlama dayalı olarak nasıl şekillendiğine yönelik "kelimenin alanı"nın belirleyici olduğu fikriyle Wittgenstein'in görüşünden hareket eder. Kelimelerin anlamlarının sabit olmadığını, kullanıldığı bağlamlarla şekillenen yapısının otobiyografi aracılığıyla kendini kavramada yol gösterici olduğunu savunur ve yazarların kelimeler aracılığıyla kurduğu ilişkisel perspektifte ortaya çıkanı, kendilik bilgisinin okurda

⁹ Buradan selfie yoluyla iyi bir otoportre ya da otobiyografik bir anlatı olmayacağı anlamı çıkarılmamalıdır. Kuşkusuz sanatsal ifadenin mümkün olduğu selfieler vardır. Bu anlamda bloglar, video günlükler gibi çeşitli seçeneklerin olması, kendini ifade etme yollarını çeşitlendirerek yaratıcılık potansiyeli de sunmaktadır. Dolayısıyla, şipşak bir selfie derken absürd, trend, kopyala yapıştır bir eylem kastedilmektedir.

farklı düşünme yolları yaratma potansiyeli oluşturduğunu vurgular (2016, s. 39-43). Bu açıdan Kentridge'in cezve, atölye, otoportre kelimelerini tek bir bağlamda bir araya getirmesi, bu sözcükleri ve kelime alanlarını kolajlar halinde görselleştirerek sunması, montaj kurgusunu da diyalog-performans-yaratıcı süreç bağlamında izleyicinin de farklı kavrayışlar yaratabileceği çeşitli katmanlar halinde kurgulaması yeni düşünme yolları yaratma potansiyeline örnek oluşturur. Başka bir ifadeyle, sanatçının belgeselde ortaya koyduğu ilişkisel perspektif, yalnızca düşünme yoluyla değil, aynı zamanda nesne, mekân, eylem anlamında da yeni ilişkiler kurabilmenin potansiyellerini araştırır. Bu bağlamda hem var olan nesnelerin, imgelerin, kelimelerin hatta zamanın çizim, animasyon, kolaj gibi tekniklerle sık sık var olan biçimlerinin dönüşerek değiştiği, hem de kavrayış anlamında sıklıkla nesnelerin bağlamlarının iç içe geçtiği bir anlatı kurgulandığı açıktır.

Örneğin, sanatçının genellikle ikizi ile birlikte girdiği diyalogların çoğunda biri ne derse diğeri tersini söylemekte/itiraz etmekte, biri sağa eğilirken diğeri sola eğilmektedir. Dolayısıyla sanatçının ikizi aynadaki aksidir aslında, tıpkı aynaya yansıyan sol elin sağ görünmesi gibi (Delumeau, 2007, s. 13). Bu bağlamda aynanın yanıltıcı doğasının benliğe atfedilmekte ya da eşitlenmekte olduğu görülmektedir. Yanı sıra, ikizi / yansıması arasındaki diyaloglar, bazen izleyiciye seslenmek üzerine ekrana dahil olan üçüncü veya daha fazla Kentridge'in dahil olması gibi hamleler benliğin çoğul, tanımsız ya da kandırıcı potansiyeline işaret eder. Bu noktada tekrar Deleuze'e başvurulacak olursa barok fikriyle kurulmak istenen ilişki daha anlaşılır olacaktır. Deleuze'un ifadesiyle: "Barok, bir öze sahip değil de işler haldeki bir fonksiyona, bir özelliğe gönderme yapar. Kıvrımı o icat etmemiştir. ... Ama Barok, kıvrımları tekrar tekrar eğip böler, onları sonsuza götürür." (2006, s. 7). Kentridge'in oluşturduğu kendilik temsili bu açıdan hafıza, bellek, tarih, zaman, ölüm gibi temalar aracılığıyla hem bağıntısal/ilişkisel kendilik temsili sunar hem de benliği oluş halini sürdüren bir yapı olarak kurgulayarak çoğul perspektifler üretir. Otoportre bağlamında benlik ve temsil araştırmasının aynı zamanda atölyeyle grift hale gelmesi gibi hamleler sabit bir bakış ya da anlatı formundan çok çeşitli katmanlarda yeni anlamlar kazanabilen bir parça bütün ilişkisi sunar. Bu bağlamda Kentridge'in anlatsının kıvrımları, sözcüklerin, çizimlerin ya da animasyonların, çekilmiş görüntülerin düzenlenişine kadar kolaj biçiminde ele alınışında görülebilir.

Christov-Bakargiev bu seride sanatçının, sanatın ve şiirin olanaklarını araştırarak dijital çağda bedenleşme ve deneyim üzerine fenomenolojik bir deneme sunduğunu ifade eder (2024, s. 3). Dijital medyanın selfie kültürü ve dikkat dağıtıcı karakteri ekseninde konumlanan bugünün öznelliğine karşı Kentridge'in sanatın dönüştürücü gücünü yalnızca estetik bir ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda toplumsal ve tarihsel bir eleştiri olarak konumlandığını belirten Christov-Bakargiev, yapay zeka entegrasyonu ve aşırı sosyal medya kullanımının nihayetinde bilişsel ve duygusal yetileri körelttiği bir çağda, Kentridge'in üretimini insan zekasını genişletmek ve geliştirmek için birer egzersiz olarak değerlendirir (2024, s. 4-5). Keza, Oxford sözlüğünün her yıl belirlediği kelimeler arasında 2024 yılının kelimesi; bir kişinin zihinsel veya entelektüel durumunun bozulması anlamına gelen (brain rot) "beyin çürümesi"dir (OUP, 2024). Kuşkusuz bu sözcük özellikle çevrimiçi aşırı içerik tüketiminin sonucuna işaret etmektedir. 2023 yılının kelimesi ise "otantik" idi.

Çağdaş kültürde toplumsal dönüşümde sanatın rolünü tartışan Groys, Ernst Jünger'in "özgün deneyim" anlayışından bahseder (2024, s. 29). Jünger'e göre, özgün bireysel deneyim anlayışı, 19. yüzyılın birey merkezli düşüncesinin temel taşı oluşturmış olsa da bu tür tecrübeler tekrarlanamaz ve eşsiz doğası nedeniyle modern çağda anlamını yitirmiş ve geçmişte kalmıştır. Çünkü modern ve çağdaş teknolojilerin, çoğaltılabilirlik ve yeniden üretilebilirlik yoluyla bir tür zamansızlık, hatta ölümsüzlük vaadi sunduğu bir dünyada birey, kendi iç dünyasını seri üretim mantığıyla düzenlerken aynı ölümsüzlük arayışını izler ve bu süreçte değiştirilebilir, kopyalanabilir bir varlığa dönüşür. Teknolojik uygarlıkta bireyin varlığını sürdürebilmesi için gereken tek şey, makinelerin işleyişini taklit

etmektedir. Ancak Jünger bu makineleşmenin bireyin kurtuluşu için tek ve son şans olabileceği düşüncesiyle müze gibi kültür-sanat alanlarını yeni bir bakışla yorumlamayı önerir. Bu bağlamda, bireyin gündelik hayatının sıradanlığını ve tekrara dayalı düzenini kırdığı istisnai anlar olarak müze gibi kültürel hafıza alanlarını bireyin varoluşsal deneyimlerini dönüştüren ve derinleştiren dinamik alanlar olarak sadece bir izleme alanı değil, bireyin kendi özgün deneyimlerini inşa ettiği bir tür laboratuvar olarak görmeyi önerir (Groys, 2024, s. 29-31). Böyle bir çerçevede Kentridge’in sanatsal kavrayışı önerme yaklaşımına oldukça paralel görünmektedir. Ancak günümüzde kimi müzeler kendi bünyelerinde bireyleri daha çok selfie çekmeye teşvik edecek etkinlikler düzenlediği gibi, *Museum Selfie Day*¹⁰ gibi selfie çekme ve paylaşma fikrini teşvik eden uluslararası etkinlikler de gerçekleştirilmektedir. Her ne kadar bu etkinlikler sanat aracılığıyla halkın dönüşümüne katkı sağlama amacıyla düzenleniyor da olsa bu gibi etkinlikler çoğunlukla kamusal imge yatırımından öteye gidememekte, bir tür tüketim pratiğine indirgenmekte ve sanatın daha çok kültürel piyasayla ilişkisini sıkılaştırmakta gibi görünmektedir. Keza Groys da Jünger’in fikrine karşı çıkarken öncelikle bu fikrin avangard sanatçılar tarafından daha önce hayata geçirilmeye çalışıldığını hatırlatır ve bireyin estetik kararının onu görünür kılan araçtan önce geldiğini vurgular (2024, s. 31). Dolayısıyla, herkesin her gün kendini kopyalama yarışına girdiği böyle bir dönemde ve kültürde Kentridge’in atölye ve otoportre vurgusu kavrayış-üretim-deneyim bağlamında kendiliğin imgesel üretimine yönelik bireylerin deneyimlerini dönüştürmeyi önerdiği söylenebilmektedir. Bu bağlamda, çağdaş küresel dünyada “yeni”ye dair olanaklardan çok, var olanlara yeni bir bakışla yönelme fikrini vurguladığı düşünülen *Self-Portrait As A Coffee-Pot/Bir Cezve Olarak Otoportre* öznelliğe dair parça-bütün ilişkisiyle güncel bir otobiyografi olarak değerlendirilebilir. Söz konusu eser sadece bir sanatçının otobiyografisini değil, aynı zamanda çağdaş görsel rejimlerin indirgemeci eğilimlerine karşı sanatın kavrayışa dayalı yaratıcı potansiyelini ortaya koymaya yönelik bir anlatı sunar. Ayrıca diyaloglar aracılığıyla olduğu kadar-daha önce sahnelediği oyunları, tasarladığı dekorları vb.-performatif bir şekilde yeniden ele alarak geçmişle bugünü bir araya getirdiği ilişkilerle güçlü bir düşlem ve bellek anlatısı da ortaya koyar.

4. Sonuç

Çağdaş küresel dünyanın ağ tabanlı tekno-sosyal oluşumları ve olanakları birçok alanda ve ölçüde olduğu gibi otoportre ve otobiyografi kavramlarının da sınırlarını bulanıklaştırarak, bu kavramların yeniden merceğe alınmasını gündeme getirmiştir. Bu kapsamda, otoportre ve otobiyografi kavramlarının güncel sorgulaması *Self-Portrait As A Coffee-Pot/Bir Cezve Olarak Otoportre* adlı belgeseli üzerinden ele alınıp incelenmiştir. Bir tür olarak otoportre ve otobiyografinin, 20.yüzyılın sonlarından itibaren birbiriyle neredeyse eş anlamlı hale gelmeye başlasa da bugünün selfie kültürüyle bu türlerin dijital üretim / tüketim araçları ve sunduğu imkanlar ekseninde çok daha kapsayıcı bir anlatı haline geldiği görülmüştür. Ancak otobiyografik anlatıların oldukça kapsayıcı bir forma evrilmesi, kişisel motivasyonların algoritmalar tarafından yönlendirildiği ya da kalabalıkların beğenileri tarafından şekillendirildiği sanal ortamlar ve kendini kavrayışa yönelik değerlerin tüketime dayalı pratikler üzerinden pazarlandığı böylesi bir çağda özgün deneyimlerin ve potansiyelinin ne olduğu sorusunu ortaya çıkarmıştır.

Çağdaş kimlik politikalarının yörüngesindeki bireylerin kimlik ve tanınırlık mücadelesinde “başkalarının bakış açısını kendime tercih ediyorum demek” anlamına gelen kamusal imgelere değer biçilen bir kültür ekseninde öznelikten bahsetmenin olanakları sınırlıymış gibi görünmektedir (Groys, 2024, s. 76). Bu koşullarda, izleyicilerine/takipçilerine hayranlıkla bakılabilecek/izlenebilecek beden imgeleri yaratmak uğruna bir tür sanatçıya dönen bireylerin güncel kavrayış biçimlerine yönelik estetik bir çağrı olarak, yani sanat aracılığıyla kendini ve

¹⁰ Londra’lı blog yazarı Mar Dixon tarafından 2014 yılında başlatılan Müze Selfie Günü trendi her yıl ocak ayının üçüncü çarşambasında kutlanır. Etkinliğin amacı, müzelerin daha geniş bir kitleye erişmesini sağlamak, dijital platformlar üzerinden sanat ve kültürle etkileşimi artırmaktır Etkinliğe katılanlar o tarihte müzeye giderek selfie çekerek #MuseumSelfieDay etiketiyle sosyal medyada paylaşır ve toplu bir arşiv oluştururlar (NationalToday, t.y.).

dünyayı kavrayışın yollarını kendi öznel perspektifinden anlatmanın olanaklarının barok perspektif düşüncesinin güncel koşullarda potansiyel barındırabileceği fikri öne sürülmüş; güncel problemler ekseninde kimliklerimizi yönetme ve düşünme biçimimizi yeniden düşünülmesi gerektiği *Self-Portrait As A Coffee-Pot/Bir Cezve Olarak Otoportre* örneğiyle özgünlük potansiyelinin var olan bakış açılarına yeni öznel perspektifler yaratmayı mümkün kılabilen fikri vurgulanmıştır.

Kaynakça

Baker, Ulus. (2015). *Sanat ve Arzu*. Tansu Açık (Ed). İstanbul: İletişim Yayınları.

Baker, Ulus. (2011). *Beyin Ekran*. (Derleyen: Ege Berensel), İstanbul: Birikim Yayınları.

Christov-Bakargiev, Carolyn. (2024). How To Compose A Choreography Of Fragments in Nine Episodes. SELF- PORTRAIT AS A COFFEE-POT. s.3-5. Erişim:25.11.2024. https://arsenale.com/downloads/AI_Web_material_Kentridge/AI_2024_Booklet_Kentridge.pdf

Cowley, Christopher. (2016). Introduction: What Is a Philosophy of Autobiography?. *The Philosophy of Autobiography*.s.1-21. Erişim:11.11.2024. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226268088.003.0001>

Deleuze, Gilles. (2006). *Kıvrım: Leibniz ve Barok*. (H. Yücefer, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Delumeau, Jean. (2007). Önsöz. *Aynanın Tarihi*. (İ. Yerguz, Çev.). s.11-13. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Domestika. (t.y.). Erişim:28.11.2024. <https://www.domestika.org/en/courses/search/selfportrait>

Enzo Traverso. (2022). *Singular Past: The "I" in Historiography*. (A. Schonene, Çev.). ABD: Columbia University Press.

Hagberg, Garry L. (2016). A Person's Words: Literary Characters and Autobiographical Understanding. *The Philosophy of Autobiography*. s. 39–71. Erişim:12.11.2024. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226268088.003.0003>

Groys, Boris. (2024). *Sanat Eserine Dönüşmek*. (F. Yazıcı, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kara, Halim. (2013). Otobiyografik Anlatılarda Bağlantısal Benlik: Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Hatıraları. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 1 (2013). s. 234-263.

Kentridge, William. (2024a). *Bir Cezve Olarak Otoportre / Self Portrait As a Coffee-Pot*. Mubi. Erişim: 15.11.2024. <https://mubi.com/tr/tr/films/self-portrait-as-a-coffee-pot-episode-1>

Kentridge, William. (2024b). *Bir Cezve Olarak Otoportre / Self Portrait As a Coffee-Pot*. Mubi. Erişim: 15.11.2024. <https://mubi.com/tr/tr/films/self-portrait-as-a-coffee-pot-episode-2>

Lejeune, Philippe. (2014). Autobiography and New Communication Tools. (K Durnin, Çev.). Erişim: 14.11.2024. https://muse.jhu.edu/pub/19/edited_volume/book/28237/pdf

National Today. Erişim: 02.12.2024 <https://nationaltoday.com/museum-selfie-day/>

OUP. (2024). Oxford University Press. Erişim: 02.12.2024. <https://corp.oup.com/word-of-the-year/>

Randall, William. (2014). *Bizi "Biz" Yapan Hikayeler*. (ř. S. Kaya, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Renders, Hans. (2024). Biyografi bir selfie değildir: otobiyografiden Biyografiye Yavaş bir geçiş olarak yetkilendirme. *Biyografik Dönemeç*. (U. Y. Üçkardeşler, Çev.). s.285-294. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. William Kentridge, 2024, *Bir Cezve Olarak Otoportre / Self Portrait As a Coffee-Pot*. Mubi. Erişim: 15.11.2024. <https://mubi.com/tr/tr/films/self-portrait-as-a-coffee-pot-episode-1>

Görsel 2. William Kentridge, 2024, *Bir Cezve Olarak Otoportre / Self Portrait As a Coffee-Pot*. Mubi. Erişim: 17.11.2024. <https://mubi.com/tr/tr/films/self-portrait-as-a-coffee-pot-episode-2>.

GİG EKONOMİDE TASARIM VE DİJİTAL VARLIK ¹

Dr. Öğr. Üyesi Semra AY

Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi

İletişim ve Tasarımı Bölümü

Ankara / Türkiye

ayaysemra@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-0965- 9488

Arş. Gör. Kübra CANLI

Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi

İletişim ve Tasarımı Bölümü

Ankara / Türkiye

canlkubra5@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-0921- 4481

Öz: Dijitalleşme hareketleriyle birlikte, farklı iş gücü piyasalarına ve iş modellerine alan açılırken, geleneksel tam zamanlı işlerin yanı sıra kısa vadeli sözleşmelerin ve serbest çalışmanın yaygın olduğu gig ekonomi hızla büyümektedir. Yaratıcı kültür endüstrilerinde faaliyet gösteren bireyler, dijital platformlar aracılığıyla serbest çalışma modellerini benimseyerek mesleklerini sürdürme ve dijital kimlikleriyle bu platformlarda aktif biçimde varlık gösterme, ekonomik akışa rahatlıkla dâhil olabilmek fırsatı bulmaktadır. Bu makalede, dijitalleşen ekonomi içerisinde çalışan tasarımcıların rollerini, iş döngülerini ve dijital platformların bu döngüler üzerinde yarattığı değişiklikleri incelemek amaçlanmıştır. Dijital etnografi araştırma yöntemi kullanılarak on üç tasarımcıya çevrimiçi ortamda beş araştırma sorusu sorulmuş ve elde edilen veriler analiz edilmiştir. Bu analiz sonucunda, dijitalleşme hareketleriyle birlikte tasarımcıların yeni konumları, üretim dinamikleri ve dijital varlık oluşturma süreçleri ortaya konulmuştur. Bununla birlikte, tasarımcıların geleneksel istihdam modellerinden daha esnek, dijital odaklı rollere geçiş yapmasındaki etkenler tartışılmıştır. Araştırmayla, dijitalleşme ile dönüşen iş dünyasında tasarımcıların karşılaştıkları fırsatlar ve zorluklar hakkında kapsamlı bir anlayış geliştirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Portfolyo, Yaratıcı Kültür Endüstrileri, Serbest Çalışma, Dijitalleşme, Platform Ekonomi.

DESIGN AND DIGITAL PRESENCE IN THE GIG ECONOMY

Abstract: Digitalization has helped open up various labor markets and business models and has contributed to the rapid growth of the gig economy, where short-term contracts and freelance work are common alongside traditional full-time jobs. Individuals working in creative industries have the opportunity to sustain their professions by adopting freelance work models through digital platforms. This article examines the roles, business cycles, and the impact of digital platforms on these cycles for designers within the context of digital economic transformation. Using the digital ethnography research method, five research questions were posed to thirteen designers online, and the data were analyzed. As a result of this analysis, designers' evolving roles, production dynamics, and their processes of building a digital presence as influenced by digitalization were revealed. The factors driving designers to transition from traditional employment models to more flexible, digitally focused roles were discussed in the context of a business world transformed by digitalization.

Keywords: Portfolio, Creative Culture Industries, Freelancing, Digitalization, Platform Economy.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

EXTENDED ABSTRACT

Digitalization movements bring new opportunities for diverse labor markets and innovative business models. These opportunities have led to the rapid growth of the gig economy, where short-term contracts and freelancing are seen alongside traditional full-time employment. The gig economy, together with technical and technological advances, has created a major shift, especially in industries that rely on freelancing models. Employees seek flexibility, and independence, while companies are looking for more versatile and cost-efficient solutions. Sectors such as technology, finance, and creative industries have a significant share in this model, which has evolved in digital spaces. Digital platforms enable individuals in these sectors to pursue their professions independently, enhance their visibility, and create a wide network reach. Especially for designers in the creative and cultural industries, digital platforms provide important tools for them to participate in the global economy by showcasing their portfolios. Portfolios are one of the key elements of a designer's digital presence, and they serve as a medium to exhibit their creative processes and reflect their production dynamics. Through portfolios, designers can efficiently present their talent, artistic vision, and professional identity to potential clients. In this way, instead of being limited to local markets, designers can now reach a worldwide customer base and create new sources of income. Digital platforms such as Behance, Dribbble, Upwork, and Fiverr not only enable designers to exhibit their work, but also provide global visibility. By eliminating geographical limitations, these platforms enable designers to meet a large and diverse pool of clients. In addition, they allow freelancers to diversify their income sources based on project-based work and increase their market reach. In this way, digital platforms act as a bridge between talent and opportunity, opening a new space for designers in the digital transformation process. This article examines the roles and work cycles of designers working in the digitalized economy and the effects of digital platforms on these cycles. Using a digital ethnographic research method, this study examines in detail the experiences of designers trying to adapt to the demands of the gig economy. Digital ethnography is adopted as an appropriate approach to examine the daily practices, challenges, and strategies designers develop when interacting with digital platforms. Within the scope of the study, an online questionnaire consisting of five questions was applied to thirteen designers, and the data obtained was analyzed. As a result of this analysis, the new positions, production dynamics, and digital asset creation processes of designers with digitalization movements were revealed. The factors that led designers to shift from traditional employment models to more flexible, digital-oriented roles are discussed. A comprehensive understanding of the opportunities and challenges designers face in a business world transformed by digitalization is developed. While digital platforms provide designers with greater independence and flexibility, they also impose new responsibilities on designers, such as constant visibility, brand management and, the development of digital marketing strategies. On the other hand, the intensifying competition on digital platforms can make it difficult for designers to sustain their existence in a sustainable way. In an environment of increasing competition, not only design skills but also digital marketing skills gain importance. The findings point to the wide access and connectivity that digitalization offers to designers, as well as the strategic skills they need to survive in an environment of intense digital visibility and competition. This study aims to contribute to the creative culture industry by analyzing the experiences of designers who create their professional identities and maintain their business cycles through digital platforms and the long-term changes caused by digitalization.

1. Giriş

İnsanlar tarih boyunca çalışma yaşamında üretmek ve başarmak için çeşitli biçimlerde çaba göstermiştir. Bu çabalar, toplumların ihtiyaçlarına ve teknolojik gelişmelere bağlı olarak değişiklik göstermektedir. Son yıllarda dijitalleşme hareketlerinin iş modellerini de etkilemesiyle birlikte üretim, dağıtım ve tüketim pratiklerinde yaşanan değişimler, ekonomik yapıyı mikro ve makro ölçekte dönüştürmüştür. Bunun sonucunda, farklı iş modellerini içeren yeni bir iş gücü piyasası ortaya çıkmıştır. Kısa vadeli sözleşmelerin veya serbest çalışma biçimlerini yapısında barındıran gig ekonomisi, tam zamanlı geleneksel çalışma modellerine kıyasla giderek yaygınlaşmaktadır. Bu ekonomik sistem, yaratıcı kültür endüstrilerinde faaliyet gösteren bireylere platform destekli geçici işler sunmakta ve işveren ile çalışan arasında yeni bir sistem oluşturmaktadır. Yaratıcı emek dijitalleşen ekonomiyle yeniden tanımlanmakta; sanatçılar hem girişimci hem de serbest çalışan kimlikleriyle sürekli bir adaptasyon sürecinin parçası haline gelmektedir. Bu ortamda yer alan sanatçılar, tasarımcılar, illüstratörler gibi meslek grupları için dijital platformlar, onları ve portfolyolarını sürekli erişilebilir kılarak potansiyel işverenlerle karşılaşma olasılıklarını artırmaktadır. Bu çalışmada, öncelikle dijitalleşmenin gig ve platform ekonomi ilişkisi ele alınmış ve bu ekonomilerde tasarımcıların dijital varlıklarını nasıl inşa ettikleri incelenmiştir. Dijitalleşmeyle dönüşen iş dünyasını anlamak amacıyla on üç katılımcıya beş sorudan oluşan çevrimiçi bir form iletilmiş ve elde edilen veriler analiz edilmiştir. Çalışmanın temel amacı, tasarımcıların değişen konumlarını, üretim dinamiklerini ve dijital varlık oluşturma süreçlerini ortaya koymaktır.

2. Gig Ekonomi ve Dijitalleşme

"Gig" terimi, İngilizcede başlangıçta müzik grubu veya müzisyenin performansını ifade ederken, gig ekonomi ise geçici ve esnek çalışma modellerini ifade etmektedir (Datta ve diğerleri, 2023, s.7). Bu tür bir ekonomi, bireylerin genellikle Uber, TaskRabbit, Fiverr ve Upwork gibi dijital platformlar aracılığıyla çeşitli projelere ve görevlere katılmasına olanak tanımaktadır. Bu ekosistem, platform tabanlı çevrimiçi çalışma alanlarını, kısa süreli görevleri ve teslimat, tasarım ile danışmanlık gibi çok çeşitli iş türlerini içermektedir. Gig ekonomi, tasarımcılar ve müşterilerin kısa vadede görev tabanlı ödeme yöntemlerini kullanmalarını ve eşleşmelerini dijital platformlar aracılığıyla kolaylaştırmaktadır. Böylece bireyler veya şirketler arasında hızlı bir biçimde ücret karşılığında emek alışverişi gerçekleşmektedir (Lepanjuuri, Wishart ve Cornick, 2018, s. 12). Gig ekonomisinin doğasına uygun çalışmaları, web tabanlı platformlar aracılığıyla sunan ve kişisel hizmetleri içeren çeşitli sektörler bulunmaktadır. Özellikle 21. yüzyılda yeni teknolojiler, işleri ve işyerlerini dönüştürerek yeni işler yaratarak çalışma koşullarını etkilemiştir. 2023 yılında Zira Dünya Bankası tarafından yayınlanan "Working Without Borders: The Promise and Peril of Online Gig Work" (Sınırlar Olmadan Çalışmak: Online Çalışmanın Vaatleri ve Tehlikeleri) raporu'na göre 2016-2023 yılları arasında %41 oranında bir artışla, 2023 yılında 435 milyona kadar çıkan bağımsız çalışan olduğu belirtilmiştir (Datta ve diğerleri, 2023, s.12). Son yıllarda dijital çalışma alanlarının gelişmesiyle birlikte, tek bir kuruma bağlı olmadan, serbest ve geçici çalışma modellerini benimseyenlerin oranı artış göstermektedir. Platform destekli geçici işler, işveren ile çalışan arasında standart bir istihdam ilişkisinin olmadığı durumlarda dengenin bir parçası olmuştur. Bu dijital evrimle birlikte yaratıcı emek de dönüşüm geçirmiştir. Platform tabanlı çalışmaya yönelik bu paradigma değişimi hem işçiler hem de işverenler için artan esneklik, küresel iş piyasasına erişim ve maliyet verimliliği gibi önemli faydalar sunmaya başlamıştır.

Dijitalleşme, birçok farklı alanda olduğu gibi yaratıcı endüstriyi de dönüştüren faktörlerden biridir. Teknolojik gelişmeler ve çevrimiçi platformlar yeni ürünlerin yaratılmasını, dağıtılmasını ve tanıtılmasını emek ile maliyet

boyutunda değiştirmiştir. Öncelikle küresel çapta, bir pazara kurumların ve bireylerin doğrudan erişimi kolaylaşırken, diğeri yandan fiziksel ve finansal sermaye ihtiyacı azaldığı için ekosistemde yeni alanlar açılmıştır. Dijitalleşme ile dijital emeğin yükselişte olduğı yeni iş alanları doğarken, çevrimiçi platformlarda bireyler birer girişimci olarak kendilerine alan oluşturma fırsatı bulmuştur. Bu durum, yaratıcı endüstrilerin üretim ve dağıtım mekanizmasında ulusal ve uluslararası büyümeyi olumlu yönde etkilerken, özellikle bireylerin üretim ve dağıtım gücünü artıran bir faktör olmuştur. Erişilebilirliğin artmasıyla freelancer, yani serbest çalışanların dağıtım ağında özellikle platformlar üzerinden yeni alanlar oluşturmaları kolaylaşmıştır. Serbest çalışma platformlarından biri olan Upwork'ün dünya çapındaki gelir maliyeti 2016 ile 2023 yılları arasında istikrarlı bir şekilde artarken, 2023 yılında serbest çalışma platformlarının gelir maliyeti 170 milyon ABD dolarının üzerine çıkmıştır (Statista, 2024). Serbest grafik tasarım, web tasarımı, pazarlama ve multimedya prodüksiyon gibi alt alanlardaki saatlik ücretleri beceri seviyesine, coğrafi bölgeye ve uzmanlığa göre değışkenlik göstermiştir. Payoneer'in yayınladığı Küresel Serbest Çalışan Gelir Raporu'na göre küresel ücretler saatte 21 ile 41 dolar arasında değışmektedir (2022, s. 7). Serbest çalışma modelleri, yaratıcı endüstrilerde özellikle dijital ağlar üzerinden yaygınlaşmakta ve üretim ile dağıtım pratiklerini güçlendirmektedir.

3. Portfolyo ve Dijitalleşme

Portfolyolar, sanatçının bakış açısını ve sanatsal araştırmalarını belgeleme uygulamaları olarak sanatın farklı alanlarında uzun bir geleneğe sahiptir. Sanatsal çalışmaların yapım süreçlerini, ilham alınan referansları ve uygulayıcılar için içgörülerini içeren sanatsal portfolyolar, sanatçının perspektifinden sanatsal sorgulama ve tasarımın evrimine dair bir belgeleme aracı olarak sanatçıların bireysel duruşlarını göstermektedir (Leitner & Subaşı, 2016, s. 2). Bireyin zihinsel yapılarını geliştirmesi ve kendi potansiyelini açığa çıkarabilmesi, zamanla birlikte sürekli ve yoğun bir çaba gerektirmektedir (Boden, 2004, s. 270). Sanatçının mesleki anlamda teorik ve pratik birikim kazanmak ve potansiyelini keşfetmek için zamana ve çabaya ihtiyacı vardır. Sanatçılar, uzun süreli bir birikim ve üretim süreci sonucunda biçimlenen kişisel stilleri doğrultusunda oluşturdıkları eserleri bir araya getirerek, hem sanatsal kimliklerini hem de yaratıcı yaklaşımlarını bütünlüklü bir biçimde yansıttıkları portfolyolarını oluşturmaktadır. Portfolyolar, çalışmaya ilham veren yaklaşımı, motivasyonu, teorik çerçeveyi, deneyimsel veya toplumsal boyutları tasarımın sonuçlarıyla temsil etmektedir (Leitner & Subaşı, 2016, s. 3). Tasarımcıların estetik üretimleri, yaşamlarının her alanına yayılarak zorlu bir çalışma ve emek sürecinin sonrasında ortaya çıkmaktadır. Günümüz görsel iletişim endüstrisinde disiplinler birleşerek karma üretim alanları yaratmaktadır. Bu hibritleşme süreci, sanatçıların portfolyolarına da yansımaktadır. Sanatın sınırlarının dijital teknolojilerle genişlemesi, eserlerin kürasyonunu, izleyicilerin beklentilerini, sanatçı ve tasarımcıların yaratıcı süreçlerini dönüştürmüştür (Carmona ve Torres-Toukoumidis, 2021, s. 3).

Günümüz medya ekosisteminde tasarımcıların sosyal bir ağ oluşturmaları, bir topluluğun aktif bir parçası olarak konumlanmaları, becerilerini geliştirmek ve aktarmak konusunda istekli olmaları, algoritmik olarak onların görünürlüklerini artıran eylemlerden bazılarıdır. Platform ekonomisinin bir parçası olarak konumlanan Upwork ve Fiverr gibi uluslararası aracı siteler, tasarımcılarla işverenleri doğrudan buluşturma amacı güden iş odaklı roller üstlenmektedir. Bu siteler, tasarımcılara logo, kurumsal kimlik, web, illüstrasyon, ambalaj, oyun, ürün tasarımı vb. gibi alt alanlarda proje bazlı ve süreli teklifler aracılığıyla çalışma imkânı sunmaktadır. Her iki sitenin de kendine özgü çalışma prensipleri bulunmaktadır. Örneğin Fiverr üyesi tasarımcılar, arayüze çalışmalarından örnekleri yükleyerek kendilerine ait bir profil yarattıktan sonra projelerini basic, standart ve premium olmak üzere üç farklı sisteme göre fiyatlandırmaktadır. Upwork ise proje bazlıya ek olarak saatlik çalışma politikası ile hızlı bir iş akış süreci sunmaktadır. Benzer prensipte çalışan bu sitelerin pek çoğunda iş sürecinin sonunda müşteri tasarımcıyı

puanlayarak değerlendirmektedir. Bu sitelere ek olarak tasarımcılar, sosyal medya platformları ve portfolyo siteleri üzerinden de müşterilerle buluşabilmektedir. Upwork ve Fiverr gibi siteler doğrudan bir pazar alanı olarak konumlanırken, sosyal medya platformları ve portfolyo siteleri tasarımcılara yaratım süreçlerini, dünya görüşlerini, teknik becerilerini de ortaya koyabilecekleri bir zemin yaratmaktadır. Fakat tasarımcılar, estetik emeklerini ortaya koymaya, fikir üretmeye ek olarak Instagram ve TikTok gibi sosyal medya platformları ile Behance, Dribbble, ArtStation gibi portfolyo sitelerinde reklam verme, iş birliği yapma, insanlara ilham verme gibi görevleri de üstlenmektedir. Bu platformlardaki sanatçıların, tasarımcıların ve küratörlerin kurdukları ağlar, paylaştıkları görseller ve etiketler kendi içinde bir etkileşim ağı kurmalarını sağlamaktadır. Küratörler, Instagram'ı sanat etkinliklerini takip etmek, araştırma yapmak, koleksiyoncuları gözlemlemek ve yeni sanatçılar keşfetmek için kullanırken; platform aynı zamanda sanat dünyasıyla ağ kurma, içerik paylaşma ve sergi pratiğini dijital ortamda sürdürme aracı olarak da işlev görmektedir (Fisher, 2016, s. 102). Dijital platformlar, tasarımcıların yeni bir gelir akışına ve küresel bir izleyici kitlesine erişebilmelerini sağlayabilir. Ancak Novakovic'e göre her dijital platformun kendine ait dinamikleri ve kuralları bulunmaktadır. Buna Instagram gibi sanat ve tasarım dünyasında yaygın olarak kullanılan sosyal medya platformları da dahildir. Bir sanatçının tüm platformlarda başarılı bir şekilde varlık göstermesi mümkün olmayabilir. Platformların pazarlama gereksinimlerine hâkim olmak zaman alıcı bir süreçtir. Birçok sanatçı küresel boyutta tanınmayı hayal etmektedir. Ancak buna giden yol günümüzde farklı zorluklar içermektedir (2021, s.104-109). Bu zorluklar karşısında sanatçı, üretim öncesi ve sonrası süreçlerde farklı beceriler geliştirmek durumundadır. Petrides ve Fenandes, başarılı bir görsel sanatçının kariyer aşamaları üzerine kavramsal bir model geliştirmiştir. Sanatsal kariyerin yapıtaşları modeli, dört basamaktan oluşan bir piramit sistemidir. Piramidin ilk basamağında yaratıcılık, üretim ve sergileme arzusu; ikinci basamağında sanat ortamındaki aktörlerle ilişki kurma; üçüncü basamağında ise girişimci pazarlama becerileri ve son olarak marka yaratma ve yönetimi bulunmaktadır (2020, s. 306). Girişimci pazarlamacı, resmi mantıksal yöntemler ve gayri resmî sanatsal yaklaşımların kombinasyonundan bireyselleştirilmiş planlama ve strateji formülasyonu geliştirir; işin sahibi yönetim kararlarını hem ekonomik kaygılarla şekillenen sert bir tutumla hem de sezgi ve kişisel inisiyatifle yumuşak bir yaklaşımla almaktadır (Fillis, 2010, s. 96-97). "Yaratıcı değerler, disiplin ve odaklanma, ter ve kan üzerine kuruludur." (Florida, 2012, s. 21). Sanatçılar bir yandan çalışmalarının ve faaliyetlerinin tanıtımını yapmak için dijital ortamları kullanırken, diğer yandan da sürdürülebilir bir gelir kaynağı yaratmak zorundadır (Carmona & Torres-Toukoumidis, 2021, s. 1). Sanat ve pazarlama, geleneksel pazarlamadan farklı olmakla birlikte estetik değer, özgünlük ve kültürel bağlam gibi unsurlar açısından ayrılır; yalnızca satış değil, sanatsal ifade ve sanatçının kimliğinin sunumu da bu sürecin bir parçasıdır. Kubacki ve O'Reilly'e göre sanatçılar, genellikle üretim süreçlerine ve üretimlerine odaklandıkları için, ürünün dolaşıma gireceği endüstriden görece daha uzaktırlar (2009, s. 55). Bu durum, sanatçıyı sanat, tasarım ve ticaret arasındaki bir gerilimle karşı karşıya bırakır. Dolayısıyla, yaratıcı konumda olan sanatçılar ve tasarımcılar, bir yandan zaman mekândan bağımsız, teknolojik olanakları ve araçları kullanarak belirledikleri saatlerde ve mekânlarda esnek biçimde serbest olarak çalışırken, öte yandan yaşamlarını sürdürebilmek için gerekli istikrarlı bir gelire kavuşmalarının giderek zorlu bir hal aldığı bir ekosisteme uyum sağlamak zorunda kalmaktadır.

Yaratıcı yapının parçası olan sanatçılar, kendilerini genellikle risk alan, kuralları ve sınırları yıkan kişiler olarak tanımlamaktadır (Dempster, 2014, s. 35). Fakat Klamer'e göre bu ekosistemde belirsizlik ve istikrarsızlık öylesine yoğun ki, risklerden bahsetmek anlamsızlaşmaktadır. Çünkü riskler ölçülebilir ve hesaplanabilirken belirsizlik tanımı gereği bilinmezlik içermektedir (2014, s.276). Belirsizlikler ister doğa ister insan kaynaklı olsun, süre ve sonuçları bakımından olumsuz algılanmakta ve mümkün olduğunca onları en aza indirmek ya da ortadan kaldırmak ideal olarak kabul edilmektedir (Dempster, 2014, s. 28). Yaratıcı endüstrilerde faaliyet gösteren bir tasarımcı, teknolojik gelişmelerdeki dönüşümle birlikte öngörülemezlik, pazar talebi ve finansman sorunları gibi pek

çok unsurdan doğrudan veya dolaylı olarak etkilenmektedir. Küresel olaylar, ekonomik dalgalanmalar ve iş modellerindeki değişimler, iş istikrarını, kariyer fırsatlarını ve finansal beklentilerini etkileyerek belirsizlikleri pekiştirmekte, sanatsal üretimde risk yaratan bir zemini derinleştirmektedir. Olesiewicz'e göre, büyüme odaklı sanatsal bir girişimci, yaratıcılığını yeni ve farklı bir biçimde dönüştürmeye çalışırken hem kişisel gelişimini sürdürmeyi hem de kâr elde etmeyi amaçlar. Fakat bu süreçte pek çok zorluk eşlik etmektedir (2011, s.17). Win'e göre, diğer iş kollarıyla karşılaştırıldığında sanatçıların gerçek emeğinin ölçülmesi ve tanımlanmasının yarattığı zorluk, iş dünyasının beklentileri ile sanatçıların beklentileri arasında bir yarılmaya neden olmakta; farklı iş modellerine dayalı farklı sektörlerde çalışmak zorunda kalmaları, yeni mücadele alanlarının doğmasına sebep olmaktadır. Bu ikili sistem içerisinde, girişimciliğin beklentileri ek emek üretimini doğurmaktadır (2014, s.3). Yaratıcı endüstrinin önemli parçası olan tasarımcılar, teknolojik değişim, ekonomik dalgalanmalar ve istikrarsız iş modelleri nedeniyle çok yönlü zorluklarla karşılaşmakta, bu da sanatsal girişimciliği daha kırılgan hale getirmektedir. Yaratıcılığı yeni biçimlerde dönüştürmeye çalışan bir sanat girişimcisi, aynı zamanda kişisel gelişimini sürdürmeyi ve ekonomik kazanç elde etmeyi hedeflemektedir. Ancak bu süreçte karşılaşılan yapısal ve sektörel zorluklar, süreci karmaşıktır. laştırmaktadır.

4. Metodoloji ve Araştırma

Ardévol ve Edgar'a göre teknolojik manzara evrim geçirerek artık sadece bilgisayarlar, internet veya platformlarla sınırlı kalmamış; kablosuz ağlar, mobil uygulamalar ve video oyun konsolları gibi pek çok unsurun birbirine bağlı olduğu bir yapı ortaya çıkarmıştır. Bu dönüşümle birlikte, iletişim ekosisteminin neredeyse tamamen dijitalleştiğini söylemek mümkündür (2014, s.7). Dijitalleşmenin ekonomik boyutu da göz önünde bulundurulduğunda, gittikçe genişleyen bu yapı içerisinde yer alan tasarımcıların nasıl bir yöntem izledikleri, araştırmanın temel sorunlarından birini oluşturmaktadır. Araştırma kapsamında, kullandıkları mecranın dinamiklerini bir portfolyo sergileme alanı olarak aktif bir biçimde kullanan katılımcılarla sosyal medya hesapları üzerinden iletişime geçilmiştir. Gönüllülük esasına dayanan çalışmanın etik sorumlulukları kendileriyle paylaşılmıştır. Yaratıcı endüstrilerde tasarım alanında serbest olarak çalışan on üç katılımcıya, araştırma soruları çevrimiçi ortamda yazılı bir biçimde iletilmiştir. Katılımcılar kimliklerinin gizli tutulması amacıyla K1: Katılımcı 1, K2: Katılımcı 2 vb. şeklinde kodlanmıştır. Verilerin dört başlık altında analiz edildiği bu çalışmada, ilk olarak dijitalleşmenin tasarım ve üretim pratikleri üzerindeki etkileri sorgulanmıştır.

4.1. Dijitalleşme ve Üretim

Tasarımcılardan oluşan katılımcılara dijitalleşme hareketlerinin tasarım sektörü ve üretim süreçlerindeki rolü sorulduğunda, soruya katılımcılar temel olarak hem üretim hem tüketim hem de dağıtım ağında dijitalleşmenin etkin bir role sahip olduğunu belirtmiştir. Dijitalleşme, tasarımcılar ve illüstratörler için yaratım sürecini kolaylaştırmakla kalmayıp, aynı zamanda küresel ölçekte gelir elde etme fırsatlarını erişilebilir kılmaktadır.

"...Dijitalleşme her alanda olduğu gibi sanat alanında da illüstratör için yaratım sürecinde kolaylık sağlarken, aynı zamanda yeni fırsatların ortaya çıkmasını ve bu alanda global olarak gelir elde etmesini ulaşılabilir hale getirmiştir. "(K5)

"...Dünya her alanda dijitalleşiyorken buna uyum sağlamak bence en doğrusu, bunu yaparken geleneksel yöntemlerle de kopmamak gerek bence tabi. Dijital dünya daha hızlı bir ulaşım ve etkileşim sağladığı için doğru kullanımda iyi bir yenilik kesinlikle." (K12)

“...Dijitale karşı değilim. Tabii ki hiçbir dijital fırça, gerçek suluboyanın verdiği heyecanı ve etkiyi veremez, her ikisini in de bir çalışmada kullanınca daha etkili olduğunu düşünüyorum.” (K11)

“...Dijitalleşme dünyaya yayılma durumunu çok daha kolaylaştırdığından daha çok insana ulaşabilme fırsatı sunu-yor. Bunun dışında dijital çizim, klasik çizimlerde harcanan malzeme açısından daha ucuza gelebilir. En önemlisi daha hızlı ve yanlış kolaylıkla geri alınabilir olması cazip bir durum çizer açısından. İzleyiciye ulaşması açısından da pratik ve ilgi çektiğini düşünüyorum.” (K7)

“...Dijitalleştiğinde, o dijital ortamlara yaratıcı ürünler aranır oldu. Ve bunları tasarımcılar karşıladı. Bunda dijital çizim tabletlerinde yardımı oldu. Sanırım sonrasında dijital tasarımcılar arttıkça emek ve ona biçilen değer azaldı. (K9)

“...Dijitalleşmek kaçınılmaz bir şey ve bence iyi de bir şey. Çünkü dijitalde de artık suluboya dokusuyla bir iş çıkarabiliyorsunuz. Kontrolü çok daha kolay. Ve daha detaylı çalışabiliyor. Ya da geleneksel bir çizim dokusunu aktarıp üstüne dijital de yapabiliyorsunuz. Bence bu mükemmel bir şey. Dijital platformlarda yaptığımız işlerin sergilenmesi de bizim için büyük bir şans. Düşünsenize, yurtdışından bil-medığınız bir ülkeden biri bile sizin yaptığınız bir resmi görüp beğenebiliyor. Bu bana sihirli bir an gibi geliyor. Ancak gerçekte birebir görmek ve algılamak bambaşka bir güzellik elbette. Çünkü telefonlardan bir kibrit kutusu boyutunda görülüyor yaptığımız eserler. Bunun bir pazarlama aracının olmasının işime katkısı kesinlikle çok ve olumlu bir yönde etkiliyor.” (K4).

Dijitalleşme, sanatçılara daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşma imkânı sunmakta ve dijital çizimin, geleneksel yöntemlere kıyasla daha düşük maliyetli olmasının yanı sıra, hataların hızlı bir şekilde düzeltilmesi gibi avantajlar sağlamaktadır. Bu özellikler, sanatçılar için cazip bir seçenek haline gelmektedir. Dijital ortamlar, yaratıcı ürünlere olan talebin artmasına katkı sağlamış olsa da diğer görüşe göre tasarımcı sayısının çoğalması, emeğe ve üretilen eserlere biçilen değer in de azaldığını göstermektedir.

4.2. Tasarım ve Dijital Pazarlama

Dijital pazarlama stratejilerine bakıldığında, çizgi üstü pazarlama olarak tanımlanan ATL (Above The Line Marketing) kategori maliyeti yüksek, etkisi daha geniş zamanda, marka bilinirliğini artırma odaklı kitle iletişim medyalarının kullanımını temel almaktadır. Çizgi altı pazarlama BTL (Below the Line Marketing) medya dışı dağıtım ile her vakaya bireysel yaklaşımla potansiyel müşteriler üzerinde etkileşim odaklı ve ani sonuç veren bir yaklaşımdır. Çizgi boyu pazarlama TTL (Through The Line) ise tüketim trendlerinin artması ile hem medya hem de medya dışı dağıtımlarda makro ve mikro düzeyde geçerli, standartlaştırılmış bireysel yaklaşımla kitle ve hedef kitlelere eş zamanlı marka desteği, hem imajın hem de tüketici sadakatinin artırılmasına yönelik strateji biçimi olarak tanımlanmaktadır (Stojanov, 2016, s.142). Katılımcılardan K2, dijitalleşmenin etkilerinden söz ederken yukarıda bahsedilen kategorilerin dijitalleşmeyle birlikte değişen süreçlerine de değinmiştir.

“... Elbette dijital platformlar tüm dünyayı etkiledi ve en çok nasibi alan sektörlerden biri olduk. 2014'te meşak-katli ve uzun süren bir teknik olan dotwork tarzı işler yapıyordum. Ancak görselden öte bir hikâye anlatma ve gündemi yorumlama isteğinin daha ağır bastığını hissettiğimde, işlerimi daha hızlı ve net şekilde yansıtabileceğim bir dile çevirdim. Günümüz dünyası ve insanları her şeyi çok çabuk ve işin sıcaklığında tüketmek istiyor. Günlük olaylarda çıkaramadığı sesi dijital platformlarda duymak istiyor. Ben de bu noktada kendi içimdeki hezeyanları bir nebze olsun hafifletmeyi amaçlayarak mizahi bir dille aktarmaya çalışıyorum... Bu platformlar elbette ki bir pazarlama aracı olarak iş gördüğü aşikâr. Zira markalar ATL işler kadar sosyal medya platformlarında da çok büyük

paralar harcıyor. Ve bir iş yapmadan önce bu tip platformlarda baktıkları en önemli şeyler görüntülenme ve beğeni sayıları oluyor. Dolayısıyla bu platformlarda güncel bulunmak, emek/birim açısından ciddi şekilde artışa sebep olabiliyor.” (K2)

Dijitalleşmenin etkisiyle pazarlama stratejileri, geleneksel yaklaşımların ötesine geçerek daha dinamik ve etkileşim temelli bir yapıya evirilmektedir. Dijital platformlar yalnızca içerik üretimi açısından değil, aynı zamanda marka iletişimi ve tüketiciyle bağ kurma süreçlerinde de etkili bir konuma yerleşmiş ve üretim süreçlerinde ise emek açısından çeşitlenen boyutlar ortaya çıkarmıştır.

4.3. Dijital Varlık

Katılımcılara göre dijitalleşme, sanat alanında çalışanlara özellikle yaratım süreçlerinde kolaylıklar sağlamak ve global ölçekte tasarımcının faaliyet gösterebilmesine fırsat sunmaktadır. Fakat dijital platformların doğası gereği, özellikle sosyal medya uygulamalarında kullanıcılar içerikleri K2’nin de belirttiği gibi sıcaklığına tüketmek istemektedir. Tasarımcılar, kimi zaman platformların doğasına da bağlı olarak güncel olay ve durumları grafik sanatlarının konusuna dâhil ederek işlemektedir. Bu platformlarda görünürlüğü artırmanın pek çok yolu olmakla beraber, tasarımcılar da süreç içerisinde kendi yöntemlerini bulmaya çalışmaktadır. Sosyal medyanın dinamikleri içerisinde artistik yaklaşımlarını ifade etmeye ve tasarımcı kimliklerini daha görünür hale getirmeye çalışmaktadırlar. Öte yandan dijitalle uyum sağlarken gelenekselin ruhunun korunması gerektiği de K12 tarafından vurgulanmıştır. K4 ise platformların sergileme açısından sınırlılıklarına ve geniş kitlelere erişme noktasındaki faydalarına dikkat çekmiştir. Teknolojik araçların sunduğu ekran boyutlarının sınırlılıkları içerisinde üretimler izleyicilere ulaşmaktadır. Eser izleyici karşılaşması, fiziksel dünyaya göre sınırlı bir dijital yüzey üzerinde gerçekleşmektedir.

Dijitalleşmeyle birlikte sanatçılar hem kendileri hem de başkaları için yeni fırsatlar yaratmaktadır. Fakat bu fırsatlar, beraberinde onları farklı zorluklarla karşı karşıya bırakmaktadır. Değişimin ve yeniliğin katalizörleri olan sanat çalışanları, bireysel temelli girişim ekonomisi bağlamında yaratıcı bir kimlik oluşturup bu kimliği geliştirerek, topluluk oluşturarak belirsizliği yönetmeye çalışmaktadır (Lingo ve Tepper, 2013, s. 337). Katılımcılardan K3 bu durumu mecralar üzerinden dile getirmiştir:

“...Freelance çalışabilmek için bir pazar bilgisine ve çevresine sahip olmak gerekiyor. Müşteri sizi bilmediği sürece iş bulabilmek oldukça zor. Sosyal medya ve çeşitli freelance iş bulma mecraları çıksa da bazıları oldukça emek sömürsü. Yine de dijitalleştikçe müşteri ve illüstratör daha rahat birbirini bulabiliyor ve seçenekler arasında seçim yapabiliyor. Artıları olduğu gibi bu durumun da eksisi oldukça fazla.” (K3)

“... Dijitalleşme her sektörü etkiledi. Ama bizimkini daha çok etkiledi. Sosyal platformları etkili kullanmak lazım. Gerçekten çok etkili bir sisteme dönüştü artık. Ben o konuda biraz eksiğim. Sosyal medyayı beslemezseniz meyve vermiyor.” (K1)

Dijitalleşme, sanatçılar için iş bulma süreçlerini kolaylaştırmakta ve müşteri ile sanatçı arasında daha hızlı bir etkileşim sağlamaktadır. Ancak bazı çevrimiçi platformlar emek sömürsüne neden olabilmekte ve bu durumun dezavantajları da bulunmaktadır.

4.4. Üretim ve Emek

Tasarımcıların dijitalleşmeyle birlikte sosyal bir ağ oluşturmaları, bir topluluğun aktif bir parçası olarak konumlanmaları, becerilerini geliştirmek ve aktarmak konusunda istekli olmaları, algoritmik olarak onların görünürlüklerini artıran eylemlerden bazılarıdır. Fakat tüm bu eylemler, estetik üretimlerini gerçekleştiren bir tasarımcı için belirsizlikler içeren ve estetik üretimleri dışında emek sarf etmek zorunda kaldıkları yeni alanlar yaratmaktadır. Tasarımcılar, dijital platformların kariyerlerine sunabilecekleri katkılardan yararlanmak için bu platformlarda zaman geçirmek, içerik üretmek ve platformlara özel sergileme teknikleri geliştirmek durumundadır.

Öte yandan, K3'e göre dijital sergileme pratikleri içerisinde yer alan çalışmalar, zamanla kendi tekrarlarını oluşturarak bir sıradanlığı da beraberinde getirmektedir.

"...Dijitalleşme en çok bulunduğunuz mekânın ötesine gitmekte işe yarıyor. Dijital portfolyolar, uzaktan çalışmalar oldukça yararlı. Ancak herkesin her şeyine erişmek bir yerden sonra "sıradanlık" getiriyor. (Şu an dijital çalışmak ile geleneksel metotları kullanmayı saymıyorum bile.) Pazarlama araçlarına gelecek olursak birçoğu emek sömürsü. Kur farkına bakıldığında enternasyonel araçlar ise şu an için birikim istiyor. Aldıkları yüzde 20'yi ve daha fazlasını bile bulan komisyonlar ilerlememizi ve emeğimizin karşılığını almayı engelliyor." (K3)

Dijital medya platformlarının, tasarımcılar ve müşteriler arasında bir köprü kurarak, iletişimin kurulması ve sürdürülmesi açısından kolaylık sağladıkları sonucuna ulaşılmıştır. Katılımcılar özellikle müşterilerin kendileriyle doğrudan iletişime geçebilmelerinin bu platformların önemli artlarından biri olduğunu belirtmiştir.

"... Bugünün şartlarında, teknolojinin ilerlemesi ve bunun getirdiği yeni fırsatları düşünecek olursak dijital platformlar ve teknolojinin getirdiği şeffaf ortam sayesinde yaratıcı ile müşterilerin taleplerinin eşleşmesinin daha elverişli olduğunu söylemek mümkün. Şirketlerin tekelinde olan yaratıcı kitlenin yıllar içerisinde özgürleştiği ve bu durumun teknolojinin gelişmesiyle paralel olduğu dolayısı ile illüstratör lehine ilerleyen bir süreç olduğu görülmektedir." (K5)

"...Kullandığımız çeşitli sosyal medya ve bazı örnek çalışmalarımızın yer aldığı platformlar sayesinde müşteriler ile iletişime rahatlıkla geçebiliyoruz. Teknolojinin durmadan gelişmesi, dijitalleşme ve toplumun internete daha hızlı atılmasıyla geçmiş yıllara kıyasla müşteriyle birbirimizi daha rahat bulabiliyoruz." (K8)

"...Sosyal medyalar (portfolyonuzu sunduğunuz mecralar) ve oradaki etkinliğiniz, en iyi müşteri ilişkisini oluşturuyor diye düşünüyorum. Direkt olarak freelancer olarak bir yerde profil oluşturmak yapılacak işin değerini düşürüyor gibi geliyor bana." (K9)

Katılımcıların pek çoğu müşteri ve tasarımcı eşleşmesinin sağlanması konusunda dijital platformların önemini vurgulamaktadır. Tasarımcılar, müşterilerle bir araya gelmek amacıyla pek çok platformu kullanmaktadır. Fakat bu platformlarda homojen bir tasarımcı kitlesi bulunmamaktadır. Farklı meslek ahlakına ve eğitim durumuna sahip karma bir tasarımcı grubu bulunmaktadır.

Menger'e göre sanatsal emek piyasaları karmaşık olup, istihdam ve işsizlik aynı anda artmakta ve belirsizlik, yenilik ile başarı için cazip bir faktör olarak öne çıkmaktadır. İlk eğitim genellikle kusurlu bir filtreleme işlevi görürken, sanatsal mesleklerin çekiciliği, başarısızlık riskiyle dengelenmektedir. Kazançlar çarpık dağılım gösterip risk, örgütsel esneklik ve birden fazla işte çalışma ile yönetilmektedir. Sanatçı arzının fazlalığı, serbest piyasa örgütlenmesinin yayılmasıyla ilişkilidir (1999, s. 541). Portfolyo platformlarının kendi içlerinde çeşitli değerlendirme sistemleri olsa da tasarımcıların iş yürütme pratikleri platformlar üzerinde yer alan ve platformun ekosistemi

içerisinde varlık göstermeye iş almaya çalışan diğer tasarımcıları da etkilemektedir. Katılımcılar K4 bu platformlarda karşılaştığı sıkıntıları şu şekilde ifade etmiştir.

“... Ben Instagram, Behance ve Bionluk kullanıyorum. Genelde bir iş yaptığımda başka birine öneriyorlar ve çevre aracılığıyla da iletişime geçebiliyorlar. Ancak Bionluk sitesinde çok fazla iş bilmez insan var ve çok komik fiyatlara da iş yapabiliyorlar. Bu da kaliteyi düşürüyor. Upwork gibi yurtdışı bazlı freelance sitelerini kullanmaya başlamayı düşünüyorum. Seneler içerisinde bir değişim görmedim bu konu hakkında.” (K4)

Katılımcılar, dijital platformların müşterilerle iletişim kurmanın kolay bir yolunu sunmasının yanı sıra, tasarımcı, sanatçı ve illüstratörlerin kendi varlıklarını potansiyel kitleleri ile paylaşarak görünürlüklerini artırmanın kendi çabalarına bağlı olduklarına da değinmiştir. Teknik becerilerini sürekli geliştirerek, kimi zaman tasarım alanının farklı uygulama alanlarında faaliyet göstererek gelirlerini stabilize etme ve serbest çalışmanın belirsizlik ve risk dolu atmosferiyle mücadele etmeye çalışmaktadırlar. Katılımcılar bu durumu şu şekilde aktarmışlardır.

“...Tabii ki koşullara bağlı olarak standardınız yükselir veya düşer. Tabii ki tecrübeyle ve doğru iş ağıyla zamanınız karşılığı ücret olarak alma oranınız artıyor siz de kendinizi geliştirdiyseniz.” (K12)

“...Genelde çok daha fazla kazanmalısın yorumlarını duyuyorum, bizim işle ilgisi olmayan, stabil bir işte çalışıp iyi paralar kazanan insanlardan. Onlara göre şu an yaşam standardım normal bir seviyede kalıyor. Ancak bu da çok değişken bir şey. Sadece dediğim gibi çok iyi işler yapmak, çok çalışmak ve bunların reklamını iyi yapmak en önemli mesele sanırım bu sektörde çalışıp çok iyi paralar kazanmak için. Ve bu yapılabilir bir şey.” (K4)

Yukarıdaki veriler çerçevesinde dijitalleşme hareketlerinin yaratıcı endüstrilerdeki izdüşümlerine bakıldığında, tasarımcıların üretim dinamiklerindeki köklü değişiklikler öne çıkmaktadır. Portfolyo platformları ve sosyal medya uygulamaları, tasarımcıların izleyici kitlelerini genişletirken, aynı zamanda rekabetin yoğunlaştığı görünürlük ve etkileşim odaklı bir çalışma ortamı yaratmıştır.

5. Bulgular ve Sonuç

Dijital platformların kapsayıcı yapısı içinde yer alan tasarımcılar, dijital ve fiziksel dünya arasında tasarım ve pazarlamanın dinamiklerini gözeterek bir köprü kurma çabası içindedir. Tasarımcılar, etkileşim merkezli algoritmalar içerisinde dijital varlık mücadelesi verirken, bu süreç onlara yeni sorumluluklar da yüklemektedir. Dijitalleşmenin yarattığı bu atmosfer, tasarımcıları daha dinamik olmaya yönlendirmektedir. Bu araştırma, dijitalleşmenin yaratıcı kültür endüstrileri üzerindeki etkilerini tasarımcılar ve illüstratörlerin deneyim ve görüşleri doğrultusunda inceleyerek bir çerçeve sunmayı amaçlamaktadır. Dijital platformlar tasarımcılara çalışmalarını sergileme konusunda fırsatlar sunmakta, ekonomik olarak büyümelerine ve daha geniş kitlelere ulaşmalarına imkân sağlamaktadır. Katılımcılar tarafından günümüz dünyasının hızlı tüketim alışkanlıkları, dijital platformlarda daha dinamik bir döngüde ilerlerken bu alanda var olmanın ve dijital platformları bir pazarlama aracı olarak kullanmanın önemi ve rolü vurgulanmıştır. Ek olarak platformların markalar için büyük bir yatırım alanı olduğu vurgulanırken, dijital portfolyoların uzaktan çalışmalar için oldukça yararlı olduğunun da altı çizilmektedir. Günümüz tasarımcılarının yer yer girişimci olarak konumlanmak zorunda kaldıkları bir endüstriyel atmosferden söz edilebilir. Estetik emeklerini ortaya koymaya, fikir üretmeye ek olarak çeşitli sosyal medya platformları, portfolyo siteleri gibi çeşitli dijital ağlarda reklam verme, iş birliği yapma, insanlara ilham verme gibi görevler de üstlenmektedirler. Endüstriyel atmosfer tasarımcıların dinamik olmalarını beklemektedir.

Öte yandan dijitalleşme coğrafi sınırların ötesine geçmekte önemli bir rol oynamaktadır. Ancak katılımcıların bazıları dijitalleşmenin içeriklerin "sıradanlaşmasına" ve bazı platformların emek sömürsüne yol açtığını belirtmektedir. Dijitalleşme, sanatsal yaratım sürecinde de değişimler meydana getirmektedir. Dijital araçların geleneksel çizim teknikleri üzerinde tamamlayıcı bir rol oynadığını, dijital ve gelenekselin birleşiminin daha etkili sonuçlar doğurabileceği vurgulanmaktadır. Bununla birlikte, dijital platformlarda yapılan işlerin küresel erişim imkânı sunması, tasarımcılar için büyük bir avantaj olarak öne çıkmaktadır. Ancak, dijital eserlerin telefon ekranlarında küçültülerek görülmesi gibi sınırlamalar, sanatın tam anlamıyla algılanmasını zorlaştırabilmektedir. Araştırma kapsamında elde edilen bulgular, dijitalleşmenin sektörün genişlemesinde ve ekonomik fırsatların artmasında önemli bir rol oynadığını ortaya koymaktadır. Dijital medya, tasarımcı ve müşteri arasındaki etkileşimi kolaylaştırarak serbest çalışma modeli için de elverişli bir zemin sunmaktadır. Ancak, sosyal medya gibi platformlarda iş kalitesinin düşmesine neden olan düşük ücretli işlerin varlığı da dikkat çekmektedir.

Sonuç olarak, dijitalleşme tasarımcılar için yaratıcı süreçte esneklik, küresel görünürlük ve ekonomik fırsatlar sunarken, aynı zamanda emek sömürsü, içerik sıradanlaşması ve kalite kaybı gibi olumsuzlukları da beraberinde getirmektedir. Öte yandan, tasarımcıların estetik üretimleri dijital ortamda ürüne dönüşmüş durumdadır. Müşteri ve tasarımcının etkileşimi bir alışveriş sürecini taklit eder hale gelmiştir. Tasarımcılar müşterilerine zaman zaman çeşitli hizmetler sunuyor olsalar da tasarımların, tasarımcının emek ve yaratıcı süreçlerinin bir çıktısı olduğu gerçeği göz önünde tutulmalıdır. Dijital platformların sunduğu fırsatlar, doğru yönetildiği takdirde tasarımcıların kariyerlerini ileriye taşımaya olanak sağlamaktadır. Ancak dijital ortamda varlık göstermek sadece yaratıcı üretimle sınırlı kalmamaktadır. Tasarımcı, çalışma kapsamında bahsedilen karşı karşıya kalabileceği problemlere karşı bilinçli bir yaklaşım sergilemelidir. Dijital platformların sunduğu olanaklar stratejik biçimde değerlendirildiğinde, tasarımcıların yalnızca üretimlerini sergilemeleri değil, aynı zamanda daha geniş kitlelere ulaşarak sürdürülebilir bir kariyer inşa etmeleri de mümkün hale gelmektedir.

Kaynakça

Ardévol, Elisenda ve Gómez-Cruz, Edgar. (2014). Digital Ethnography and Media Practices. Angharad N. Valdivia, Darling-Wolf, Fabienne (Ed.). *The International Encyclopedia of Media Studies: Research Methods in Media Studies* 7, s. 1-21. New Jersey: John Wiley & Sons, Ltd.

Boden, Margaret A. (2004). *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*. London: Routledge.

Datta, N., Rong, C., Singh, S. ve diğerleri. (2023). *Working Without Borders: The Promise and Peril of Online Gig Work*. Washington, DC: World Bank.

Dempster, Anna M. (2014). *Perspectives on Risk and Uncertainty*. Anna M. Dempster (Ed.). *Risk and Uncertainty in the Art World*, s. 25-46. London: Bloomsbury Publishing.

Fillis, Ian. (2010). The Art of the Entrepreneurial Marketer. *Journal of Research in Marketing and Entrepreneurship*, 12(2), s. 87-107.

Fisher, Jennifer. (2016). Curators and Instagram: Affect, Relationality and Keeping in Touch. *Journal of Curatorial Studies*, 5(1), s. 101-123.

Florida, Richard. (2012). *The Rise of the Creative Class*. New York: Basic Books.

Klamer, Arjo. (2014). Without Uncertainty, There is No Art Market. Anna M. Dempster (Ed.). *Risk and Uncertainty in the Art World*, s. 275-286. London: Bloomsbury Publishing.

Kubacki, K., O'Reilly, D. (2009). *Arts Marketing. Elizabeth Parsons, Pauline Maclaran (Ed.). Contemporary Issues in Marketing and Consumer Behaviour*, s. 55-71. Oxford: Butterworth-Heinemann.

Leitner, M., Subaşı, Ö. (2016). *Arty Portfolios: Manifesting Artistic Work in Interaction Design Research*, s. 1-10. Proceedings of the 9th Nordic Conference on Human-Computer Interaction- NordiCHI '16.

Lepanjuuri, K., Wishart, R., Cornick, P. (2018). *The Characteristics of Those in the Gig Economy Final Report*. Department for Business., Energy & Industrial Strategy (BEIS).

Lingo, Elizabeth. L. ve Tepper, Steven J. (2013). Looking Back, Looking Forward: Arts-Based Careers and Creative Work. *Work and Occupations*, 40(4), s. 337-363.

Carmona, Medardo Amyr Sarmiento ve Angel Torres-Toukoumidis (2021). Analysis of Digital Marketing Strategies for Artists During the Pandemic. *Academy of Marketing Studies Journal*, 25(3), s.1-12

Menger, Pierre-Michel. (1999). Artistic Labor Markets and Careers. *Annual Review of Sociology*, 25, s. 541-574.

Novakovic, Jelena. (2021). Instagram and Artistic Platforms as Revenue Streams for Artists in Serbia. *INSAM Journal of Contemporary Music Art and Technology*, (6), s. 103-113.

Olesiewicz, Konrad. (2011). *Artistic Entrepreneurship and the Need for Market Orientation in the Context of Rising Significance of the Creative Industries*. SSRN.

Payoneer. (2022). *Freelancer Income Report*. Erişim: 06.12.2024. <https://pubs.payoneer.com/docs/freelancer-income-report-2022-en.pdf>

Petrides, Loizos ve Fernandes, Alexandra. (2020). The Successful Visual Artist: The Building Blocks of Artistic Careers Model. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 50(6), s. 305-318.

Statista. (2024). *Cost of Revenue of Upwork Worldwide*. Erişim: 06.12.2024. <https://www.statista.com/statistics/941860/upwork-cost-of-revenue-worldwide/>

Stojanov, Michal. (2016). ATL, BTL and TTL Marketing Support of the Sales. *Izvestia Journal of the Union of Scientists - Varna. Economic Sciences Series*, 1, s. 140-145.

Win, Thet Shein. (2014). *Marketing the Entrepreneurial Artist in the Innovation Age: Aesthetic Labor, Artistic Subjectivity, and the Creative Industries*. *Anthropology of Work Review*, 35(1), s. 2-13.

KIBRIS LAPTA SERAMİKÇİLİĞİNİN SON ATÖLYESİ DİZAYN 74 VE SON USTASI HASAN EMİNAĞA^{1, 2}

**Sanatta Yeterlik Öğrencisi
Mümine Özdemirağ Yağlı**

Yakın Doğu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü,
Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı
Lefkoşa / K.Kıbrıs
20192701@std.neu.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-8527-120X

Doç. Hüseyin Özçelik

Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Seramik Bölümü
Ankara/Türkiye
hsynozlk@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-5620-661X

Öz: Toplamların yaşamında geçmişten günümüze kültürden izler taşıyan ve önemli bir miras kabul edilen seramik ürünler zamanının tanıkları olarak günümüze ulaşmıştır. Kullanıldıkları alan ve üzerlerinde bulunan simgelerle, biriktirilen hayatın kavramlarının belge niteliği taşıyan temsilcileridir. Kuzey Kıbrıs da bu anlamda zengin eserlere sahiptir. Geçmişin önemli seramik üretim merkezi olan Lapta'da, günümüzde ayakta kalan tek atölyede geleneksel seramik üretimi sürdürülmeye çalışılmaktadır. Onun da kapanma noktasına gelmiş olması geleneksel Lapta seramikçiliğinin yok olma tehlikesini doğurmuştur. Konuyla ilgili herhangi bir çalışma bugüne değin yapılmadığından mevcut durumu saptamak ve kültürel mirasa sahip çıkılmasına katkı sağlamak amacıyla bu çalışma gerçekleştirilmiştir. Lapta'da faaliyet gösteren Dizayn 74 seramik atölyesi sahibi ve seramik ustası Hasan Eminağa ile mülakat yapılarak yeni veriler elde edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Kültürel Miras, Kuzey Kıbrıs, Lapta, Çömlekçilik, Seramik.

THE LAST WORKSHOP OF CYPRUS LAPITHOS CERAMISTS, DİZAYN 74 AND ITS LAST ARTISAN HASAN EMİNAĞA

Abstract: Ceramic products, which carry traces of culture from the past to the present and are considered an important heritage items, have reached us as witnesses of their time. Through the areas they were used in and the symbols they feature, they represent documented expressions of accumulated human experience. In this sense, Northern Cyprus is rich in such works. In Lapithos, once a significant ceramic production center in the past, traditional ceramic production is currently being maintained in the only remaining workshop. However, the fact that this workshop is on the verge of closure poses a serious threat to the survival of Lapithos's traditional pottery. Since no studies have been conducted on the issue to date, this work was carried out to determine the current situation and raise awareness to contribute to the preservation of cultural heritage. New data were obtained through an interview with Hasan Eminağa, the owner and master potter of the Dizayn 74 Pottery operating in Lapithos.

Keywords: Cultural Heritage, Northern Cyprus, Lapithos, Pottery, Ceramics.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

² Bu çalışma, Yakın Doğu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Sanatta Yeterlik Programı'nda, Doç.Hüseyin Özçelik danışmanlığında yürütülen sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

EXTENDED ABSTRACT

Ceramics have been an indispensable part of daily life since the Neolithic Age as an important cultural heritage in human history. Ceramic items produced by shaping and firing clay carry the geographical and cultural traces of the period in which they were made, while also transferring unwritten information to the present day. While the Lapithos region of Northern Cyprus had a rich tradition of ceramics in the past, today only the Dizayn 74 workshop continues to preserve this legacy. However, this workshop is also in danger of closure. This study was conducted with the aim of protecting the profession of ceramics and the cultural heritage of Lapithos, offering findings that include proposed solutions and efforts to raise awareness.

Lapithos, located on the northern coast of Cyprus, has been an important settlement throughout history with its rich underground water resources and strategic location to trade routes. Ceramic production in Lapithos dates back to the Middle Bronze Age, and ceramic artifacts found in graves reveal the development of ceramic technology in the region. While ceramics were shaped by hand in the early periods and produced with coating and polishing techniques, innovations in form and decoration began with the use of wheel technology in the Iron Age. With the development of the glazing technique in the 13th century, Lapithos became an important center for glazed ceramic production. During the Lusignan and Venetian periods, ceramic production increased, decoration techniques and market relations developed. During the Ottoman period, production continued, but formal development slowed down. In Cyprus, which came under British rule in 1878, Lapithos became the sole center for glazed ceramic production. During this period, ceramics were produced for touristic and commercial purposes; modern kilns and new techniques began to be used. However, the increase in glass and plastic production in the 20th century negatively affected ceramics. Lapithos's ceramic tradition was interrupted by the migrations that occurred after the political events in 1974. With the migration of Greek ceramicists to the south, the workshops operating in the region were closed, leaving only two workshops.

One of these workshops, Dizayn 74, is the only ceramic workshop operating today. Dizayn 74, which produces using traditional and modern technologies, represents the thousands of years of heritage of Lapithos ceramics. However, ceramics in the region are in danger of disappearing as they have difficulty adapting to technological developments and market needs. Lapithos's ceramics history reflects the cultural heritage of the region and shows that urgent measures must be taken to preserve this rich tradition.

Tomrul Tomgüshehan, who graduated from the Ceramics Department of Istanbul Applied Fine Arts in 1971, and Hasan Eminağa, who graduated from the same department in 1972, opened the ceramics workshop, previously named Savvas Pottery, after the war in 1974, by taking it from the state administration of the period and naming it "Dizayn 74". They produced in the workshop using local clay, remaining loyal to traditional techniques and forms. Over time, they continued to work by introducing innovations such as the filterpress machine to production. The workshop, which experienced its golden age with 20 employees in the 1990s, organized exhibitions and pioneered the establishment of the Northern Cyprus Ceramics Association. However, in the 2000s, they reduced the number of employees due to economic difficulties and the change in the tourist profile. In the following years, the workshop was divided into two due to Tomgüshehan's illness; Eminağa continued production in his own section. Eminağa, who stated that he could not receive state support, was honored in 2017 by being featured in the "Masters of Tradition" stamp series. He became widely known as "the man who brought ceramics to life in Cyprus."

The island of Cyprus stands out with its ceramic tradition carrying the heritage of many cultures. Throughout history, the Lapithos region has been an important center of ceramics dating back to the Bronze Age. Today, the last workshop continuing this tradition is Dizayn 74 and its last master is Hasan Eminağa. The workshop, turned to the production of tourist souvenirs due to changing conditions. However, the difficulties in using local clay increased external dependency and damaged the traditional identity. Following the death of Tomgüshehan in 2022, the future of the workshop has become increasingly uncertain. It is important for the state to create a strong support mechanism for the preservation of this cultural heritage, to initiate processes for transferring it to younger generations, to provide incentives for the reprocessing of local clay and to expand market opportunities. In addition, transforming the workshop into a museum-workshop model will provide an important gain in terms of tourism while ensuring the transmission of the past and will ensure the continuity of the ceramic tradition. Initiating this process will be a critical step for the transfer of the cultural wealth and traditional arts of Cyprus to the future.

1. Giriş

İnsanlık tarihine bakıldığında zaman ateşin keşfi ve kullanılmaya başlamasından sonra, toprağın ısı karşısında dönüşüme uğrayarak yeni bir yapıya kavuştuğu, dayanıklılık kazandığı görülmüştür. “Kilin şekillendirilmesinin taştan daha kolay olması, ısı karşısında taş kadar dayanıklı hale getirilebilmesi bu malzemenin daha yaygın olarak kullanılmasına neden olmuştur” (Yoleri, 2008, s. 17). “Son yıllarda geliştirilen yeni arkeometri metotlarıyla yapılan testler sonucunda örneğin; insanoğlunun günümüzden 20.000 yıl önce topraktan yaptığı küçük figürleri pişirdiğini öğreniyoruz” (Yoleri, 2008, s. 21). Seramik, Neolitik Çağ’ın ikinci yarısından itibaren ise günlük kullanımda yerini almış ve sistemli bir şekilde üretilmeye başlanmıştır. Günlük kullanım nesnelerinin yanı sıra şekil vermesi kolay olan bu malzemeyle, inandıkları tanrı ve tanrıçalarının figürlerinden onlara sunu amaçlı üretilen hediyelere, gündelik yaşamlarında gereksinim duydukları pek çok eşyayı üretmişlerdir. Seramik üretimi, geliştirilen yeni teknik ve malzemelerle her dönem insan yaşamının vazgeçilmez bir parçası olmuştur.

Çeşitli killi toprakların, su ile karıştırılmasıyla elde edilen çamurun, şekillendirilip, kurutulması ve pişirilmesiyle elde edilen, sırlı veya sırsız her türlü eşya seramik, seramik üretimi ile uğraşan meslek ise seramikçilik olarak tanımlanmaktadır. Seramikçilik mesleğinin ürünleri arasında yer alan gündelik kullanım eşyaları, yapıldıkları dönemlerde hayatı kolaylaştırmanın yanı sıra, üretildikleri bölgenin coğrafi ve kültürel izlerini taşıdıklarından dolayı günümüze birçok yazılı olmayan bilgiyi aktaran önemli buluntulardır. “İnsanoğlunun zaruri ihtiyaçları doğrultusunda ortaya çıkan meslekler, ait olduğu yaşam biçimini yansıtır” (Ürekli ve Muşmal, 2015, s. 29).

Genel olarak kültür, “Bir grup insanın ortak hayat tarzı” (Tümertekin ve Özgüç, 1997, s. 81), miras ise, önceki nesillerden bir sonraki nesle geçen varlık olarak tanımlanmaktadır. Kültürel miras, bir topluluğa ait, geçmişten bugüne aktarılan soyut/somut birçok varlığı ifade ederken; geçmişle bugünü ve geleceği birbirine bağlayan bağ olarak da tanımlanabilmektedir. Kültürel miras, bir topluma ait bellek olmanın yanında; var olan kültürün gelecek kuşaklara aktarılabilmesi açısından da çok önemli bir kavramdır. Hiç kuşkusuz geleneksel meslekler de kültürel mirasın bir parçasıdır. Lapta bölgesi seramikçiliği de bu mirasın temel taşlarından biri olarak kabul edilir. Günümüzde, Kıbrıs adasının kuzeyinde, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti sınırları içerisinde yer alan Lapta bölgesinde, seramikçilik mesleğinin uygulandığı tek bir atölye çalışmalarını sürdürmektedir. Var olan bu atölyenin de kapanma noktasına gelmiş olması, kültürel mirasın önemli bir parçası olan seramikçilik mesleğini yok olmakla karşı karşıya getirmiştir. Mevcut durum nedeniyle yapılan bu çalışmayla, zengin seramikçilik geçmişine sahip Lapta bölgesinin kaybolmaya yüz tutan kültürel mirasının korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması kaçınılmaz olmuştur. Kültürel mirasın önemli bir parçası olan seramikçilik mesleğinin, detaylı olarak incelenmesi, kayıt altına alınması ve sahip çıkılmasına olanak sağlanması konusunda sorumluluk hissedilmesi nedeniyle bu çalışma yapılmaya karar verilmiştir.

Çalışmada, insan hayatında sürekliliği olan ve gelenekselleşen seramik eşyaların, günümüzde ihtiyacı karşılamak için çok turistik ve hediyelik eşya olarak üretilmekte oldukları saptanmış, ayrıca son atölyenin ve mesleğin devamı için çözüm önerileri sunulmuştur. Bu makalede nitel araştırma tekniklerinden doküman analizi yapılmış ve Lapta’da faaliyet gösteren Dizayn 74 seramik atölyesi sahibi ve seramik ustası Hasan Eminağa ile yapılandırılmış görüşme yapılmıştır.

2. Tarihsel Süreçte Lapta Seramikçiliği

Kıbrıs'taki verimli tarım alanlarından birisi olan Kuzey Kıyı Ovası üzerinde bulunan ve geçmişten günümüze önemli bir yerleşim merkezi olan Lapta'da, zengin yer altı su kaynakları ile eski dönemlerden itibaren yerleşim görülmektedir. Kıbrıs'ın çoğu bölgesi kuraklığa maruz kalırken, Lapta'yı da barındıran kuzey kıyısı, yıllık yağış dalgalanmalardan daha az etkilenmesi ve sahip olduğu pınarları sebebiyle, önemli derecede tercih edilen bir yerleşim yeri olmuştur. Bölgenin sahip olduğu limanın, antik dünyanın deniz ticaret yolları üzerinde oluşu da yerleşim ve üretim için oldukça avantajlı bir durum oluşturmuştur. "Milattan önce 2. binyılda (Orta Bronz Dönemi), Lapithos'un ihracatı ile uluslararası ticarete katıldığı, bölgede seramik ve çömlek üretiminin varlığı da yapılan araştırmalarla saptanmıştır" (Webb, 2019, s. 43).

Bu günkü modern Lapta'nın kuzeydoğu kıyısında Vrsyi tou Barba olarak bilinen bölgede erken ve orta bronz dönemine ait yüzlerce mezar bulunan bir nekropol(mezarlık) alanı bulunmaktadır. İsveç kazı ekibi tarafından 20.yy başlarında yapılan kazılarda ele geçirilen çok sayıda seramiğin o bölgede üretilmiş oldukları konusunda araştırmacılar hemfikirler. Mezarlara ölü ile birlikte seramik eşya konması Erken Bronz Dönemi'nde Kıbrıs'ta yaygın bir ölü gömme pratiği olarak sıkça görülmektedir. Birden çok kişinin konduğu bu mezar odaları yaklaşık 400 yıl boyunca kullanılmış olduklarından, zaman içerisinde seramik teknolojisinin gelişimi hakkında önemli bilgiler vermektedirler. Önceleri formların yapıldığı renkten daha kırmızı olan bir astarla boyanıp, perdahlandığı görülürken sonraki evrelerde astarlamanın beyaz kil ile yapıldığı görülmektedir. Son derece ince taneli olarak kullanılan killer oldukça kalitelidir. Bronz Dönemi'nin geç evresinde metal işlerin yaygınlık kazanmasıyla birlikte seramik eşya buluntularında sayısal olarak azalma görülmektedir. Ancak Demir Çağı başlarında seramik teknolojisinde meydana gelen büyük gelişme, bu döneme ait Lapta bölgesinde bulunan mezarların yeniden seramiklerle dolmasına neden olmuştur. Kilin dönen bir çark üzerinde şekillendirilmeye başlanması form ve dekorlarda yeni ifade olanaklarını beraberinde getirmiştir.

Kıbrıs'ta seramik teknolojisinde bir sonraki önemli gelişme ancak Orta Çağ'da gerçekleşebilmiştir. 13.yüzyılda meydana gelen bu gelişme, seramik yüzeyinin camsı bir tabaka ile kaplanması yani sırlanmasıdır. Sırlı seramiklerin uygulandığı merkezler adanın güneyinde Baf, doğusunda Enkomi ve kuzeyinde Lapta'dır. Baf ve Lapta'da yer alan atölyelerin 13-15. yüzyıllar arası oldukça aktif oldukları, ancak Baf bölgesinde faaliyet gösteren atölyelerin sadece 13 ve 14. yüzyıllarda, Enkomi atölyelerinin ise sadece 14. yüzyılda aktif olduklarını Papanikola-Bairtzis'in Colours of Medieval Cyprus kitabında anlattıklarından öğrenmekteyiz. Adada Orta Çağ'da başlayan sırlı seramik üretiminin, sadece Lapta bölgesinde günümüze kadar devam ettiği çeşitli kaynaklarda belirtilmektedir. Lapta ve çevresinde seramik ve sır yapımında kullanılan çeşitli özellikte killer ve çakmaktaşıları bulunmaktadır. Zamanla geliştirilen daha yüksek ısıya çıkabilen tek odalı fırınlar, pişirim işlemleri için kullanılmışlardır. Kıbrıs'ta 13.yüzyılda üretilen ilk sırlı seramikler doğu Akdeniz bölgesinin karakteristik özelliklerini ve geleneklerini yansıtır niteliktedir. Bu dönemde başlıca dekor tekniği olarak, bir astar kazıma yöntemi olan sgraffito yaygın olarak kullanılmıştır. Deri sertliğindeki bünye beyaz renkli sulu kil (astar) ile ayakları hariç kaplanmıştır. Adada var olduğu erken dönemlerden beridir bilinen bakır ve demir oksitler renklendirici olarak kullanılmış ve üzerine bol kurşunlu parlak sır tabakası uygulanmıştır. Pişirim için geliştirilen üçayaklar sayesinde ürünler sır pişirimi sırasında birbirine yapışmamaktadır. Pişirim teknolojisinde raf henüz kullanılmadığından işler içine yerleştirilen üç ayaklar ile iç içe ve ters olarak fırın odasına yerleştirilmekte ve pişirim gerçekleştirilmekteydi. Bu pişirim teknolojinin sonraki dönemlerde 20. yüzyılda bile kullanılmaya devam ettiği görülmektedir. Adanın, Frenk soylu bir aile olan Lüzinyanlar tarafından yönetildiği bu dönemde, seramik üretimini doğrudan kontrol ettikleri ve sırlı üretimlerin tüm haçlı bölgesine satılması için pazar ve talep yarattıkları, böylece emeğin hareketini kolaylaştırdıkları kaynaklarda yazılmaktadır (Ting vd., 2019). Lüzinyan ailesinden sonra 1489 yılında adaya hâkim olan Venedikliler döneminde de var olan

üretim ve pazar ilişkileri devam ettirilmiştir. Charalambous'un yaptığı çalışmaya göre bu döneme ait Lapta sırlı seramiklerinin adanın diğer bölgelerindeki çağdaşı işlerden farklı kimyasal yapıya sahip olduğu tespit edilmiştir. Lapta sırlarında kalay tespit edilmiş, bisküvi bünyenin de diğer bölgelerden farklı bir renge sahip ve pişirim işleminin 900-950 derece santigrat civarında olduğu yazılmıştır (Charalambous, 2014, s. 297).

1571 yılında adanın hâkimiyeti Osmanlı İmparatorluğu'na geçmiş ve seramikçiler yeni gelen idarede de seramik üretimine devam etmişlerdir. Önceki dönemlerde olduğu gibi halkın ilişki kurduğu kültürler ve yönetimler ile olan etkileşimi, bu dönemde de devam etmiştir. Ancak Osmanlı döneminde biçimlerdeki gelişmenin yavaşladığı görülmüştür. Lüzinyan ve Venedik dönemlerinin dekor tarzının 17. yüzyıla kadar devam ettiğini söylemek mümkündür. Osmanlı kültürünün etkisiyle dış piyasaya satılan formların çoğunlukla sürahi ve güveç kapları olduğunu Gabrieli'nin çalışmalarından öğrenmekteyiz. Ada halklarının evde içki içme alışkanlığı ve kahve kültürünün de üretilen biçimleri etkilemiş olabileceği düşünülmektedir. Ancak bu dönemle ilgili olarak yapılacak kapsamlı araştırmalar konuyu daha net ortaya çıkaracaktır. Yine Gabrieli'nin yapmış olduğu çalışmalardan Osmanlı döneminde dış piyasaya satılan sırlı seramiğin sayısal olarak önceki dönemlere göre düşüş gösterdiği, bunun sebebinin ise anakarada (Anadolu) var olan atölyelerin üretimi olduğu öğrenilmektedir (Gabrieli, 2007, s. 399-410).

1878 yılında Kıbrıs adası, Osmanlı idaresi tarafından İngilizlere kiralanmış ve adada İngiliz dönemi başlamıştır. Bu dönemle ilgili olarak, Stevenson'un yazmış olduğu 'Our Home in Cyprus' isimli kitabından öğrenildiğine göre, adada seramikçiliğin yapıldığı merkezler Varoş (Maraş), Larnaka, Lapta, Limasol ve Korno yerleşim yerleridir. Bu merkezlerde üretilen seramiklerin ada iç piyasasının ihtiyacını karşılamamanın haricinde ada dışına ithal edildiği de belirtilmektedir (Stevenson, 1880, s. 326). 1880 yılında adanın İngiliz yüksek komiserinin yazdığı rapora göre, 1878 yılında bölge ülkelerine satılan seramik çanak-çömlek 80.000 adet olarak belirtilmektedir (Samani, 2017, s. 801). İngiliz dönemine gelindiğinde adada sırlı seramik üreten tek merkezin Lapta olduğu da adı geçen kaynaklarda belirtilmektedir. Lapta'da Orta Çağ'da başlayan sırlı üretim devam etmiş ve zaman içinde seramikçilerin parmaklarını renk veren oksite daldırıp sonra astarlı bisküvi iş üzerine sürerek, bazen de parmaklarıyla sıçratarak yaptıkları sıraltı dekorları, ün kazanarak ürün yelpazesi içinde görünür olmuştur. "20. yüzyıl başlarında Anadolu'dan Lapta'ya göç eden 3 gayrimüslim seramikçi, bölge seramikçiliğine yeni teknikler kazandırmış ve mesleğin gelişimine katkı sağlamışlardır" (Papademetriou, 2005, s. 41).

Sanayi devrimi sonrası dünyada gelişen seramik teknolojisi birçok yeni malzemenin üretilmesine neden olmuştur. Renk veren metal oksitlerden üretilen sıraltı boyalar cezbedici renkleriyle Laptalı seramikçilerin dikkatini çekmiş ve bu rengârenk boyalar dış piyasadaki satın alınarak kullanılmaya başlanmıştır. 20. yüzyılın ilk yarısında artık Lapta seramiği denilince akla ilk sırada renkli sıraltı fırça dekorlu seramikler gelir olmuştur. Sıraltı fırça dekorunun yanı sıra diğer dekor tekniklerinin uygulanmasına da devam edilmiştir. Ayrıca sır teknolojisinde meydana gelen gelişmeler ve araştırmalar, kurşun bazlı sırların, yiyecek içeceklerle çözünerek insan vücuduna girdiğini ve hastalık yaptığını ortaya çıkarmıştır. Bu ortaya çıkan yeni durum kurşunlu sırların sırcılaştırma/firitleştirme denilen bir işleme tabi tutularak kullanılmasını zorunlu kılmıştır. Firitleştirme, "kurşun gibi insan bedeni için zehirli maddeleri diğer maddelere bağlayarak zehirsiz hale getirmek" (Arcasoy ve Başkırkan, 2020, s. 278) amacıyla yapılan bir işlemdir. Bu gelişmelere ayak uyduramayan "Laptalı seramikçilerin bir kısmı 1930'lardan itibaren kullandıkları sırları dış pazardan temin etmeye başlamışlardır" (Ioannis, 1998, s. 142). İngiliz döneminde gelişen turizm ve yerleşim bakımından Girne şehrinin yabancılar tarafından tercih edilen bir yer olması, Lapta'da üretim yapan seramikçilerin Girne merkezine yakın konumlarda atölyeler açmaya başlamalarına ve turistlere yönelik üretimler yapmaya başlamalarına neden olmuştur. Bu atölyeler günün ihtiyacına uygun olarak sırlı seramik üretimlerine devam etmişlerdir. 20. yüzyılda adada elektriğin yaygınlıkla kullanılmaya başlanması sonucunda bölgede birçok

atölye eski tip odun fırınlarını bu dönemde terk etmiş ve modern, elektrikli kamara tipi fırınlar kullanmaya başlamışlardır. Yurt dışından temin edilen bu fırınların dışında vakumpres gibi çeşitli ekipmanlar da bu dönemde kullanılmaya başlanmıştır.

1974 yılına gelinene kadar Lapta'da seramikçilik yüzlerce yıl babadan oğula, kıza aktararak varlığını devam ettirmiştir. "Genellikle aile işletmesi olan bu atölyeler ürünlerini, gerek iç gerekse dış pazara yine bölgeden olan tüccarlar aracılığıyla pazarlamışlardır" (Papademetriou,2005, s. 27). 20. yüzyılda gelişen cam ve plastik endüstrisi seramikçilik mesleğini olumsuz etkilese de Lapta atölyeleri üretimlerine kesintisiz devam etmişlerdir, hatta 2. Dünya Savaşı sırasında adaya ithal ürün gelişi kesintiye uğradığında iç pazarın tüm sırlı seramik ihtiyacı Lapta atölyelerinden karşılanmıştır. Ada içinde yaşanan siyasi olaylar ve kargaşalar nedeniyle 1974 yılında Türkiye, adaya askeri bir müdahalede bulunmak zorunda kalmış ve yaşanan olaylardan seramikçilik mesleği de etkilenmiştir. Savaş sonrası fiilen ikiye bölünen adanın kuzeyinde yaşayan Rumlar güneye, güneyde yaşayan Türkler ise kuzeye göç etmişlerdir. Lapta bölgesinde seramikçilik yapan aileler de bu mübadele sonucunda güneye göç ederek atölyelerini bırakmak zorunda kalmışlardır.

4. Günümüzde Lapta Seramikçiliği

1974 yılında yaşanan mübadele sonrası gelişmeler, konuyla ilgili görülen ve ulaşılabilen çeşitli kişilerle yapılan görüşmelerden elde edilen bilgiler ışığında yazılmıştır. Yaşanan zorunlu göç ilk aşamada, binlerce yıldır Lapta'da devam eden seramikçilik mesleğinin tüm sırlarının da bölgeden gitmesine neden olmuştur. Atölyeler, içlerindeki her türlü ekipman, malzeme, mamül ve yarı mamül ürünlerle beraber kalmıştır. Savaş sonrasında Türkiye askeri güçleri tarafından kurulan ekipler, adanın kuzey kısmının tamamında olduğu gibi Girne ve ona bağlı bölgelerde de Rum halkın bıraktığı tüm varlıkları kayıt altına almıştır. Girne Bölgesi Tespit ve Sayım Ekibi'nde yer alan Cumhur Deliceirmak ile yapılan görüşmede, bölgede 14 seramik atölyesi saydıklarını belirtmiştir (Deliceirmak ile kişisel görüşme, 29 Eylül 2023). Yine Laptalı seramikçilerden Aristophanis Hadjicharalambous'un oğlu Charalambos Hadjicharalambous ile yapılan görüşmede sadece Lapta merkezinde 12 atölyenin varlığından söz etmiştir (Hadjicharalambous ile kişisel görüşme, 4 Aralık 2024). Konuyla ilgili yazılı hiçbir veriye ulaşılamadığından bu konuda net bir sayı vermek mümkün değildir. Askeri idare, yönetimi 1 Ekim 1974 tarihinde Otonom Kıbrıs Türk Yönetimi'ne bırakmıştır. Oluşturulan bu sivil idare, seramik atölyelerinin, Türkiye'de seramik veya sanat eğitimi almış olan Kıbrıslı Türk gençlere devredilmesine karar vermiş ve bu karar hemen uygulanmıştır. Aranan özelliklere sahip kişiler bu atölyeleri devralmak için başvurmuşlar ve atölyelerden iki tanesi genç Türk seramikçilerin kullanımına verilmiştir. Diğer atölyeler ise zaman içinde ya tamamen yıkılmış ya da çeşitli amaçlarla kullanılan farklı yapılara dönüşmüşlerdir. Dizayn 74 ve Biray Seramik adlarıyla yeniden açılan bu atölyelerden Biray Seramik, 1990'lı yılların başlarında varlığını sürdüremeyerek kapanmıştır. Günümüzde bölgede Dizayn 74 açık ve faaliyete devam eden tek atölyedir.

5. Dizayn 74 Seramik Atölyesi ve Hasan Eminağa

İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, Seramik Bölümü'nü 1971'de bitiren Tomrul Tomgüsehan (1945/Lefke-2022/Girne) ve aynı okulun aynı bölümünü 1972 yılında bitiren Hasan Eminağa (1948/Girne) okullarını bitirdikten sonra adaya dönmüşler ve geçimlerini sağlamak için farklı işlerle meşgul oldukları sırada savaş yaşanmıştır. Hasan Eminağa ile 4 Ocak 2023 tarihinde yapılan kişisel görüşmeden edinilen bilgilere göre; savaştan önce Tomrul Tomgüsehan bir müddet Lefke'de bulunan bakır madeninde çalışmış ve gelecek göremediği ülkeden, Avustralya'ya göç etmeye karar vermiş. Adadan ayrılacağı gün savaş başladığından sınırlar kapanmış ve

adadan ayrılamamıştır. Hasan Eminağa ise Girne’de, baba mesleğini(sebzecilik) yapıp, çok sevdiği seramikçiliği yapabileceği bir atölye açabilmek için gerekli maddi imkanları sağlama peşindeymiş.

1974 yılında yaşananlardan sonra Otonom Kıbrıs Türk Yönetimi, Turizm Birimi’nin çağrısı üzerine, okul yıllarını birlikte geçiren bu iki genç meslektaş, atölye almak için müracaat etmişler. Kendilerine ‘Girne bölgesine bakın uygun bir atölye var mı araştırın, hangisi size uygunsa bize bildirin’ denmiş. Tomrul Tomgüshehan ile Hasan Eminağa Karşıyaka’dan (Lapta’nın batısı) başlayarak Lapta, Karaoğlanoğlu, Girne bütün bölgeyi gezerek elektrikli fırını olan, güzel, irili ufaklı 9 atölye tespit etmişler. Bu atölyelerden birini, önünden yol geçtiği ve etrafı tarla olduğu için seçerek, ‘bize en uygun yer burasıdır’ demişler. Bu kararlarının ardından Turizm Birimi’nden Ekrem Yeşilada kendilerini Merkez Komutanlığı’na yönlendirmiş ve asker tarafından atölye kendilerine tahsis edilmiştir. Savaş sonrası tahrip olan ülkede, normal hayata dönüşün bir an önce gerçekleşebilmesi arzusunda olan sivil ve askeri yönetim, atölyeyi bu iki gence hemen tahsis etmişlerdir.

13 Ekim 1974 tarihinde atölyede çalışmaya başlayan Tomgüshehan ve Eminağa, Görsel 1’de görülmektedirler. Savaşın tahribatı nedeniyle, mamül ve yarı mamül durumdaki işlerin %95’i kırık, 2 adet elektrikli fırının bir tanesi arızalı, 2 adet çalışır durumda çamur tornası, 1 adet vakum pres, çeşitli alçı kalıplar, kil havuzları, bir miktar sır ve sıraltı boyalar ile mermi delikleri olan bir yer olarak atölyeyi teslim almışlardır. Bugün bile o günün izi olan mermi deliklerinin duvarda görülebildiği atölyede, ‘Savvas Pottery’ adının yazdığı tabelanın üzerine, iki arkadaşın ortak kararı sonucunda yeni isim yazılmıştır. Birçok dilde tasarım anlamına geldiğinden, herkes tarafından kolayca anlaşılabilmesi adına Dizayn ve başlangıç yılı olarak 1974’e vurgu yaptığından ‘Dizayn 74’ atölyenin yeni adı olmuştur (Görsel 2). Seramikçi Savvas ile üniversite 2. sınıf öğrencisiyken, tatile geldiğinde, babası tarafından tanıştırılan Hasan Eminağa, Savvas’ın kendisine ‘okulunu bitir gel, beraber çalışalım’ dediğini ifade ediyor. Mübadele sonucu adanın güneyine göç eden Savvas, Baf bölgesinde yeni bir atölye açmış ve orada çalışmalarına devam etmiş, 23 Nisan 2003 tarihine kadar adanın kuzey ve güney tarafları arasında geçiş yasak olduğundan, ancak bu tarihten sonra yeniden iletişim kurulabilmiştir. Savvas’ın oğlu ve gelini serbest geçişin başlaması üzerine atölyeyi ziyarete gelmişler, babalarının vefat ettiğini ve işi kendilerinin devralarak Baf’ta seramik üretimine devam ettiklerini ifade etmişlerdir.



Görsel 1. Tomrul Tomgüshehan ve Hasan Eminağa / Tomrul Tomgüshehan and Hasan Eminağa.
Hasan Eminağa Arşivi.



Görsel 2. Dizayn 74 Seramik Atölyesi 2024, / Dizayn 74 Pottery.
Kişisel Arşiv.

Okulda aldıkları kapsamlı seramik eğitiminin verdiği cesaretle işe koyulan Tomgüshehan ve Eminağa, atölyede bulunan malzemeleri ve ekipmanları temizleyip, düzenleyip, önceki ustadan kalan modeller doğrultusunda işi kaldığı yerden devam ettirmişler, havuzlarda dinlenen killeri bulamaç kıvamında iken alçı yüzeye aktarıp, sertleştirdikten sonra vakumpres'ten geçirip kullanmaya başlamışlardır. Tomgüshehan ve Eminağa, tornada şekillendirdikleri seramiklere Lapta sırlı seramik geleneğinde olduğu gibi beyaz astar ve sır altı dekoru uygulayarak, gece gündüz demeden çalışmışlardır. Zamanla alçı yüzeyde sertleştirilen kil bulamacının içine karışan alçı parçacıklarının, ürünlerde pişirim sonrası sorunlar oluşturduğunu gözlemlemişlerdir. Bu sorunu çözmek için çeşitli yollar aramışlar, okulda öğrendikleri, ama o güne kadar adada kullanılmayan filtrepress makinesinden getirtmeye karar vermişlerdir. Bu makine, havuzlardan gelen kilin süzülerek, sıkıştırılması sonucunda kilin temiz bir şekilde elde edilmesini sağlamaktadır. Görsel 3 solda atölyenin arka kısmında bulunan kil havuzları ve Görsel 3 sağda kil havuzundan çekilen kilin süzüldüğü kısım ve 4 numaralı görselde solda ve sağda filtrepress cihazı görülmektedir. Filtrepresten çıkan killeri, vakum prestene geçirilerek şekillendirmeye hazır hale gelmektedir (Görsel 5 solda).



Görsel 3. (Solda) Kil Havuzları ,2019. Kişisel Arşiv. (Sağda) Havuzdan Gelen Kilin Süzüldüğü Kazan, 2019. Kişisel Arşiv.



Görsel 4. (Solda) Filtrepres, 2019. Kişisel Arşiv. (Sağda) Filtrepreden Çıkan Kil, 2019. Kişisel Arşiv.



Görsel 5. (Solda) Vakumpres, 2019. Kişisel Arşiv. (Sağda) Ekrem Soyluhan, 2019. Kişisel Arşiv.

Zamanla atölye bahçesinde buldukları kil yığını bittiğinden, bölgedeki kil yataklarını araştırmışlardır. Beşparmak Dağları'nı bir baştan diğer başa dolaşarak, bütün bölgeden kil örnekleri toplayarak araştırmalar yapmışlar ve atölyenin eski sahibinin kili temin ettiği yeri (Lapta'nın doğusunda) tespit etmişlerdir. Bölgede 1995 yılında meydana gelen orman yangını sonrasında kamyonla kil almaya gittiklerinde, bölgenin ağaçlandırıldığını görmüşler ve mecburen başka kil yatağı aramışlardır. Lapta'nın batısında bulunan Kayalar köyünde yeni bir kil yatağı bulmuşlar ve sonraki yıllarda buradan temin ettikleri kil ile çamurlarını hazırlamışlardır.



Görsel 6. Dizayn 74 Seramik Atölyesinde Tipik Bir Sürahinin Üretim Aşamaları, Hasan Eminağa Arşivi.

Dizayn 74, yıllarca kilini adadan temin etmiş, bunu havuzlarda dinlendirip, süzüp, sırasıyla filtrepres ve vakumpresden geçirerek, geleneksel şekillendirme tekniği olan çamur tornasını kullanarak şekillendirmelerini yapmıştır. Beyaz astarla kaplanan yarı mamül işler kurutma ve bisküvi pişirimi sonrasında, 20. yüzyıl başlarında Lapta seramikçiliğine dâhil olan sıralı fırça dekoru ile bezenmiş, yurtdışından temin edilen şeffaf sır ile kaplanarak, elektrikli kamara tipi fırınlarda pişirilerek satışa sunulmuşlardır (Görsel 6).

1974 yılında kendilerine tahsis edilen atölyede 2 meslektaş olarak başladıkları atölyeyi zamanla büyüterek, ekiplerini de çoğaltmışlardır. Fırça dekoru konusunda kendilerini yetiştiren Tomrul Tomgüshehan'ın eşi Selmin Hanım (Görsel 7 solda) ve Hasan Eminağa'nın eşi Şaziye Hanım (Görsel 7 sağda) ve birçok yeni çalışan onların yanında yetişerek atölyeye katkı sağlamışlardır. İşitme Engelliler Okulu tarafından yanlarına çırak olarak gönderilen öğrencilerden iki tanesi Ekrem Soyluhan ve Mehmet Çalışkan, çamur tornasında ustalık kazanmışlar, şekillendirme konusunda yıllarca destek sağlamışlardır. 34 yıl boyunca torna ustası olarak yanlarında çalışan işitme engelli Ekrem Soyluhan Usta birçok ürün ortaya çıkarmıştır (Görsel 5 sağda). Atölyede Hasan Bey'in ifadesiyle 'bir elmanın iki yarısı gibi' çalışan Tomrul ve Hasan Ustalar, Görsel 8'de birlikte sırlama yaparlarken görülmektedir. Zamanla fırınlarına 4 fırın daha ekleyerek atölyenin üretim kapasitesini yükselmişlerdir. 1990'lı yıllarda atölyede çalışan sayısı 20'ye yaklaşmıştır. Dönemin Cumhurbaşkanı ile atölye çalışanları görsel 9'da görülmektedir. Hasan Eminağa'nın ifadesiyle atölye 1990'lı yıllarda 'altın çağı'nı yaşamıştır. 1992 yılında iki ortak Lefkoşa'da Derviş Paşa Konağı'nda bir seramik sergisi gerçekleştirmişlerdir. Pek çok çevre tarafından ilgiyle izlenen serginin açılışında, UNFICYP çalışanı Oscar Jean-Marie Tomasch'ın çektiği fotoğrafta dönemin Cumhurbaşkanı Rauf Raif Denktaş, Meclis Başkanı Hakkı Atun, Tomrul Tomgüshehan, Hasan Eminağa ve konuklar görülmektedir (Görsel 10).



Görsel 7. (Solda) Tomrul Tomgüshehan ve Eşi, 2010. Heidi Trautmann URL 1, (Sağda) Hasan Eminağa ve Eşi, 2010. Heidi Trautmann URL 1.



Görsel 8. Tomrul Tomgüshehan ve Hasan Eminağa Atölyede, 2010. Heidi Trautmann URL 1.

Seramik mesleğinin yanında ülke sanat ortamına pek çok katkı yapan Tomgüshehan ve Eminağa önderliğinde, 1999 yılında Kuzey Kıbrıs Seramikçiler Derneği kurulmuştur. Dernek, adada seramik sanatının tanıtımı, yaygınlaştırılması ve geliştirilmesi amacıyla her yıl çeşitli workshop, sergi ve etkinlikler düzenleyerek varlığını devam ettirmektedir.

1990'lı yıllarda, her gün birçok turist kafesine ev sahipliği yapan, birçok çalışana ekmek kapısı olan atölye, 2004 yılına gelindiğinde artık çalışanlarının maaşlarını ödeme sıkıntısı çekmeye başlamıştır. Yaşanan ekonomik krizler, adaya gelen turistlerin profilinde yaşanan değişiklik atölyenin çalışan sayısının gün geçtikçe azaltılmasına neden olmuştur. 2008 yılında Tomrul Tomgüshehan'a konulan alzheimer teşhisi sonrasında gün geçtikçe hastalığının ilerlemesi ve çalışamayacak hale gelmesi sonrasında çocuklarıyla birlikte atölyeyi ikiye bölme kararı vermişlerdir. O güne kadar yaptıkları her şeyi eşit bir şekilde bölüşmüşler ve mimar tarafından çizilen bir çizgiyle atölyenin yarısı Tomrul Tomgüshehan'a yarısı da Hasan Eminağa'ya kalacak şekilde taksim edilmiştir. Tomrul Tomgüshehan'a kalan kısımda bugün oğlu farklı bir iş kolunda çalışmaya devam ederken, Hasan Eminağa kendi payına düşen kısımda mesleğini yürütmeye çalışmaktadır.



Görsel 9. Dizayn 74 Çalışanları Ve Dönemin Cumhurbaşkanı Rauf Raif Denktaş, 1996. Hasan Eminağa Arşivi.



Görsel 10. Düzenledikleri Bir Sergi Açılışı, 1992.
Hasan Eminağa Arşivi.

2020 yılında yaşanan pandemi sebebiyle işler iyice azalmış ve yıllarca bölge killeri ile geleneğe bağlı kalınarak hazırlanan çamur, artık yerini Türkiye’den ithal edilen killere bırakmıştır. Bugün; yılların getirdiği alışkanlık nedeniyle her gün sabah eşi Şaziye Hanımla atölyeyi açan Hasan Eminağa yaptığımız görüşmede ‘Devlet desteği hiç görmedik, kimse halimizi sormadı, yaptığımız her işte kendi yağımızla kendi ciğerimizi kavurduk...Hükümetlerin Kültür Bakanları bilmeseydi bile kültür memurlarının onları bilgilendirmesi gerekmez mi?’ şeklinde haklı serzenişlerde bulunmuştur.

Yıllarca gerek ada içinde düzenlenen çeşitli festivallerde, gerekse ada dışında düzenlenen Turizm Fuarlarında, çamur tornasının başında, aşkla mesleğini ve ülkesini tanıtan Hasan Eminağa, 2017 yılında KKTC Posta Dairesi tarafından ‘Geleneğin Ustaları’ pul serisinde yer verilerek onurlandırılmıştır. Pek çok kişi onun için ‘Kıbrıs adasına seramik aşıl原因 adam’ tanımını kullanmaktadır. Görsel 11’de solda çamur tornasının başında son usta Hasan Eminağa, sağda ise atölyenin giriş kısmında bulunan mağaza görülmektedir.



Görsel 11. (Solda) Hasan Eminağa. Kişisel Arşiv. (Sağda) Dizayn 74 Mağaza. Kişisel Arşiv.

6. Sonuç

Sonuç bölümünde araştırmada edinilen veriler doğrultusunda ulaşılan bulgular, tanılar ve fikirlere yer verilmesi gerekmektedir.

Kıbrıs adası, geçmişten günümüze birçok kültürün izler bıraktığı önemli bir miras tanımlayıcısı ve taşıyıcısı özel-likleriyle her zaman öne çıkar. Bu tanımlamalarda en büyük rolü seramik eserler alır. Bulunduğu konum itibariyle medeniyetlerin buluşma noktalarından biri olan ada birçok kültürden miras bırakılan eserlerle güçlü konumunu geleceğe taşıyan tanıklara sahiptir. Bunca tanımı ada için günümüzde de yaşayan atölyelerle aralıksız geleceğe taşınmalıdır. Ancak bu misyona sahip ne yazık ki, varlık gösteren seramik atölyelerinin sadece bir tanesi, seramik eğitimlerini Türkiye’de tamamlamış olan Tomrul Tomgüshehan ve Hasan Eminağa’nın çalıştırdığı Dizayn 74 atölyesi kalmıştır. Diğer atölyeler zaman içerisinde kapanmışlar ve yok olup gitmişlerdir. Dizayn 74, çeşitli sebeplerden dolayı zaman içinde toplumun ihtiyaçlarını karşılamaktan çok turistik, hediyelik eşya üretimine evrilmiştir. Değişen dünya ve ada koşulları neticesinde, bu dönüşüm bile atölyenin üretim potansiyelinin düşüşüne engel olamamıştır. Her iki ortağın çocuklarının, farklı meslekler tercih etmeleri, sonrasında Tomrul Tomgüshehan’ın hastalığı atölyenin yarı yarıya küçülmesine neden olmuştur. 2022 yılında vefat eden Tomgüshehan’dan sonra, bugün yetmiş altı yaşında olan Hasan Eminağa’nın da ne zamana kadar mesleği devam ettirebileceği konusu büyük bir soru işaretidir.

Adanın tarih öncesi dönemlerinden itibaren önemli yerleşimlerinden olan Lapta bölgesinde bronz çağı döneminden itibaren varlığını devam ettiren seramikçilik mesleğinin bugün yaşayan, sağlıklı son ustası Hasan Eminağa ve son atölyesi de Dizayn 74’dür. Ayrıca yerli kilin çıkarılıp, kullanıma hazır hale getirilmesinin zorluğu, dış pazardan çamur temin edilmesine neden olmuştur. Bu durum Lapta seramiklerinin geleneksel kimliği üzerinde olumsuz bir kayba sebep olduğu gerçeğini ortaya koymuştur. Bir zamanlar birçok atölyede, seramikçiliğin çeşitli tekniklerinin uygulandığı ve sürekli talep gören Lapta bölgesi seramikleri, çalışan bu atölyenin de kapanma noktasına gelmiş olmasıyla beraber yok olmakla karşı karşıyadır. Bitme noktasına gelen mesleğin devam ettirilmesi, toplum geleneklerinin gelecek kuşaklara aktarılabilmesi adına önem taşımaktadır. Kültürel miras olan bu atölye ve meslek, devlet eliyle destekleyici politikalar geliştirerek koruma altına alınmalıdır. Meslek, öncelikle kültürel miras olarak tanınmalı ve teşvik edilmelidir. Ayrıca finansal destek, vergi teşvikleri veya koruma yasaları şeklinde tedbirler alınmalıdır. Mesleğin devamı için genç kuşaktan bireylerin istihdamıyla onlara mentorluk yapılarak bilgi ve becerilerini paylaşmaları sağlanmalıdır. Yerel kilin yeniden işlenip, kullanılabilmesi teşvik edilmelidir. Çevrimiçi mağazalar kurularak ve yerel pazarlar oluşturularak pazar geliştirilmeli, üretimin devam etmesi sağlanmalıdır. Atölyenin dünyada pek çok örneği olan bir müze-atölyeye dönüştürülmesi hem toplumun yeni nesillerinin geçmiş hakkında bilgi edinebilmesine imkan sağlayacak hem de turizm bölgesi olan Girne’ye pek çok maddi-manevi kazanımlar sunacaktır.

Kaynakça

Arcasoy, A., Başkıran H. (2020). *Seramik Teknolojisi*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Charalambous, Andreas. (2014). *Cypriot Medieval Glazed Pottery: A study on Provenance and Manufacture*. Demetra Papanikola-Bakirtzi, Nicholas Coureas (Ed). *Cypriot Medieval Ceramics*, s. 279-298. Nicosia: A.G. Leventis Foundation & Cyprus Research Center.

Deliceirmak, Cumhur. *Kişisel İletişim*, 73, üniversite terk, seramik ustası, görüşme tarihi ve yeri: 29 Eylül 2023 / Karaoğlu / Girne / K.Kıbrıs.

Eminağa, Hasan. *Kişisel İletişim*, 75, üniversite mezunu, seramik ustası, görüşme tarihi ve yeri: 4 Ocak 2023 / Karaoğlu / Girne / K.Kıbrıs.

Gabrieli, Ruth Smadar. (2007). *A Region apart: Coarse Ware of Medieval and Ottoman Cyprus*. Ali Osman Uysal, Beate Böhlendorf-Arslan, Johanna Witte-Orr (eds.). Çanak (BYZAS 7) XX, s.399-410. İstanbul: Ege Yayınları. Erişim 1 Eylül 2023, https://www.academia.edu/32396555/A_Region_apart_Coarse_Ware_of_Medieval_and_Ottoman_Cyprus

Hadjicharalambous, Charalambos. *Kişisel İletişim*, 65, üniversite mezunu, seramik ustası, görüşme tarihi ve yeri: 4 Aralık 2024 / Lefkoşa / G.Kıbrıs.

Ioannis, Ionas. (1998). *Pottery In The Cyprus Tradition*. Nicosia: Cyprus Research Centre.

Papademetriou, Eleni. (2005). *Modern Glazed Pottery of Cyprus Lapithos*. Nicosia: En Tips Publications V. Ltd.

Papanikola-Bairtzis, Demetra. (2004). *Colours of Medieval Cyprus*. Nicosia: The A.G.Leventis Foundation.

Samani, Hasan. (2017). *Tanzimat Döneminde Kıbrıs Ticareti*. Journal of History Culture and Art Research, 6(4). Erişim: 1 Eylül 2023, https://www.researchgate.net/publication/320638052_Tanzimat_Doneminde_Kibris_Ticaret_Trade_in_Cyprus_during_the_Tanzimat_Period

Stevenson, Esmé Scott. (1880). *Our Home in Cyprus*. London: Chapman and Hall.

Ting, C., Vionis, A., Rehern, T., vd. (2019). *The Beginning of Glazed Ware Production in Late Medieval Cyprus*. Journal of Archaeological Science: Report 27. Erişim: 1 Eylül 2023, <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S2352409X19303608>

Tümertekin, E., Öğüş N. (1997). *Beşeri Coğrafya İnsan-Kültür-Mekân*. İstanbul: Çantay Kitabevi.

Ürekli, B., Muşmal H. (2015). *Geçmişten Günümüze Meslekler*, Konya Kitabı XV. Konya: Konya Ticaret Odası.

Webb, Jennifer. (2019). *Pottery Production at Lapithos in the Early and Middle Bronze Age*. Demetra Papanikola-Bakirtzi(Ed). Ceramic Art: from the soil of Laphitos, s.41-56. Nicosia: Leventis Municipal Museum of Nicosia.

Wikipedia. Erişim: 1 Eylül 2023, https://tr.wikipedia.org/wiki/Otonom_K%C4%B1br%C4%B1s_T%C3%BCrk_Y%C3%B6netimi#:~:text=Otonom%20K%C4%B1br%C4%B1s%20T%C3%BCrk%20Y%C3%B6netimi%2C%20K%C4%B1br%C4%B1s,K%C4%B1br%C4%B1s%20adas%C4%B1nda%20bulunan%20T%C3%BCrk%20y%C3%B6netimi.

Yolcu, Halil. (2008). *Pişmiş Kil ile İletişim Seramik Üzerine Yazılar*. İzmi: Tibyan Yayıncılık.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Tomrul Tomgüshehan ve Hasan Eminağa / Tomrul Tomgüshehan and Hasan Eminağa. Hasan Eminağa Arşivi.

Görsel 2. 2024, Dizayn 74 Seramik Atölyesi / Dizayn 74 Pottery. Kişisel Arşiv.

Görsel 3. (Solda) Kil Havuzları ,2019. Kişisel Arşiv. (Sağda) Havuzdan Gelen Kilin Süzüldüğü Kazan, 2019. Kişisel Arşiv.

Görsel 4. (Solda) Filtrepres, 2019. Kişisel Arşiv. (Sağda) Filtrepreden Çıkan Kil, 2019. Kişisel Arşiv.

Görsel 5. (Solda) Vakumpres, 2019. Kişisel Arşiv. (Sağda) Ekrem Soyluhan, 2019. Kişisel Arşiv.

Görsel 6. Dizayn 74 Seramik Atölyesinde Tipik Bir Sürahinin Üretim Aşamaları, Hasan Eminağa Arşivi.

Görsel 7. (Solda) Tomrul Tomgüshehan ve Eşi, 2010. Heidi Trautmann. Erişim: 4 Eylül 2023 <http://www.heiditrautmann.com/category.aspx?CID=8463671323>, (Sağda) Hasan Eminağa ve Eşi, 2010. Heidi Trautmann. Erişim: 4 Eylül 2023 <http://www.heiditrautmann.com/category.aspx?CID=8463671323>

Görsel 8. Tomrul Tomgüshehan ve Hasan Eminağa Atölyede, 2010. Heidi Trautmann. Erişim: 4 Eylül 2023 <http://www.heiditrautmann.com/category.aspx?CID=8463671323>

Görsel 9. Dizayn 74 Çalışanları Ve Dönemin Cumhurbaşkanı Rauf Raif Denktaş, 1996. Hasan Eminağa Arşivi.

Görsel 10. Düzenledikleri Bir Sergi Açılışı, 1992. Hasan Eminağa Arşivi,.

Görsel 11. (Solda) Hasan Eminağa. Kişisel Arşiv, (Sağda) Dizayn 74 Mağaza. Kişisel Arşiv.

RESİM SANATINDA FORMALİST YAKLAŞIMLARIN İZ SÜRÜMÜ: MODERNİZMDEN GÜNCEL SANATA^{1, 2}

Sanatta Yeterlik Öğrencisi **Seda Tezcan**

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı

Ankara / Türkiye

seda.tezcann@hotmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6998-1351

Öz: Modernizm eleştirel bir düşünce alanı ve kavram dağarcığı yaratmıştır. Modern sanatın formalist yaklaşımları resimsel gerçekliği bu eleştirel eğilimin ve kavram dağarcığının üzerine inşa etmiştir. Modern sanatta ve güncel sanatta formalist yaklaşımların paradigmaları farklıdır. İki dönem sanatsal ifade açısından temsil ve konu üzerine çeşitli ortaklıklar taşır. Ancak soyutlama konusundaki görüşleri dönemlerinin özelliklerine göre şekillenmektedir. Araştırmanın mesele edildiği konu, güncel sanatta formalist yaklaşımların karakterini bir çerçeveye oturtmaktır. Güncel formalist yaklaşımları modernist tarih-sel bağlamla birlikte değerlendirerek kıstaslarını anlamaktır. Araştırmada modern sanatta ve güncel sanatta formalizmin karakteri, dönemleri ve dönemlerinin eserleri üzerinden değerlendirilecektir.

Anahtar Sözcükler: Formalizm, Modern Sanat, Güncel Sanat, Postmodernizm, Soyutlama.

MARK OF FORMALIST APPROACHES IN PAINTING: FROM MODERNISM TO CONTEMPORARY ART

Abstract: Modernism created a critical field of thought and a conceptual vocabulary. The formalist approaches of modern art built pictorial reality on these critical approaches and conceptual vocabulary. The paradigms of formalist approaches are different in modern art and contemporary art. These two periods share various parallel aspects about artistic expression in terms of representation and subject matter. However, their understanding of abstraction is shaped according to the specific characteristics of their periods. The subject of the research is to put the character of formalist approaches in contemporary art into a framework. It is to understand the criteria of contemporary formalist approaches by evaluating them together with the modernist historical context. In this research, the characteristics of formalism in modern and contemporary art will be evaluated through their respective periods and the works produced during those periods.

Keywords: Formalism, Modern Art, Contemporary Art, Postmodernism, Abstraction.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

² Bu makale, Seda Tezcan tarafından Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Programında Doç. Zuhâl Boerescu danışmanlığında yürütülen "Resimde Geometrik Formlar ile İnşanın Sınırlarında Çeşitlemeler" isimli sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

EXTENDED ABSTRACT

In the research, formalist approaches in modern art and contemporary art are examined. In this direction, the definitions of modernism, modernity and modern period are differentiated. The conditions of the current period and the character of contemporary art are examined.

The aim of the research is to create a framework on the general character of formalist approaches in contemporary art, and to examine the historical links and legacy of these approaches.

In the 19th and 20th centuries, there has been a critical and intense process of change in art with regard to subject and form. The rebellion of art against the stereotypical rules of the academy with Romanticism is a factor in this process. The fact that the colonialist process created an environment of cultural diversity was also effective in terms of formal innovations. At the same time, colonialism brought the concept of cultural identity to a problematic point. This had an impact on the perception of individuality of the period. In the contemporary world, these identity problems continue to have an impact. The process of change in subject and form in modern art has changed the understanding of artistic representation. It shaped the concept of pictorial reality. Pictorial reality is based on abstraction tendencies. Abstraction tendencies and modern art movements constitute the basic framework of formalist approaches. Formalist approaches are related to the socio-political situation of the modern period, the nationalization and globalization processes of the period. The formalist character of contemporary art, on the other hand, is influenced by the socio-political situation after the modern period, the historical legacy of modern art and the phenomena that have developed throughout this process. The two periods have various commonalities and differences in terms of stance and practice. In the research, these commonalities and differences were evaluated in the context of the variables in question. The formalist framework of contemporary art was created by analyzing works from modern period movements and contemporary art. The situation of modern art's elements focused on innovation, artistic reality, form and subject matter in contemporary art was evaluated. It has been determined that the search for innovation in contemporary art is not possible due to the speed of the age and the pile of images. It has been determined that contemporary art is more flexible than modern art in terms of artistic reality and processes social and political contexts at the reference level. It has been observed that the form in contemporary art is more eclectic, inclusive and flexible than modern art.

The method of the research is based on the examination of modern art and contemporary art with their periodic conditions. Periods were evaluated; comparative examinations were made on movements, artists and works. In this process, art history sources, texts of theorists, articles, artists' statements and works were utilized.

During the research process, it was discovered that modernism has intercultural foundations. It was seen to create a critical space. The dualities that emerged in social life were found to be related to abstractions. The formal dimension of this situation was evaluated with the conditions of the period. The character of artistic reality in contemporary art is defined by comparing it with the situation in modern art. It has been determined that formalist approaches have an inclusive stance in contemporary art. It has been revealed that they prioritize themes such as individuality and identity in the context of historical heritage.

As a result of the research, it was emphasized that formalism and the impulse to abstraction may be related to the dilemmas created by the socio-political sense of alienation. It has been determined that formalism is far from narrative approaches and modernism focuses on the reality of art. It has been observed that contemporary art creates areas of expression with references related to the social, cultural and historical context. In the current period, the impact of neoliberalism's cultural policies carried out through images on art has been discussed. It was stated that formalist approaches may be related to this situation and may be a reaction against it. It was concluded how social dualities shape the impulse to abstraction.

1. Giriş

Araştırmamızın çıkış noktası güncel sanat ve modern sanat arasında formalist bağlantıların içeriğini irdelemektir. Modern sanattan güncel sanata biçimsel olarak hangi değerlerin ne şekilde aktarıldığını tespit etmek ve bunları örneklendirmektir. Bu yaklaşımla güncel sanatta formalizmin nasıl bir çerçeve ile hangi tarihsel değerleri sahiplendiğini bulmak hangi değerleri nasıl gerekçelerle değiştirdiğini yorumlamak problem edinilmiştir.

Modernitenin sanatsal alana etkisiyle birlikte modernizm olarak adlandırılan kültürel ve entelektüel dönem gelişmiştir. 19. ve 20. yüzyılda sanatta konu ve biçim üzerine uzun bir değişim süreci yaşanmıştır. Bu değişim sanatın içerik edindiği konuların ve uygulandığının sorgulanmasında etkili olmuştur. Devamında sanatın ifade alanları ve imkanları çeşitlenmiştir. Bu değişimler konu ve biçimin kavramsal olarak da sorgulanmasına imkân tanımıştır. Çünkü modernizm eleştirel bir düşünce alanı ve kavramlar dünyası yaratmıştır. Görsel sanatlardaki anlamıyla biçim, modernizmin eleştirel yaklaşımı içinde en çok üzerinde durulan konulardan biri olmuştur. Bu değişim süreci modernizmin tarihsel bağlamı dahilinde güncel sanata yöntem ve söylem çeşitliliği olarak aktarılmıştır.

Formalizm sanat eserinin görsel, teknik ve disipline özgü yapısal temellerinin üzerinde duran bir yaklaşımdır. Modernizmde naratif, sosyo-politik ve tarihsel bağlam formalist yaklaşımlarda eserle ilişkilendirilmemektedir. Güncel sanatta da formalist yaklaşımlarda naratif olmaktan kaçınılmakta ancak sosyo-politik ve tarihsel bağlamlar referans düzeyinde değerlendirilmektedir. Formalizm temel olarak sanat eserinin kompozisyon, renk, çizgi, şekil, doku ve malzeme gibi yapısal unsurları ile ilgilenir. Bu unsurlar formalizme göre sanatın temel bileşenleri ve temel gerçekliğidir. Formalist gerçeklik resmin görsel öğelerinin, sanatın özerkliğinin, estetik duyunun ve deneyimin temsili olmayan ifade yöntemleriyle değerlendirilmesi noktasında bir kavram haline gelir. Soyutlama bu noktada devreye girmektedir. Formalizmin resimsel yöntemi soyutlama pratiği üzerine kuruludur. Soyutlama fiziki dünyada maddesel varlığı olan şeyleri, zihinsel düzeyde bu maddesel varlıktan ayırarak düşünsel gerçekliğin içinde var etme sürecidir. Formalist gerçeklik kavramı sanatın bağlı olduğu koşullarla ilişkilendirilerek yorumlanabilmektedir. Formalist gerçekliğin ortaya çıkmasında sanatın akademi temelli kurallarının geçerliliği üzerine yürütülen sorgulamalar ve bu kuralların bağlı olduğu toplumsal değerler sisteminin etkisi etkili olmuştur.

Modernizmde bir resimsel ifade olarak ele alınan formalizm, özellikle akımlar ve üsluplar üzerinden bir değerlendirme yapıldığında, politik konulardan bağımsız ve kopuk görünmektedir. O nedenle sanat tarihini sıralı bir akımlar tarihi olarak incelemek yerine, formalist yaklaşımları dönemsel gerçekler ve gerekçelerle birlikte değerlendirmek sanatsal gerçekliği kavramak açısından daha sağlam sonuçlar sunabilir.

Güncel dünyada biçim, modern dönemin ve güncel dönemin politik durumu göz ardı edilerek değerlendirilmektedir. Küreselleşen dünya, kolonyalizmin çözülmesi, farklı coğrafyaların kültürleri arasındaki etkileşimler ve dünya savaşları bugün bilinen hali ile soyutlamaların temellerinde derin izler taşır. Bugünden bakıldığında modernist formalizm anlayışı, ulusallaşmaların ezici ve aşındırıcı değerlerine, modern dönemdeki batı egemen dünya görüşüne ve kalıplaşmış akademik kurallara karşı bir duruş olarak değerlendirilebilir. Modernist biçimsel yaklaşımlar, modern dönemin sanattan beklentisinin aksine, bireyselliği barındırmaktadır. Kültürlerarası alışverişi ve kozmopolitliği açığa vurmaktadır. Kuralların dışında kalan ifade araçlarının önünü açmaktadır. Bir uzmanlık alanı olan resim sanatının kendi gerçekliğine kapı aralayan bir yapı oluşturmaktadır. Güncel dönemde de biçim temelli yaklaşımlar bu tarihsel dönemin duruşunu taşımaktadır. Bireysel ve politik bir bilincin mirasını

sürekli olarak güncel koşullara eklemektedir. Diğer bir ifadeyle formalizm, kavramsal ve tarihsel düzlemde görsel ve somut bir duruştur. Soyutlamaların ve biçimsel yaklaşımların dilinin ideolojiler ötesi ve çıkarlar dışı bir niteliği olduğu söylenebilir.

Modernizm Batı kültürünün farklı kültürlerle etkileşim içine girmesiyle şekillenmiştir. Akademi temelli perspektif kurallarına dayalı Batı resim geleneğinin Afrika, Latin Amerika ve Batı Asya kültürleriyle karşılaşması biçimsel sorgulamalara kapı aralamıştır. Biçimsel sorgulamaların temelinde Batı kolonyalizminin son iki yüzyılı etkindir. Avrupa'daki uygarlıklar çeşitli kültürleri kendi kültürüne taşımış, kendi kültürüyle birlikte harmanlamış, yeniden şekillendirmiş ve tanımlamıştır. Bu süreci etkileyen iki temel faktörden biri Avrupa'ya getirilen ve sömürge topraklarının kültürel izlerini taşıyan nesnelerdir. Diğer faktör ise sömürge topraklarına göç eden sanatçılar ve eğitim görevlileridir.

Kolonyalist süreçlerin yarattığı kültür alışverişi sebebiyle görsel sanatlarda yaşanan 20. yüzyılın modernlik süreci kozmopolit bir biçimsel alandır. Görsel sanatlarda yaşanan modernizm öncelikle Batıda gelişimini tamamlamıştır. Sömürge ülkelerine modernleşme ve kültür politikalarıyla yayılmıştır. Politik ve sosyal süreçlerden dolayı Batı kültürü ile etkileşim halinde olan her uygarlık çeşitli tarihlerde kendi modernleşme süreçlerinden geçmiştir. Sömürgecilik politikalarının adaletsizliği ve Batı kültürünün sömürge ülkeleri üzerinde yarattığı kültürel erozyona rağmen modernizm ve görsel sanatlardaki formalist yaklaşımlar evrensel bir kimliktir.

Kolonyalizmin ortaya koyduğu sonuçlar göz önünde bulundurulduğunda, modernizm ve 20. yüzyılın biçimsel akımları yalnızca Batılı değildir. Avangard yönleriyle de ulusal yaklaşımları reddederler. Bu nedenle Batıda yönetim politikalarının ulusal görüşlere ve Batılı çıkarlara daha yakın olduğu dönemlerde 20. yüzyılın modernist akımları sanatsal alandan dışlanmışlardır. Modernizm bu nedenle hem Batıda hem de farklı coğrafyalarda hâkim politikalara karşı bir direniş kültürü kimliğini de taşımaktadır. Modern sanatın kimliği bu durumlar göz önünde bulundurulduğunda muhaliftir. Dolayısıyla formalist yaklaşımlar evrenselliği ve başkaldırıyı işaret ederler. Ana akım olanla iş birliği içinde olmazlar. Oldukları durumlarda ise estetik kimliklerini ve tarihselliklerini yitirirler. Bu durumun güncel sanatta formalist yaklaşımların tarihsel ve politik bağlamlarıyla değerlendirilmelerinde etken olduğu söylenebilir. Güncel formalist yaklaşımlar söz konusu olduğunda sanatın modern dönemde oluşan özerk gerçekliği eserin politik ve sosyal değeri dahilinde sahiplenilir.

Biçimsel olanın yersiz yurtsuzluğu sebebiyle farklı coğrafyaların modernleşme süreçleri hem kendine hastır hem de ortak bazı yönler barındırır. Bu nedenle de formalizm söz konusu olduğunda ulusallıktan ya da kalıplaşmış kurallardan söz etmek mümkün değildir.

Modernizm, modernleşme süreçlerinin sorgulayıcı doğası nedeniyle eleştirel bir yaklaşım olarak görülür. Biçimsel akımlar yalnızca akademik kalıpları değil kendi modern öncüllerini de eleştirir. Biçimsel değişimler biçimsel sorgulamaları gerekli kılar. Bu nedenle de formalizmin doğası eleştireldir.

Modernizmi, modernizmin kültürel ve biçimsel değişimlerinin süreçlerini araştırmak ve irdelemek, eleştiri kültürünün yarattığı şeffaf ve kavramsal havuz sayesinde mümkündür. Aynı zamanda sanatta biçimsel ifadenin gerçeklikle bağlarını ve sanatın kendi gerçekliğini kavramak açısından da önemlidir. Biçimsel modern dilin evrensel kimliği onu sanatsal anlamda ortak bir görsel tarih haline getirmektedir denebilir.

Güncel dünyada formalizm resimsel gerçekliğin sınırlarına politik mirasını, eleştirel sorumluluğunu ve güncel problemleri eklemektedir. Genellemelerin ve tanımlamaların dışında kalan yığınla ilgilenmektedir. Bir bakıma

formalizm, dünyada gerçekleşmiş büyük olayların sonucunda, gerçekliği tanım kabul etmeyen yığınları ve durumları sanatın gerçekliği ile bağdaştırır. Kültür, insan, duygu, coğrafya ve kavramlar ile biçimsel kırılmalar aynı politik sebep ve mirasların izini taşıdığı için gerçekliklerinin temellendiği olgular köken olarak ortaktır.

Araştırmanın konusu dahilinde, biçimsel yaklaşımlar modernizm ve güncel sanat arasındaki kıyaslamalarla yürütülecektir. Araştırmada yöntem olarak kavramsal ikilik ve kültürel çatışma olguları düşünürlerin görüşleri ele alınarak incelenecektir. Bu inceleme doğrultusunda formalist modernizm tanımlanacaktır. Bu formalist modernizm tanımı güncel bir perspektifle şekillendirilecektir. Güncel bir formalizm tanımı ise modern sanattan ve güncel sanattan formalist yaklaşımlarla yaratılmış eserler üzerinden yorumlamalarla ortaya konacaktır. Araştırmanın sonucunda ortaklık ve farklar üzerinden modernist formalizmin ve güncel sanatta formalizmin kapsamı sorgulanacaktır. Formalizmin güncel dünyadaki yönü, duruşu ve durumu bu yol takip edilerek bir çerçeveye oturtulmaya çalışılacaktır.

2. Modernizmin Çerçevesi: Formalist Bir Perspektifin Olguları

Modernizmin formalist ve kavramsal boyutu çerçeveslendirilmeden önce modern dönem, modernizm ve modernite terimlerinin üzerinde durmak gerekli olabilir. Modernlik kavramı ve yenilik arayışı, Rönesans ve Aydınlanma Çağıyla birlikte, toplum ve uygarlığın ilerlemeci ve yenilikçi bir yapılanma içerisine girdiği 15. yüzyıldan 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar olan süreçte gündemde olmuştur. Modern dönem yaygın olarak 19. yüzyıl ve 20. yüzyılın ikinci yarısını kapsayan bir dönem olarak görülmektedir. Ancak Orta Çağ'ın bitmesi ile birlikte modernlik ve modern dönem tanımları her dönemde kullanılmıştır. Bu durum modernlik kavramının sürekli evrim geçiren bir kavram olduğunu da ortaya koymaktadır. Modernite modern dönemin düşünsel boyutuna ve değerler sistemine verilen isimlendirmedir. Modernizm, modern dönemin içinde modernitenin paradigmalarının etkisi altındadır. Modernizm 20. yüzyıl modern döneminin estetik, kültürel ve sanatsal boyutu ile ilişkili eleştirel bir yenilik arayışı akımıdır. Ancak modernizm tarihsel bir şekilde çeşitli paradigmalara ve görüşlerle birlikte değerlendirildiğinde, modernizmin modernite ve modern dönem içerisinde zıtlıkları ve ayrışmaları göze çarpmaktadır.

Birbirinden ayrı ve keskin bir şekilde çatışan iki modernliğin var olduğundan ilk kez ne zaman bahsedebileceğimizi kesin olarak söylemek olanaksız. Kesin olan şey, ondokuzuncu yüzyılın belli bir noktasında, Batı uygarlığının tarihindeki bir aşama olan modernlik -bilimsel ve teknolojik ilerlemenin, Sanayi Devriminin, kapitalizmin yol açtığı o her şeyi alıp götüren ekonomik ve toplumsal değişimlerin bir ürünü olan modernlik- ve estetik bir kavram olan modernlik arasında geri döndürülemez bir yarılmanın meydana geldiği (Calinescu, 2017, s. 47).

İnsanın kimliği ve insan yaşamının konumunda da dönem içerisinde ikilemler gözlemlenebilmektedir. Bunun temel etmeninin toplumsal değerlerin yalnızca belli kesimlerin çıkarlarını koruması olduğu söylenebilir. Yeni şekillenen kent hayatına uyum sağlamanın zorlukları da insanı yaşam alanına karşı yabancılaştırmaktadır. “Modern hayatın en derin sorunları, ezici toplumsal güçler, tarihsel miras, dışsal kültür ve hayat tekniği karşısında, bireyin varoluşunun özerkliğini ve bireyselliğini koruma talebinden kaynaklanır- ilkel insanın maddi varoluşunu sürdürebilmek için doğayla giriştiği savaş, bu modern form altında en son şeklini almıştır.” (Simmel, 2017, s.93,). Simmel’in görüşünden yola çıkarak modern dönemin insanı için, doğa ve insan çatışmasının yerini gündelik hayatın koşulları ve bireyselliğin çatışmasının aldığı söylenebilir. Simmel modern kültürü bir çatışma üzerinden tanımlar ve bunu tinsel boyutta sanat ve formlar ile ilişkilendirir. İnsanın, toplumun ve kültürün ikilikleri

üzerinden; kavramsal anlamdaki yarılmaların sonuçlarından yola çıkarak modern düşünceyi ve modern durumu ortaya koyar. Modern insanın ikili zihinsel varlığı hem modernliğin tanımı hem de modernliğin modern bir eleştirisidir. Birçok sanatsal akımın çıkış noktasına, kültürel çeşitliliğin ve akademik baskıların yanı sıra bu sosyokültürel ortam ve insanlık durumu da etki etmiştir. Modernizmin akımları modernitenin yalnızca bir söylemde kalan rasyonalist değerlerinin karşısına romantizmi koymaktadır. “Romantizm sadece modernliğin temelini oluşturan Aydınlanma akılcılığına, rasyonalizme karşı değil, bütün Batı düşünce geleneğine karşı bir başkaldırıdır.” (Artun, 2021, s.15). Romantizm modern sanat akımlarının gelişiminde bu yönüyle etken bir rol oynamıştır. Tüm bu gerekçelerle birlikte formalist yaklaşımlar itkisel gücünü mevcut ikiliklerden alıyor olabilir. Wilhelm Worringer *Soyutlama ve Öze Dönüşüm* adlı kitabında formlar üretmenin ve soyutlamaların temelini insanın ikili bir tinsel durum içerisinde olmasına bağlar ve bunu “Estetik düalizm” olarak tanımlar. İnsanın formlar ve biçimler üretirken bireyselliğini ifade ettiği noktanın hem “kendi kendinden haz alma” hem de optik ve düşünce boyutunda bir özdeşleşme yoluyla “kendi kendinden vazgeçme” anlamına geldiğini savunur (2017, s. 32-33). Bu görüşten yola çıkarak formalizmin ana referansının bireyin durumu olduğunu söylemek mümkündür. Formalizmde birey resimsel gerçeklikle özdeşlik kurar denebilir.

Modern dönemin koşullarını belirleyen faktörlerle güncel yaşamın koşullarını belirleyen faktörler arasında neden sonuç ilişkisi vardır. Formalizmin modern ve güncel hali arasında da benzerlikler ve farklılıklar mevcuttur. Güncel formalist bakış ve modernist formalist bakışın arasındaki karşıtlık ve ortaklıklar modern sanat akımları ve güncel sanattan formalist örneklerle kıyaslanabilir.

3. Modern Sanat Akımlarında Formalist Yaklaşımlar ve Güncel Sanatta Formalist Yaklaşımların Durumu

Modern sanatın biçimsel kırılması sosyokültürel durumun dayattığı dış gerçeklik ve resimsel gerçeklik arasındaki çatışmada yatmaktadır. Modernizmin romantik ve eleştirel bakışına göre dış dünyanın gerçekliği ikiliklerle ve tutarsızlıklarla doludur. Resim sanatı dış gerçeklik karşısında teknik bir tutum sergilemektedir. Bu tutumun sebebi resim sanatının ifade araçlarına yüklenen ulusal ve ideolojik değerlerin baskısıdır.

Modernizm formalist bir devrim olarak kabul edilmektedir ve akımlar dönemi olarak değerlendirilir. Teknik gö-rüş farklılıkları akımların ayırımında etkindir. Modernizmin aksine güncel sanat, akımlara ayrılmaz. Teknik bir söylemi amaç edinme koşulu altında bulunmaz. Daha çok malzemenin özellikleri ve imkanları, sanatçının sanat yapma amacı ve dünyaya bakışı ön plandadır. Modernizmde sanatçının dünya görüşü daha geri plandadır ve teknik yaklaşımlar sanatsal yenilik ile gerekçelendirilir. Güncel sanatta eser ve yaratıcılık fiziksel bir eylem olarak değerini bulur. Modernist formalizm resimsel gerçekliği her türlü gerçekliğin önüne koyar. Güncel sanatta formalist yaklaşımların dış gerçekliği arka planda bırakması özellikle beklenen bir durum değildir. Buna rağmen duygusal içeriğe ve naratif konulara karşı modernist formalizmde olduğu gibi güncel sanatta da mesafeli bir duruş vardır. Formalizm temsilden uzaklaşırken güncel sanat referanslar kullanmaktan çekinmez. Biçim çoğunlukla güncel problemleri işaret eder. Güncel sanat akışkan ve kapsayıcı olmak konusunda kültürel hassasiyetler barındırır. Modern sanat akımlarından formalist temelli olan İzlenimcilikte, Dışavurumculukta, Kübizmde ve Soyut Sanatta bu durum daha farklı bir dinamik barındırır. Sanatçıların dünyaya bakışı politiktir. Modern sanatta, güncel sanattaki referans ve söylem atmosferine kıyasla, sanatçıların bu duruma yaklaşımları oldukça radikaldir ve sanatsal gerçekliğin içine bu konuları dahil etmezler. Modernist sanatçıları sosyokültürel ve politik konular karşısındaki duruşlarını resmin meselesi olarak görmemektedirler.

Modernlik düşüncesinin temel değerlerinden biri yeniliğe duyulan ilgi ve yenilik arayışıdır. Sanatın alanına bu durum eleştirel teorilerle birlikte, sorgulamanın ve karşıtlıkların sürekliliği ile yerleştirilmiştir. Modernizmde sanatsal düşünce alanında yeniliğin koşulu, var olan kuralların sorgulanmasından geçmektedir. Güncel sanatta yeniyi ve yeniliğe karşı özel bir arayış yoktur. Aksine yenilik bir kavram olarak sorgulanmaya açıktır. Yeninin mümkünlüğü dahi bir tartışma konusu olabilir. Seri üretimlerin yoğun olduğu, dünyanın imaj yığınları ile dolu olduğu ve her saniye dünyanın her yerinde imajların hızlı bir şekilde ulaşılabilir olduğu bir çağda görsel anlamda yenilik tespit edilemez düzeydedir. Ancak güncel bakış modern dönemi de salt yenilik olarak adlandırmamaktadır. Modernist formalizmin teknikleri özgün olsa da görsel temelleri sömürgeleştirilmiş ülkelerin yerel sanat ya da zanaat üsluplarından referanslar taşır. Yani güncel sanat üslup konusundaki eklektik duruşunun yanı sıra modernist biçimlerin de multi kültüralist temellere dayandığına inanır.

Araştırmanın bu kısmında incelenecek olan eserlerin seçilirken göz önünde bulundurulmuş kriterler kültürel çatışmanın yarattığı aidiyet sorunu, tarihsel temelli göçmenlik ve yabancılaşma, modernizmin mirası, kategoriler arası ve yeninin mümkünlüğü şeklinde sıralanabilir. Bu kriterlerin ön planda tutulmasının sebebi modernizmle birlikte başlayan ve araştırma süresince söz konusu edilmiş olan tarihsel, politik ve sosyal durumdur.

Modern sanat akımlarından biçimsel bir kırılma niteliğinde olan İzlenimcilikte ve Dışavurumculukta resimsel problemler ön plana çıkarılmış ve buna biçimsel çözümler üretilmiştir. Akademi temelli sanatsal eğilimler, kabul edilmiş resimsel ölçütlerin ve kalıplaşmış konu yelpazesinin dışında kalan eserleri sanat kategorisinden dışlamışlardır. Göze hoş gelen ve ihtişamlı görünen akademik tarzdaki resimler, kent hayatının şekillenmesiyle ortaya çıkan yeni sosyal sınıfların gündelik gerçekliğinden kopuk görünmektedirler. Dönemin değerleri ve insan yaşantısı, hâkim olan sanat anlayışından farklılaşmıştır. Bireysel perspektifler ön plana çıkmıştır. Akademik tarzdaki resimler küçük bir zümreye hitap etmeye başlamıştır. Yeni sosyal sınıflarla birlikte akademi temelli resimlerde tasvir edilen aristokratik ihtişam da sahteleşmiştir. Kolonyalizmin yarattığı imgesel çeşitlilik ortamında farklı kültürlerin etkileşimi ifade biçimlerinin tek düzeliliğinin sorgulanmasına sebep olmuştur. Resimsel ifade biçimlerinin çeşitliliği sanatın biçimsel anlamda potansiyelinin ne kadar derin olabileceğini göstermiştir. “Unutmayalım ki resim -bir savaş atı, çıplak bir kadın ya da herhangi bir konunun ifadesi olmasından önce- belli bir düzene göre yerleştirilmiş renklerden ibaret düz bir yüzeydir.” (Maurice Denis’den aktaran A. Antmen, 2016, s. 31). Modern sanat akımları, resmin konusunu resimsel gerçeklikle özdeş tutmuşlardır ve biçimsel kuralları yeni yaklaşımlar üzerinden teknik bir bütünlükle sanatlarına uyarlamaların yolları üzerine çalışmışlardır.



Görsel 1. Henri Matisse, 1910, Dans / Dance. Wikipedia. URL1

Henri Matisse'in "Dance" (Görsel 1) adlı eserinde Dışavurumculuk akımının biçimsel karakteri görülebilir. Yüksek kromatik renkler, geniş boya yüzeyleri, anatomik özelliklerin hareket ve duygu için özellikle özgünleştirilmesi, perspektifin sanatçı tarafından ön plana çıkarılmak istenen olguya hizmet etmesi akımın özelliklerine işaret etmektedir. "Matisse'in, bu kompozisyonu oluşturma fikrini Fransa'nın güneyindeki bir kumsalda çember oluşturarak *sardana* dansı yapan balıkçı ve köylülerden ilham alarak geliştirdiği düşünülür. "(Welton, 2020, s. 372). Konu seçiminin gündelik hayattan olması ancak hâkim kültür tarafından dayatılan gündelik kent hayatını da işaret etmiyor olması dikkat çekicidir.



Görsel 2. Anselm Kiefer, 1984, Karanlık / Nigredo. Artchive. URL2

Anselm Kiefer'in "Nigredo" (Görsel 2) adlı eseri dışavurumcu yaklaşımların izlerini taşıyan güncel sanat formlarına örnek olarak verilebilir. Kiefer 2. Dünya Savaşı'nın sonlarında Almanya'da doğmuştur ve gençlik yıllarında savaşın izlerine tanıklık etmiştir. Savaş sonrası yıkıntıların durumu, insanların psikolojisi, toplumsal etik erozyonunun kalıntıları ve insani değerlerin ne hale gelebileceğinin görsel sonuçları Kiefer'in sanatsal yaklaşımını derinden etkilemiştir. Eserlerinde sıklıkla bu temalara göndermeler bulunur. Resimleri harap olmuş mekanları ve çürümeyi çağrıştırmaktadır. Biçimsel olarak soyutlama son derece yoğundur. Mekansal ve nesnel bir izlenim vardır. Ancak hiçbir şey isimlendirilebilir düzeyde net değildir. "İnsanların yaşadığı acıyı ve hüznü saman, talaş ve boyadan oluşan yoğun bir harç tabakasının oluşturduğu macunumsu bir tabakayı tualin üzerine sürerek yansıtmıştır." (Yayman, 2023, s. 280). Kiefer'in malzeme seçimi deneysel ve eseri anlam açısından referans temelli sayılabilir. Kiefer Neo-Ekspresyonizm ekolü ile ilişkilendirilir. Dışavurumculuk akımı ve güncel dışavurumcu eğilim arasındaki farklar Kiefer'in malzeme seçiminde, işaret ettiği duyguların gerçeklikle derin bağlarında görülebilir. Kiefer'in yaklaşımından yola çıkarak güncel sanatın temsil ve konu ile ilişkisinin modern sanattakinden ve önceki dönemlerden farklı olduğunu söylemek mümkündür. Güncel sanat referans alınan olguları, gerçekliğin bir ifadesi ya da temsili haline getirmez. Referans alınan olgular, teknik ve yöntem gereği, doğrudan sanatın gerçekliğinin bir parçası haline gelir.



Görsel 3. Cecily Brown, 2013, İsimsiz (Güzel ve Lanetli) / Untitled (The Beautiful and Damned). © Cecily Brown. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York.

Cecily Brown'ın "Untitled (The Beautiful and The Damned)" (Görsel 3) adlı eseri güncel sanatta yeni dışavurumculuk eğilimine verilebilecek örneklerden biridir. Cecily Brown resim tarihinden etkilendiği eserlerin form yapısını kendi eserlerinde referans ve çıkış noktası olarak kullanmıştır. "Untitled (The Beautiful and The Damned)" adlı eserinde, Edgar Degas'nın "Young Spartan Exercising" eserinden figür referansları vardır. Referans formları, eskiz aşamasında resmine dahil edip devamında rastlantı ve düzen arasındaki özgün fırça darbeleriyle resmini oluşturmaya devam etmektedir.

Resimlerarası alışverişlere yapıtlarında yoğun bir şekilde yer veren Yeni Dışavurumcu sanatçılar arasında adı geçen Cecily Brown, yeniden resmetme sürecinde tekrar etme eylemine dayanarak sanat tarihindeki resimlerarasılık uygulamalarından farklı bir yöntem izlemiştir. Brown, geçmiş dönem eserlerini kaynak olarak alırken eskiz çalışmaları yaparak esinlendiği eseri keşfetmeye çalışır. Kaynak yapıtları tekrarlayarak farklı bir bakış açısıyla yeniden sunar. Brown'ın esinlendiği her resim farklı bir şekilde eserlerinde ortaya çıkmaktadır. Tekrar ile keşfedilen şey, farkı yaratır. Bu konuda ise, Brown'ın eserleri ile Deleuze'ün "Fark ve Tekrar" kavramları arasında ilişki kurulabilir. Deleuze'e göre aynı olan iki şey yoktur ve her öz bir farktır. Tekrar ise, fark yaratan bir tekrardır (Özdemir ve Eryılmaz, 2021, s. 330).

Brown'ın yaklaşımı güncel sanatın yenilik ve özgünlük kavramlarına bakışı açısından iyi bir örnektir. Brown yaratım sürecinde soyut ve figüratif formlar arasında akışkan bir ritim oluşturmaktadır. Bu da eserlerini kategoriler arası bir noktaya taşımaktadır. Referansları ise bu çalışma yöntemi aracılığıyla, görsel anlam açısından, örtülü ve özgün bir noktaya ulaşmaktadır. Cecily Brown bu yolla temsil ve temellük kavramlarına farklı bir yaklaşım sunmaktadır denebilir. Resimlerinde toplumsal cinsiyet ve bedensel ifade üzerine eleştirel bir duruş sezilmektedir. Sanatçı form düzeyinde Modernist resim tarihiyle izleyicinin bakışına açık bir iletişim halindedir.

Modern sanat akımlarından Kübizm akımı sanatsal kuralların sistematik bir şekilde sorgulandığı bir yapı üzerine kuruludur. Bu yönüyle konu ve biçim kavramlarını değerlendirmek için neden sonuç ilişkileri açısından yoğun bir akımdır.

Kübist ressamlar üsluplarını deneysel yöntemlerle oluşturmuşlardır. Akademik perspektif kurallarının ve hâkim olan optik resimsel algının karşısında kolaj ve asemblaj gibi teknik uygulamalarla yeni ifade biçimleri aramışlardır. Ortaya koydukları sonucu ise biçimsel bir devrim olarak görmüşlerdir. Yeni bir görme biçiminin ve temsil yönteminin yaratılmasının çağın gerektirdiği bir durum olduğuna inanmışlardır. “Bugünün yaşantısı, daha önceki çağlara kıyasla o kadar parçalanmış ve o kadar hızlı akmaktadır ki bu çağın sanatı, ifade biçimi olarak dinamik bir divizyonizmi benimsemiştir; duygusal yönünü oluşturan konunun ifadesi ise, eleştirel bir sürece girmiştir.” (Fernand Léger’den aktaran A. Antmen, 2016, s. 62). Kübizm sanatçıları üsluplarını dönemleri içerisinde temellendirmiş ve ilişkilendirmişlerdir. Kübistlere göre “bir sanat yapıtının ‘gerçekçi’ değerinin, taklit ögesiyle herhangi bir ilgisi yoktur.” (Fernand Léger’den aktaran A. Antmen, 2016, s. 60). Kübist ressamlar kendilerinden önceki modern akımlar üzerinden de kendi duruşlarının ayrımının altını çizmişlerdir. Diğer Modern akımların çizgi ve biçimi geri plana atmış olmalarının resmin saf plastik dilinden uzaklaşmaları sonucunu doğurduğunu düşünmüşlerdir. Bu durumu biçimsel ilişkisellikten uzak bulmuşlardır. İçerik olarak hacme, ışığa ve yüzeye odaklanmaları yönüyle temsil geleneğinin dışında teknik bir duruş ortaya koymuşlardır.

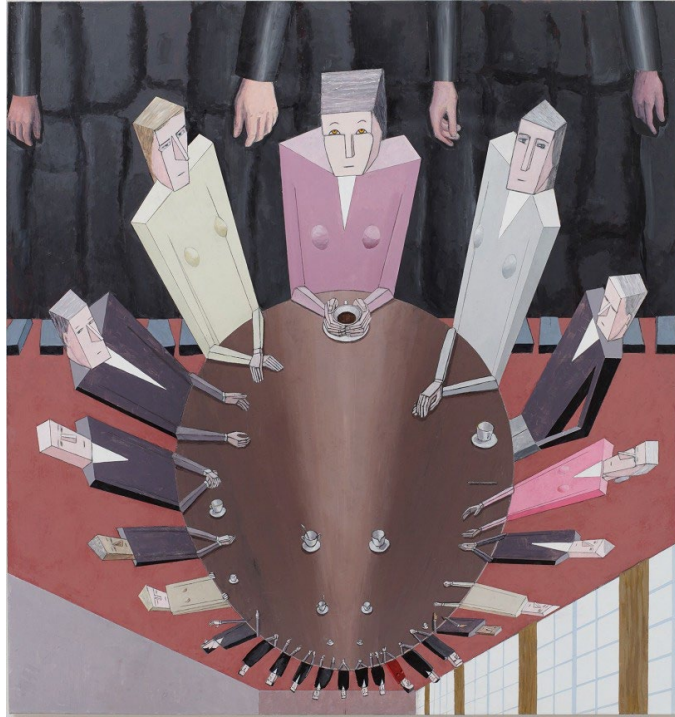
Kübizm için güncel bir yorumlama yaparak üslubun kendisinin deneysel olduğu söylenebilir. Birçok Kübist eser biçimsel bir deneyin görsel kanıtı niteliğindedir denebilir. Ancak modernizm içerisinde değerlendirildiğinde Kübist bir eser yalnızca resimsel gerçekliğin ifadesidir. Bu da güncel sanat ile modern sanatın ayrıldığı noktalardan biridir. Güncel sanatta parçalı referanslar bir anlatı oluşturabilir. Anlatı ve soyutlamalar iç içe girer. Kübizmin saf sanat yaklaşımı güncel dünyadaki sanat algısıyla bu yönden farklıdır. Resimsel unsurlar güncel dünyadaki durum ve olguları işaret edebilmektedir.



Görsel 4. Georges Braque, 1911, Gitarlı Adam / Man with a Guitar. Wikipedia. URL3

Georges Braque'ın "Man with a Guitar" (Görsel 4) adlı eseri sınırlı renk paleti göz önünde bulundurulduğunda, Kübizmin gelişmekte olduğu dönemden gösterilebilecek iyi bir örnektir. "Braque, bir imgenin, daha önce hayal edilmemiş soyut bir forma nasıl indirgenebileceğini göstermiştir. Geleneksel tek perspektif kullanımını bırakıp çok sayıda perspektif kullanarak geniş, hacimsiz bir düzlem üzerinde, farklı açılardan bakılan iki ve üç boyutlu formların tüm görüntülerini aynı anda bir arada göstermiştir." (Farthing, 2020, s. 394). Kübist eserler Gitarlı Adam'da da görüldüğü gibi radikal düzeyde teknik ve formalisttir. Resim kendi gerçekliği dışında bir şey işaret etmemektedir.

Güncel sanatta resimsel gerçeklik uğruna optik gerçekliğin ve alışılmış perspektif algısının yoğun bir şekilde manipüle edildiği yaklaşımlara Mernet Larsen'in eserleri örnek gösterilebilir.



Görsel 5. Mernet Larsen, 2018, Kabine Toplantısı (Kahve ile) / Cabinet Meeting (with Coffee). Jamescohan. URL4

Larsen ciddi ve cesur bir perspektif oyunuyla birlikte çocuksu ve gülünç hale getirilmiş durumlar resmetmiştir. Resimlerinin naratif bir noktaya yaklaşmasından çekinmemiştir. Bir yandan oldukça formalist bir çözümleme sunarken bir yandan da ifadeler ve figürler arasındaki ilişki ile kendine has bir söylem dili yaratmıştır. Boyutlandırma açısından özgün bir yaklaşımı vardır. "Belki de aynı derecede indirgeyici olsalar da Larsen'in resimsel stratejileri Kübizm'i atlatmayı başarır; resim düzlemini bir dizi cephe halinde parçalamak yerine, resimler onu katlayıp giderek daha somut hacimlere dönüştürüyor gibi görünür." (Mizota, 2015, URL 3). Larsen'in perspektif oyunu teoride Kübizmi çağırırsa da iki boyutlu yüzey üzerinde çok başka meseleleri işaret ettiği söylenebilir. Sanatçının amacı da teknik olarak aldığı sonuç da oldukça farklıdır.

Zaman durmuş ve sıradan olayların özleri elle tutulur hale getirilmişçesine kalıcılık, sağlamlık ve ağırlık duygusu uyandırmaya çalışıyorum.

(...)

Resmedilmiş bu dünya kesinlikle yapay olmalı.

(...)

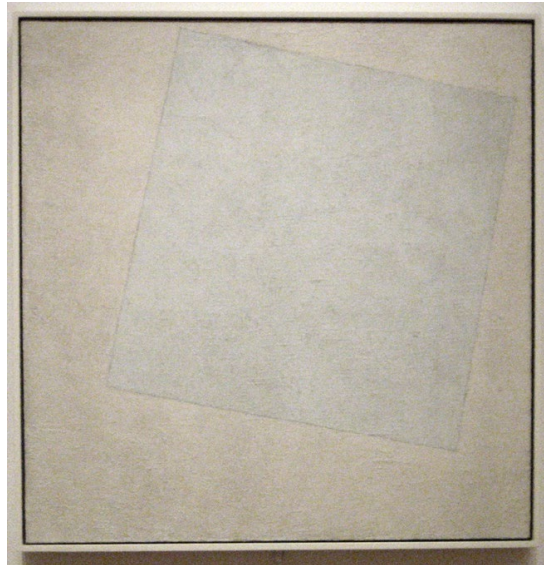
Rönesans, izometrik ve ters perspektifler etkileşime giriyor, sistemler olarak görünüyor, illüzyonlar olarak değil.

Bu resimler aynı zamanda Rönesansın naratif resminin bir övgüsü, şefkatli bir parodisi ve eleştirisidir. Kaybedilen bir şeye duyulan özlemi ve çağdaş gerçeklik kavramlarıyla daha uyumlu bir mekân ve anlatı birliği duygusuna duyulan arzuyu yansıtıyorlar (Larsen, t.y.).

Larsen'in kendi ifadelerinden yola çıkarak güncel dünyanın sunduğu toplumsal ve sanatsal yabancılıktan ve dağınıklıktan rahatsız olduğunu söylemek mümkündür. Geçmişteki sanat formlarına karşı dengeli olmaları yönünden pozitif bir yaklaşımı vardır. Ancak tekil ve kalıplaşmış kuralları nedeniyle de geçmişteki sanatsal dönemleri eleştirmektedir.

20. yüzyılın ilk yarısında biçimsel anlamda köklü değişikliklere öncülük eden ve modern sanatın temel ilkelerine büyük etkileri olan bir diğer akım da soyut sanat akımıdır. Resimsel ifadenin temsili gerçeklikte olmadığına inanan soyut akım sanatçıları, biçimsel çözümlemede konu yerine kavramları, form yerineyse sanatın temel unsurlarını ele almışlardır. Biçimsel çözümlemelerini tümüyle temsil geleneğinin dışına çıkarmışlardır. Resmin tüm konusunun ve dilinin kendi uzmanlık alanı içerisinde mevcut olduğuna inanmışlardır.

Kübizmin aksine soyut sanat akımının sanatçıları, resimsel gerçekliği teknik ve sistematik çözümlemelerde değil kavramsal ve düşünsel bir boyutun görsel ifadesinde aramışlardır. Bu da birbirine yakın dönemlerde ortaya çıkan akımların ön planda tuttuğu yaklaşıma ve problem edindikleri duruma göre aldıkları sonucun ne kadar çeşitli olabileceğini gösterir. Modern dönemin akımlar dönemi olarak incelenebilmesi biraz da bu durumdan kaynaklanır. Güncel sanat bu tür keskin kategorilere ayrılmamaktadır.



Görsel 6. Kazimir Malevich, 1918, Beyaz Üzerine Beyaz / White on White. Wikipedia. URL5

“Maleviç, resimlerindeki soyut şekillerin ‘herhangi bir nesnenin yokluğuyla dolu’ olduğunu, dolayısıyla boş olmadığını, her bir biçimin ‘anlama gebe’ olarak ortaya çıktığını söylemiştir” (Antmen, 2016, s. 82). Bu da bir yandan soyut sanatın konularının düşünce dünyasıyla ilişkisini gösterirken bir yandan da akımın anlam öncesi veya form öncesi bir alan yarattığını gösteriyor olabilir.

(...) soyut resimler... Ne görebildiğimiz ne de tanımlayabildiğimiz ama yine de var olduğu sonucunu çıkarabildiğimiz bir gerçekliği görselleştirirler. Bu gerçekliğe olumsuz isimler veririz; bilinmeyen, kavranamayan, sonsuz ve binlerce yıldır bunu cennet ve cehennem, tanrılar ve şeytanlar gibi temsili imajlarla betimlemiştir. Soyut resimle ne görülebilen ne de anlaşılabilen bu şeye daha iyi bir yaklaşım yolu yaratırız çünkü soyut resim en berrak şekilde, yani, sanatın elindeki tüm yollarla, “hiçlik”i illüstre eder... [Soyut resimlerde] kendimize görülemeyeni, yani daha önce asla görülmemiş olanı ve gerçekte görünür olmayanı görmek için izin veririz (Richter’den aktaran Fineberg, 2014, s. 359).

Bu açıklamalar eşliğinde soyut sanatın fiziksel dünyanın potansiyelini taşıdığı, ancak ona ulaşmak için biçimsel tekillik yerine anlamsal çoğulluğu tercih ettiği söylenebilir. Bu çoğulcu yaklaşım güncel sanatın sahiplendiği değerlerle de uyum içerisindedir. Ancak güncel sanat anlam öncesi bir duruma ya da potansiyele referanslarda bulunma eğiliminde değildir. Bunun sebebi yine yeni kavramının modern dönemden güncel döneme geçildiği süreçte aşınması ve anlamını yitirmesi olabilir. Julie Mehretu adlı sanatçının yaklaşımı güncel soyut yaklaşımlara örnek olarak sunulabilir.



Görsel 7. Julie Mehretu, 2004, Entropia. Artsmia. URL6

Mehretu tarihsel temaları, mimari proje çizimi dilinden şekillendirdiği biçimsel bir yaklaşımla resmetmektedir. Çok katmanlı ve parçalı bir anlatı sunmaktadır. Mehretu bu yaklaşımını güncel ve kültürel durumlarla

ilişkilendirir. “Her şey bu kadar çok tıkanık hale gelirse neyin ne olduğunu ayırt etmek zorlaşır. Ve bunun bir parçası da her şeyin sadece damıtılmasının niyetidir - her şeyin toz, buhar veya daha fazla atmosfere dağılmasına izin vermek”(Mehretu’dan aktaran Art21, 2013). Mehretu’nun röportaj metnindeki ifadesine göre soyutlama yapısının anlam öncesini değil anlam sonrasını işaret ettiğini söylemek mümkündür. Bir şeylerin bir araya gelmesi üzerinden değil, ayrılması ve dağılması üzerinden referanslar kullanmaktadır. Bu örnekten yola çıkarak güncel sanatın çoğulcu yaklaşımının anlam yapılandırmak üzerine kurulu olmadığı, anlamların çözülüşüne işaret etmek üzerine kurulu olduğu söylenebilir.

Güncel soyut yaklaşımlar arasında Gerhard Richter’in duruşu ise tepki üzerine kurulu ve itkiseldir. Resimde referans noktası olarak kullanılabilecek unsurlarla değil resmin doğrudan kendisiyle söylemini şekillendirmiştir.



Görsel 8. Gerhard Richter, 1987, İsimsiz / Untitled. Wikioo. URL7

Gerhard Richter’in soyut yaklaşımı soyut dışavurumculuğun uygulama yöntemlerini, rastlantısallığını ve itkiselliğini taşımaktadır. Richter’i bu noktada çağdaşlarından ayıran özellik, soyut resmi kategori karşıtı bir söylem olarak kullanıyor olmasıdır. “Richter, foto-realistik resimlerinin yanı sıra geniş fırça darbeleriyle renkli soyutlamalar resmederek kendi stilinin tutarlılığını da çürütür; aslında, her ikisini de bilinçli olarak tarafsız bir tavırla resmederek, soyutlama ve temsil arasındaki ayrımı devre dışı bırakır.” (Fineberg, 2014, s.358). Richter’in görüşünde bu yaklaşımının tam tersi yönde soyut eserler ortaya koyması beklenmedik bir durumdur. Ancak Richter bunu bir tavır ve söylem haline getirmiştir. Richter için bu duruş kategorilere ve sanat tarihine karşı bir tepkidir.

Bunu yaparken de kendi bireyselliğini referans noktası olarak almaktadır. Richter bireyselliğini belirsizlikler, kararsızlıklar ve tarafsızlık üzerinden yorumlar ve bunu güncel dünya karşısında bir tepki olarak kurgular. Richter'in bireysel referansındaki tepki kültürün kategori kalıplarına ve kategorilerin bireyi taraf olmaya yöneltmesine karşı bir duruş olarak görülebilir.

Modernist soyut yaklaşımlarda anlam öncesi bir potansiyelin eleştirel bir yolla işaret edildiği görülmektedir. Modern sanatta da güncel sanatta da anlama naratif yollarla ulaşılmadığı ve sanata pragmatist bir işlev yüklenmediği görülmektedir. Ulusal kültür politikalarının sanatı imgesel bir propaganda aracı olarak şekillendirme yönündeki çabaları bu karşıt duruş üzerinde etken rol oynamıştır. Sanat bu duruş ile tüm insanlık tarihi yüceltmelerinin arasında bu yücelikleri betimleme işlevinden ve yükümlülüğünden 20. yüzyılda sıyrılmıştır. Sanatçılar üslup ve görüş ortaklıklarıyla şekillendirdikleri akımlar aracılığıyla sanata bir yücelik atfetmişlerdir. Ancak modern dönemin bittiğinin, postmodern dönemin başladığının ilan edildiği, 20. yüzyılın ikinci yarısında tüm yücelikler ve yüceltmeler geride bırakılmıştır. Postmodernizm olarak anılan ancak tarihsel aralığı ve geçerliliği tartışma konusu olan bu dönem, görsel sanatların alanına 80'ler itibarıyla girmeye başladığında zaten hiçbir yüceye tutunmamakta olan resim, belki birçok disipline göre yeni algılara daha kolay uyum sağlamıştır. Postmodernizmin özelliklerinden yüceliğin yitirilmesi, büyük anlatıların tasfiyesi, doğruluk kavramının sorgulanması ve tekilciliğin geride bırakılması akımlar döneminin de belli oranda sonunu getirmiştir.

Postmodern dönemden güncel dönemlere kadar genel bir inceleme yapıldığında Lyotard'ın *Postmodern Durum* adlı kitabındaki şu yorum dikkat çekmektedir. "Bilginin ne olduğuna kim karar veriyor? Hangi kararı vermenin uygun olduğunu kim biliyor? Bilişim çağında bilgi sorunu, her zamankinden çok daha büyük ölçüde bir iktidar sorunudur" (Lyotard, 2019, s. 22). Bu yorumla birlikte 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren insanlığın bilginin meşruluğuna duyduğu güvenin parçalandığı söylenebilir. Ek olarak Debord *Gösteri Toplumu* adlı kitabında iyi ve doğru olanın durumu üzerine bir eleştiri sunmuştur.

Gösteri kendini tartışılmaz ve erişilmez devasa bir olumluluk olarak sunar. "Görünen şey iyidir, iyi olan şey görünür." der, başka bir şey demez. İlkesel olarak talep ettiği tutum bu edilgen kabullenıştır; ortaya çıkışına karşılık verenin olmaması ve görünüş üzerindeki tekeli ile zaten bunu elde etmiştir (Debord, 2016, s. 37).

Bu durum bilginin ve imajların güncel sosyo-politik durumunun kitleye hitap etmek düzeyine indirgendiğini gösteriyor olabilir. Bu nedenle bu dönemle birlikte soyutlama yönündeki eğilimlerin yapıya, yeniye ya da potansiyel bir anlama işaret etmesi mümkün olmamaktadır. Çünkü anlam üretilebilecek temel yapı mantık düzeyinde bir bilgi ve meşruluk krizi içerisindedir. Aynı zamanda geniş kitlelere ulaşılacak alanlarda adaletli ve özgür bir ifade eşitliği bu koşullarda çok da mümkün görünmemektedir. Fiziksel gerçekliğin, mantık düzeyinde ve kavramsal anlamda meşruluğunu yitirmesi, anlam açısından referans alınabilecek unsurların da önemini büyük ölçüde etkilemiştir. Bu nedenle güncel dönemde formalizm bir yapıya işaret edememektedir. Yapının yerini yığınlar almıştır. Bu durumda güncel dönemde formalizm anlam öncesine değil anlam sonrasına işaret etmektedir. Bu da referansların kimlik sonrası durumunu ortaya koymaktadır. Kimlik sonrası ve anlam sonrası bir referans yığının parçaları akışkan ve kapsayıcı bir alan yaratmaktadır. Güncel formalist sanatın kimliği yığınları işaret etmesi yönüyle çoğulcudur. Geçerli kültürün ve sosyo-politik durumun sonucu olarak eklektiktir. Bilginin, estetiğin ve etiğin tasfiyesi sebebiyle de yabancıdır. Formalizm güncel geçerliliğini resmin gerçekliğinde aramaktadır. Ancak görsel karakteriyle toplumsal sorunları işaret etmekte ve referans almaktadır.

4. Sonuç

Araştırmada modernist formalizmin estetik ve eleştirel bir kırılma noktası olduğu vurgulanmıştır. Formların, bireylerin ve kültürün arasındaki ilişki üzerinde durulmuştur. Sonuç olarak modernist formalizmin kültürel ve toplumsal ikiliklerle, aidiyet problemleriyle, tarihsellik ile ilişkisi tespit edilmiştir. Güncel sanatta ise formalist yaklaşımların modernizmin mirası ile ilişkisi incelenmiştir. Bu ilişkinin hala aidiyet problemlerini ve kültürel sorunları kapsadığı görülmüştür. Güncel sanatta formalizmin tarihselliğini yaşamın kendisinden, görsel düzeydeki mirasını ise sanatsal formlardan ve çağın durumuna özgü düşünce dünyasındaki değişimlerden aldığı söylenebilir. Güncel sanatta formalizmin modernist formalizmden farklı olarak kategoriler arası, kimlik, göçmenlik, politik ve coğrafi meseleler gibi içeriklerle yakınlığı incelenmiştir. Modernizmin ana meselesinin sanatın gerçekliği olduğu görülmüştür. Kültürün ve politik meselelerin bu gerçeklikle bağının içerik değil gerekçe düzeyinde olduğu vurgulanmış ve bu konuda neden sonuç ilişkileri incelenmiştir. Ancak güncel sanatta, sanatın gerçekliğinin üzerine güncel problemlerin disipline teknik düzeyde eklemelendiği görülmüştür. Bu eklemelenmenin formalist karakterinin referans düzeyinde olduğu vurgulanmıştır. Modern yeni arayışının ve güncel yığın kültü-ründe modernliğin tarihsel mirasının üzerinde durulmuştur. Özellikle soyut sanatta bilinç düzeyinde bunun vur-gusu ile karşılaşmıştır. Kazimir Maleviç ve Julie Mehretu'nun eserleri incelenirken soyutlamalarda anlam ön-cesi ve anlam sonrası durumlara değinilmiştir. Bu noktada modern kültürün yüzünü geleceğe döndüğünü ve bilinç yapısının yenilik arayışı üzerine olduğunu söylemek mümkündür. Güncel kültürde ise geçmişte kalmış olan gelecek beklentisi yalnızca sonlar ve sondan sonralar üzerine naratif bir anlatı gibi görünmektedir.

(...) günümüzde bilinç neyin muhasebesini yaparsa yapsın, tüm temalarda ve dil düzenlemelerinde son sözcüdü; tıpkı bir zamanlar modernliğin başlangıcında önsözcü olması, hat safhada geleceğe düşkün olması gibi. O zamanlar, bugün kaybetmekten korktuğumuz tarihle savaşmak isteniyordu, çünkü o zamanlar ümit edilen modernlik bu arada tarihin ta kendisi oldu (Belting, 2020 ,s. 20).

Araştırmanın sonucunda, güncel kültürde formalist eserlerin ve dünyaya formalist bir perspektiften bakışın kavramlarla ilişkisi bahsi geçen çıkarımlarla paralel görülmüştür.

Sonuç olarak güncel sanatın bağlı olduğu koşulların üzerinden tekrar geçmek, formalizmin güncel karakterini kavramak açısından toparlayıcı olabilir.

80'lerden itibaren post-kolonyalist toplumsal durumlar ve neoliberal politikalar sanat üzerindeki ulusal beklentilerin büyük oranda sonunu getirmiştir. Ulusal kültürel beklentilerin yerini endüstriyel kültürel beklentiler almıştır. Estetik ölçüt oldukça maddi kıstaslara bağlı olmuştur. "Neoliberalizmin ekonomik dışavurumu artan eşitsizlik, politik dışavurumu kuralsızlaşma ve özelleştirme ise, kültürel ifadesi de sınırsız tüketimciliktir" (Stallabrass, 2021, s. 81). 80'lerden itibaren birbirinin içine hangi geleneksel sınırlarla tesir ettiği belli oranda belirsiz olan kültürel bir yığın ya da yığın/kitle kültürü söz konusudur. Bu durum formalist yaklaşımların eklektik ve ironik bir karaktere bürünmesinin önünü açmıştır. Parodi, yapı söküm, sanatsal medyumlar üzerinden deneysel duruşlar, kültürel durum üzerine kavramsal referanslar, doğrudan sanatın durumu ve sanat tarihi üzerine kurulan ifade biçimleri formalist yaklaşımların yönünü belirlemiştir. Formalizmin değişmeyen karakterinin ne olduğu üzerine düşünüldüğünde bunun sanatın gerçekliği ve yabancılaşma üzerine yapılan vurgu olduğu söylenebilir.

Sanatta biçimsel araştırmaların ve soyutlamaların insanlık için zor geçen dönemlerde daha sık görüldüğü düşüncesi yaygındır. İnsanın doğaya yaklaştığı ya da dış gerçeklikle daha çok uyumlu yaşayabildiği dönemlerde sanatta betimlemelere ve figüratif eserlere daha sık rastlanırken, insanın uyum sağlamasının zor olduğu

dönemlerde soyutlamalara daha sık rastlanmaktadır. “Zihinsel bilgisinden ötürü insan, dış dünyanın görünüşleriyle ne denli az dost ve senli-benli ise onu en yüksek soyut güzelliğe götüren güç o derece büyük olur” (Woringer, 2017, s. 27). Sanatçının fiziksel dünya ile özdeşlikler kurması, yaşantısı ile uyumlu bir düşünce dünyasına sahip olmasından geçiyor olabilir. Soyutlamaların ortaya çıktığı dönem incelendiğinde iki büyük dünya savaşının arasına sıkışmış insanlarla karşılaşmaktadır. Toplumsal bütünlüğün parçalandığı ve politik karmaşanın arttığı bu gibi dönemlerde iktidarların medya araçlarını normalden daha çok imgeselleştirdiği görülebilmektedir. “insanlık öz yıkımını birinci derecede estetik bir keyif olarak yaşar. *Faşizmin yürüttüğü, siyasetin estetikleşmesi bunu yaratır. Komünizm ise buna, sanatı siyasileştirerek yanıt verir.*” (Benjamin, 2023, s. 45). Guy Debord üretim ve tüketim kültürü aracılığıyla deneyim ve somut yaşamla takas edilmiş olan kültür üzerine “Gösteri, öyle bir birikim aşamasındaki *sermayedir* ki imaj haline gelir.” ifadesini kullanmıştır. (2016, s. 45). Sonuç olarak imajlar dünyası, politik durumlar ve sanat arasında bir gerilim noktası olarak görülebilir.

Neoliberalizmde ekonomik çıkarları biyopolitika ve jeopolitikanın kıstaslarının belirlediği söylenebilir. Kimin ya da hangi kesimin daha değerli olduğu yönetsel çıkarlarla uyumuna göre değişir. Dünyanın neresinin önemli olduğu ise siyasi coğrafyadaki konumuna ve işlevine göre şekillenmektedir. Kültür ne kadar globalleşmiş görünürse görünsün tüketilen bir tekel haline gelme tehlikesi altındadır. İmajlar dünyasında kim daha çok söz sahibi olursa kitlelerin düşünce dünyasını ve eğilimlerini yönlendirmeye daha yakındır. “Kültürlerarası savaş temelde semboller, imajlar arasında sürdürülür ve zamanımızda hızla yükselen “kültür yönetimi”, “sanat yönetimi”, “kültürel diplomasi” gibi disiplinler, imajların sadece piyasada değil savaşta tüketilmesiyle de uğraşır (Artun, 2015, s. 198). Bu çıkarımlar iktidarların neden imajlar dünyasını yoğun bir şekilde kullandığını ve neden estetize olduğunu açıklar niteliktedir. İktidar kaynaklı imgesel gerçeklik empozesi; yıkımı, ayrışmayı ve çatışmayı çıkarları uğruna sansasyonel bir üslupla estetize edebilmektedir. Sansasyonelliği oranında da rağbet görebilmektedir. Bunun karşısında duran sanatsal eğilimlerin bir kısmı Barbara Kruger’ın, Kara Walker’ın, Cindy Sherman ve Shirin Neshat’ın eserlerinde olduğu gibi oldukça imgesel bir şekilde ironikleşir ve parodilere başvurur. Bir kısım sanatçı ise Julie Mehretu, Rachel Whiteread, Francis Bacon, Anselm Kiefer, Gerhard Richter, Jaune Quick-to-See Smith, Pia Camil, Mernet Larsen, Cecily Brown, Albert Oehlen, Mark Bradford, Martin Kippenberger, gibi içsel ve soyut anlatım dillerine yönelir. Formalist bir karakter taşır. İktidarla aynı imajlar dünyasını paylaşmayı ya reddeder ya da onu parçalara bölerek işaret eder.

Bir şeyin zihinsel varlığı kavramı işaret ediyorsa, resimsel görsel anlamı da formu işaret eder. İfade edilebilecek olan olgu ve unsurların tartışmaya ve bulanık olmaya yatkın olduğu dönemlerde, net ve sabit olanın iz düşümü sanatta soyutlamalar aracılığıyla görsel ifadesini bulmuştur denebilir.

Sanatta biçimler ve konular rağbet gördüklerinde hızlı bir şekilde kurallaşabilmekte ve kalıplaşabilmektedirler. Oysa sanatta kalıplaşmaların karşısında güncel bir tavır sergilemek her zaman değişim halinde ve dinamik olmayı gerektirir. Yaygınlaşan ve kanıksanan tutumlara karşı farkındalığın ve sorgulayıcı bir tutumun davranış biçimi haline gelmesi önemlidir. Bu bağlamda sanat yapının içerik ve görünümünün temsil yöntemlerine karşı bir duruş belirlenirken, dikkat edilmesi gereken nokta kalıplaşmalara ve kurallaşmalara izin vermeyen çerçeveyi oluşturmak olabilir. Değişimi canlı tutan noktaların sürekli tespitini açık tutan eğilimleri yakalamak denenebilir. Bu çerçeveye birlikte tarihsel miras ve güncel insani durum, formalizme sanatın doğası üzerinden sınırsız bir güncellik alanı sağlayabilmektedir.

Kaynakça

- Antmen, Ahu. (2016). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Art21. (2013). *Interview: To Be Felt as Much as Read*. Erişim: 11.01.2025. <https://art21.org/read/julie-mehretu-to-be-felt-as-much-as-read/>
- Artun, Ali. (2015). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik Modernizmin Tasfiyesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, Ali. (2021). *Modernizm Kavramı ve Türkiye’de Modernist Sanatın Doğuşu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belting, Hans. (2020). *Sanat Tarihinin Sonu Modernizmden Sonra Sanat Tarihi*. (M. Tüzel, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin, Walter. (2023). *Teknik Olarak Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Eseri*. (O. Duman, Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Calinescu, Matei. (2017). *Modernliğin Beş Yüzü: Modernizm, Avangard, Dekadans, Kitsch, Postmodernizm*. (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.
- Debord, Guy. (2016). *Gösteri Toplumu*. (A. Ekmekçi, O. Taşkent, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Farthing, Stephen. (2020). Gitar Çalan Adam 1911-12. (G. Aydoğan, F. C. Çulcu, Çev.). Stephen Fartling (Ed.). *Sanatın Tüm Öyküsü*, s. 394-395. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Fineberg, Jonathan. (2014). *1940’dan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri*. (G. E. Eryılmaz, Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Larsen, Marnet. Artist Statement. Erişim: 11.01.2025. , <https://marnetlarsen.com/statement>
- Lyotard, Jean-François. (2019). *Postmodern Durum*. (İ. Birkan, Çev.). Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Mizota, Sharon. (2015). Review: Marnet Larsen probes perception and experience. *Los Angeles Times*, Erişim: 11.01.2025. <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-marnet-larsen-at-various-small-fires-20150330-story.html>
- Özdemir, M., Eryılmaz, E. (2021). Cecily Brown’ın Eserlerinde Resimlerarasılık Süreci ve Yeni Dışavurumcu Tavrı Üzerine Bir İnceleme. *Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 27, 329-355. Erişim: 16.01.2025, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/63071/958320>
- Simmel, Georg. (2017). Metropol ve Tinsel Hayat. (N. Kalaycı, Çev.). Ali Artun (Ed.). *Modern Kültürde Çatışma*, s. 93-110. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stallabrass, Julian. (2021). *Çağdaş Sanat Bir Tarihçe*. (E. Soğancılar, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Welton, Jude. (2020). Dans 1910. (G. Aydoğan, F. C. Çulcu, Çev.). Stephen Fartling (Ed.). *Sanatın Tüm Öyküsü*, s. 372-373. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Worringer, Wilhelm. (2017). *Soyutlama ve Özdeşleyim*. (İ. Tunalı, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Yayman Ataseven, Serpil. (2023). Anselm Kiefer'in Neo-Ekspresyonist Tarzdaki Resimleri Üzerine Bir İnceleme. *EKEV Akademi Dergisi*, 95, s. 277-287. Erişim: 16.01.2025, <https://doi.org/10.17753/sosekev.1269526>

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Henri Matisse, 1910, Dans / Dance. Wikipedia. Erişim: 16.01.2025. [https://en.wikipedia.org/wiki/Dance_\(Matisse\)#/media/File:Matissedance.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Dance_(Matisse)#/media/File:Matissedance.jpg)

Görsel 2. Anselm Kiefer, 1984, Karanlık / Nigredo. Artchive. Erişim: 16.01.2025. <https://www.artchive.com/artwork/nigredo-anselm-kiefer-1984/>

Görsel 3. Cecily Brown, 2013, İsimsiz (Güzel ve Lanetli) / Untitled (The Beautiful and Damned). © Cecily Brown. Courtesy Paula Cooper Gallery Arşivi, Kişisel İletişim, 22. 01. 2025, New York.

Görsel 4. Georges Braque, 1911, Gitarlı Adam / Man with a Guitar. Wikipedia. Erişim: 16.01.2025. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Georges_Braque,_1911-12,_Man_with_a_Guitar_%28Figure,_L'homme_à_la_guitare%29,_oil_on_canvas,_116.2_x_80.9_cm_%2845.75_x_31.9_in%29,_Museum_of_Modern_Art,_New_York.jpg

Görsel 5. Mernet Larsen, 2018, Kabine Toplantısı (Kahve ile) / Cabinet Meeting (with Coffee). Jamescohan. Erişim: 16.01.2025. <https://www.jamescohan.com/exhibitions/mernet-larsen2/selected-works?view=slider>

Görsel 6. Kazimir Malevich, 1918, Beyaz Üzerine Beyaz / White on White. Wikipedia. Erişim: 16.01.2025. https://en.wikipedia.org/wiki/Kazimir_Malevich#/media/File:Kazimir_Malevich_-_'_Suprematist_Composition_-_White_on_White'_,_oil_on_canvas,_1918,_Museum_of_Modern_Art.jpg

Görsel 7. Julie Mehretu, 2004, Entropia. Artsmia. Erişim: 16.01.2025. <https://collections.artsmia.org/art/137513/entropia-julie-mehretu>

Görsel 8. Gerhard Richter, 1987, İsimsiz / Untitled. Wikioo. Erişim: 16.01.2025. <https://wikioo.org/sk/paintings.php?refarticle=8XY4KL&titlepainting=Untitled&artistname=Gerhard%20Richter>

THE TRANSFORMATION OF OFFICE SPACES IN THE POST-CAPITALIST ERA: THE CASE OF GOOGLEPLEX ^{1,2}

Arş. Gör. **İbrahim Anıl DURMAZ**

Başkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve
Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı
Bölümü
Ankara / Türkiye
ianildurmaz@baskent.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-0659-4343

Doç. Dr. **Emre DEMİREL**

Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
Ankara / Türkiye
emre.demirel@hacettepe.edu.tr
ORCID ID: 0000-0001-6424-1530

Abstract: This study explores the transformation of actors in office spaces by integrating Foucault's concept of governmentality with the values of post-capitalism. Its originality lies in combining governmentality, post-capitalism, and spatial theory within a unified framework. The research offers a critical analysis of contemporary office design, emphasizing how post-capitalist work practices highlight shared and social spaces. These practices also integrate leisure into the workplace, thereby blurring boundaries between work and social life. As a result, space becomes redefined as a managerial tool for promoting productivity and collaboration. This transformation is examined through the Googleplex, using Clive Wilkinson's "12 Building Blocks" model. Elements such as collaboration zones, adaptable workspaces, and rest areas are shown to enhance productivity and foster a sense of community. The study concludes that the contemporary office is reshaped as a spatial strategy aimed at increasing efficiency, encouraging teamwork, and supporting employee well-being in alignment with post-capitalist ideals.

Keywords: Governmentality, Flexibility, Collaboration, Sharing, Integration.

POST KAPİTAL OFİS MEKANLARININ DÖNÜŞÜMÜ: GOOGLEPLEX ÖRNEĞİ

Öz: Bu araştırma, ofislerdeki aktörlerin (kavramların) dönüşümünü, Foucault'nun yönetimsellik kavramıyla, post-kapitalizmin değerlerini birleştirerek tartışmayı hedeflemektedir. Bu çalışmanın özgünlüğü, post-kapitalizm, yönetimsellik ve mekân arasındaki ilişkiyi kuramsal bir çerçevede birleştirebilme yeteneğinde yatmaktadır. Araştırma çağdaş ofis tasarımı perspektifinden ayrıntılı bir analiz sunmaktadır. Bulgular, post-kapitalist çalışma pratiklerinin ofis alanlarında paylaşılan ve sosyal alanların önemini vurguladığını, aynı zamanda çalışanların boş zamanlarını ofis ortamına entegre ederek, iş ve sosyal yaşam arasındaki sınırları bulanıklaştırdığını göstermektedir. Bu gözlemden hareketle, mekânın, üretkenlik ve iş birliğine yönelik bir yönetim aracı olarak yeniden tanımlandığı sonucuna varılmaktadır. Bu dönüşüm, Wilkinson'ın ofis tasarımındaki 12 Yapı Taşı Modeli ile ilişkilendirilerek Googleplex örneği üzerinden incelenmiştir. Modelde yer alan unsurlar arasında, iş birliği alanları, uyarlanabilir çalışma alanları ve dinlenme alanları gibi faktörler, ofis alanlarında üretkenliği ve topluluk hissiyatını kolaylaştırmaktadır. Bu gözlemler doğrultusunda, ofis mekânının, çalışanların üretkenliğini artırmaya, iş birliğini teşvik etmeye ve çalışanların refahını desteklemeye yönelik bir yönetim aracı olarak yeniden şekillendiği sonucuna ulaşılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Yönetimsellik, Esneklik, İş birliği, Paylaşım, İç içe geçme.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

² Bu makale, Doç. Dr. Emre Demirel danışmanlığında yürütülen, Metaverse Evreninde Mekân, başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

GENİŞLETİLMİŞ ÖZET

Bu çalışma, post-kapitalizm bağlamında ofis mekanlarındaki aktörlerin (kavramların) dönüşümünü incelemekte, değişen ekonomik ve teknolojik yapıların çalışma mekanlarını nasıl yeniden şekillendirdiğini analiz etmektedir. Araştırma, Foucault'nun yönetimsellik kavramını temel alarak, iktidarın yalnızca doğrudan denetim yoluyla değil, aynı zamanda bireylerin davranışlarını ve etkileşimlerini düzenleyen dolaylı mekanizmalar aracılığıyla nasıl işlediğini tartışmaktadır. Bu bağlamda, çalışma, yönetimsellik ve post-kapitalist değerlerin mekansal stratejilerle nasıl birleştiğini ele almakta ve çağdaş ofis tasarımlarının üretkenlik, gözetim ve öz-yönetim mekanizmaları olarak nasıl işlev gördüğünü incelemektedir. Çalışmanın temel odağı, Aktivite Bazlı Ofis (ABW) modelidir. Post-kapitalist ekonominin esneklik, iş birliği ve teknoloji odaklı yeni çalışma düzenine uyum sağlamak için geliştirilen bu model, çalışanlara mekansal hareket özgürlüğü sunsa da, aynı zamanda iş ve özel hayat arasındaki sınırları bulanıklaştırarak dolaylı denetim mekanizmalarını güçlendirmektedir.

Çalışma, bu dinamikleri Googleplex ofis örneği üzerinden ele almakta ve post-kapitalist mekansal stratejilerin ve yönetim tekniklerinin nasıl somutlaştığını tartışmaktadır. Bu araştırma, nitel bir vaka analizi yöntemi kullanarak Googleplex ofisini mekansal ve teorik bir çerçevede incelemektedir. Çalışma kapsamında, post-kapitalist ofis dinamikleri, iş yerinde gözetim ve yönetimsellik üzerine yapılan literatür taramasının sonucunda (1) panoptikon/diyeplin, (2) esneklik/mobilite, (3) biyopolitika/refah, (4) performans/üretkenlik aktörleri (kavramları) tespit edilmiştir.

Wilkinson'ın 12 Yapı Taşı Modeli, bu aktörlerin mekansal organizasyonunu analiz etmekte önemli bir araç olarak kullanılmaktadır. Googleplex'in mekansal organizasyonu, ofisin tasarım sürecinde kullanılan (1) kulüp evi, (2) kafe, (3) yemek kulübü, (4) konferans alanı, (5) kütüphane, (6) bar, (7) teras, (8) açık buluşma, (9) açık toplantı, (10) kapalı buluşma, (11) kapalı toplantı, (12) açık iş istasyonu ve (13) kapalı iş istasyonu mekanları üzerinden incelenmiştir. Bu yapılar, panoptikon/diyeplin, esneklik/mobilite, biyopolitika/refah, performans/üretkenlik aktörlerinin mekânda nasıl somutlaştığını göstermektedir. Wilkinson'ın modelindeki her bir yapı taşı, çalışanların sosyal etkileşimlerini ve verimliliklerini optimize etmek için mekansal kararların nasıl şekillendiğini, aynı zamanda iş ve özel yaşam arasındaki sınırların nasıl bulanıklaştırıldığını ortaya koymaktadır.

Araştırma bulguları, Googleplex'in iş yerinde yönetimsellik için bir laboratuvar işlevi gördüğünü ve iş ile boş zaman arasındaki sınırları ortadan kaldırarak çalışan bağlılığını en üst düzeye çıkardığını işaret etmektedir. Googleplex'in mekansal organizasyonu, yaratıcılığı ve sosyal etkileşimi teşvik ederken, aynı zamanda çalışanların mesai saatleri dışında da organizasyonla bağlantıda kalmasını normalleştiren bir iş kültürünü desteklediği sonucuna ulaşılabilir. Bu durum, post-kapitalist üretkenlik sistemiyle uyumludur; üretkenlik yalnızca çıktı miktarıyla değil, bireyin organizasyon içindeki sürekli varlığıyla da ölçülmektedir. Bu durumda bireyin kendine yabancılaşarak organizasyona aşırı bağımlı hale gelmesi durumu ortaya çıkabilir.

Bununla birlikte, teknolojinin iş yerinde yeniden yapılandırıcı bir rol üstlendiği tespit edilmiştir; IoT tabanlı izleme ve yönetim sistemleri, veri analitiği destekli performans değerlendirmeleri ve gerçek zamanlı mekân takibi, çalışanların organizasyonel hedeflere uygun hareket etmesini sağlayabilir. Bu durum, panoptikon kavramının genişletilmiş bir versiyonunu ortaya çıkarabilir ve bireylerin öz disipline mekanizmaları aracılığıyla içselleştirilmiş bir denetime tabi tutulmasını sağlayabilir.

Sonuç olarak araştırmanın bulguları, post-kapitalist ofislerin çalışma ve yaşam arasındaki ilişkiyi yeniden tanımladığını ve iş yeri yönetimini yalnızca fiziksel mekânın değil, sosyal, psikolojik ve teknolojik unsurların bir araya geldiği bütünleşik ekosistemler haline getirdiğini göstermektedir. Googleplex örneği, ofis mekanlarının nasıl çalışan üretkenliği, refahı ve sosyal etkileşimlerini yöneten bir organizasyon aracı olarak yeniden tanımlandığını göstermektedir. Ancak bu dönüşüm, çalışma mekanlarındaki özerklik, mahremiyet ve organizasyonun birey üzerindeki etkileri hakkında önemli soruları da gündeme getirmektedir. Yönetimsellik perspektifinden bakıldığında, güncel ofis tasarımlarının dolaylı kontrol mekanizmaları haline geldiği görülmektedir. Aktivite bazlı ofisler, iş birliği ve çalışan refahını teşvik ederken, aynı zamanda bireylerin hareketlerini düzenleyen yönetim tekniklerini de içermektedir. Post kapitalist ofis yalnızca bir çalışma alanı değil, üretkenlik, boş zaman ve gözetimin iç içe geçtiği mekansal düzenleme biçimi olarak ortaya çıkmaktadır. Aktivite bazlı ofislerin, post kapitalist çalışma düzeninde bireylerin iş ve sosyal yaşamlarını iç içe geçirerek, özgürlük ve refah söylemi altında dolaylı kontrol mekanizmalarıyla bireylerin tüm yaşam alanlarını organizasyonel hedeflere entegre eden bir sistem yaratmakta olduğu sonucuna ulaşılabilir. Bu bağlamda, gelecekte yapılacak araştırmaların, çalışan özerkliği ve mahremiyetini önceleyen alternatif ofis tasarımlarına odaklanması gerektiği önerilmektedir. İş yerinin sunduğu özgürlüklerin, bireylerin üzerindeki kontrol mekanizmalarıyla nasıl dengelenebileceği sorusu, post kapitalist çalışma kültürüne dair kritik bir tartışma alanı olarak önemini korumaktadır.

1. Introduction

Since the early 21st century, the widespread adoption of digitalization, automation, and global communication networks has profoundly transformed not only modes of production but also spatial practices and organizational structures. This transformation has become particularly evident in workspace environments, where new office typologies emphasizing flexibility, individualization, and mobility have emerged. Offices are no longer merely functional structures but have evolved into areas for institutional cultures, management strategies, and ideological representations.

Throughout history, office typologies have transformed not only in response to functional requirements but also alongside the evolution of modes of production, managerial ideologies, and corporate discourses (Kelly, 2024). The hierarchical and surveillance-focused spatial configurations that were characteristic of the Fordist era gradually gave way, with the advent of the post-Fordist regime, to a new approach that prioritizes individual initiative (Forty, 2004, p. 178), flexibility, and horizontal organization (Duffy, 1997, p. 34).

In the 21st century, the rise of digitalization and mobile technologies has made work increasingly decoupled from fixed spaces; the office has been redefined both physically and symbolically. A striking example of this transformation is Googleplex, which concretely demonstrates how emotional factors such as creativity, collaboration, and belonging are intricately intertwined with spatial design (Kelly, 2024). Playgrounds, free work zones, and user-centric social spaces illustrate that the office is not only a workplace but also a lifestyle and a space for fostering a sense of belonging.

Foucault's concept of governmentality (1991, pp. 87–104) offers a powerful theoretical framework to explain how individuals in such environments appear to be liberated but are, in fact, voluntarily subjected to control mechanisms. In this context, post-capitalist office typologies can be seen as physical manifestations of internalized control, where productivity, performance, and institutional allegiance are reproduced through space.

This research analyzes the relationship between the architectural organization of contemporary office spaces and processes of productivity, control, and subjectivation within the post-capitalist context, guided by Foucault's theory of governmentality. Governmentality provides a robust theoretical tool to explain how individual behaviors are directed under the guise of freedom and autonomy. From this perspective, it is argued that contemporary office designs, which appear outwardly libertarian, represent a new form of power that encourages voluntary self-discipline.

The study focuses on one of the most striking examples of this transformation: the Googleplex office (Mountain View). Designed by Clive Wilkinson Architects, this structure embodies post-capitalist work practices not only through its functionality but also through spatial strategies that guide employee engagement, productivity, and corporate identity.

The first chapters of the thesis outline the aim, significance, methodology, and theoretical framework of the research. The second chapter discusses the historical transformation of office typologies, explaining Clive Wilkinson's Next-Generation Office model. In the third chapter, the relationship between governmentality and space is explored, while the fourth chapter examines how these theoretical foundations are reflected in the Googleplex example. In conclusion, the findings are interpreted and critically discussed, exploring how office design is intertwined with contemporary management techniques.

2.Methodology

This research is structured based on a qualitative research method and adopts an interdisciplinary approach informed by critical theory and spatial analysis perspectives. The study aims to examine not only the physical design of office spaces but also how these spaces are shaped through management strategies, discursive productions, and ideological constructs. In this regard, a conceptual intersection has been established between interior architecture, sociology, cultural studies, and management theories.

A case study analysis has been chosen as the research method. The contextual depth provided by the qualitative approach has allowed for a detailed examination of complex and multilayered social structures. The Googleplex (Mountain View) office has been selected as a characteristic example of the new generation office space and the Activity-Based Workspace (ABW) typology. The structure provides rich data for comparative analysis through its spatial diversity and adopted management strategies. The data collection process was carried out through document analysis based on architectural project descriptions, design briefs, corporate publications, user experience reports, press materials, and academic literature, rather than direct observation. These documents were analyzed using thematic coding, allowing for a multilayered examination of each structure's spatial organization, discursive framework, and managerial structure. The analytical framework used is Clive Wilkinson's *12 Building Blocks of the Next-Generation Office*. This model views offices not only as functional sections but also as structures where behavioral and cultural practices are shaped. The building blocks are classified into three categories: Hot, Cool, and Transition; productivity, interaction, and subjectivation levels were analyzed through this classification. Each building block was integrated into the case analysis, and the managerial relationship between the office and the individual was thematically examined. The theoretical foundation of the thesis is supported by Foucault's concept of governmentality, as well as Rose's regimes of subjectivation, Harvey's political economy of space, and Henri Lefebvre's theory of the social production of space. This theoretical structure aims to demonstrate that office spaces are not merely physical units but also discursive realms where power and productivity are indirectly structured. This research argues that space is not only a formal object but also a cultural, political, and managerial one. Therefore, in the case analyses, both the physical organization of space and the discourses it contains were considered.

The scope of the study is limited to the Googleplex (Mountain View) office. This limitation is in line with the nature of qualitative research, which seeks to generate meaning within context rather than producing generalized conclusions and aims to offer theoretical depth. As a result, this methodological approach aims to make visible how office spaces have been transformed into management tools within the post-capitalist context through an interdisciplinary and critical perspective.

3.Conceptual and Theoretical Framework

Before examining the Googleplex example, it is essential to outline Foucault's concepts of governmentality and productivity to establish this study's theoretical foundation. Governmentality, as Foucault (1991, pp. 87-104) defines, reveals power as a broad strategy extending beyond state control to influence individual behavior. It encompasses techniques through which individuals govern themselves and others, aligning them with socio-economic objectives. Rose and Miller (1992, p. 174) emphasize that Foucault expanded power analysis from micro to macro-political levels. Lemke (2015, p. 57) adds that governmentality unites discipline with state-level control.

Foucault's theory sees power as both repressive and productive, shaping individuals' choices and freedoms. It permeates the state, institutions, and individuals' self-regulation. Related concepts such as biopower and disciplinary society show how modern governance optimizes life and labor via space. Space, in this context, becomes a managerial tool for organizing behavior and enhancing productivity, linked to four key dynamics: panopticism/discipline, flexibility/mobility, biopolitics/well-being, and performance/productivity.

Foucault's panopticon (1977, pp. 195-228), echoed by Bauman (2016, p. 20), describes a system of constant visibility inducing self-discipline. Open-plan offices embody this mechanism, reducing privacy while enhancing control. Benton-Short (2006, pp. 493-504) notes how visibility increases internalized performance pressure. Glass walls and transparency reinforce surveillance and accountability (Foucault, 1991, pp. 87-104).

Post-capitalist workplaces emphasize flexibility and autonomy. Through subjectivation (Foucault, 1982, pp. 208-226), individuals manage their own productivity. ABW models offer choice-based zones for focus, collaboration, and rest. Rose (1999, pp. 15-60) sees this as a governmentality strategy, enabling productivity through perceived freedom. Yet this autonomy entails responsibility, reinforcing self-management under systemic pressure (Sennett, 1998, p. 117). Biopolitics (Foucault, 2008) addresses how governance fosters health and productivity. Office features such as gyms, healthy dining, and green areas serve this function. These designs enhance well-being to sustain labor output (Benton-Short, 2006, pp. 493-504).

Technology in smart offices furthers control via monitoring and efficiency tools. Foucault (1991, pp. 87-104) links data to behavioral governance. Krasner (2016, pp. 1689-1708) shows performance tracking systems managing both space and individuals. Harvey (1996, p. 145) stresses that labor discipline is increasingly externalized. Governmentality aligns with ABW offices and post-capitalist values, such as flexibility, collaboration, and information-driven efficiency. Mason (2015, pp. 12-18; 143-149) argues that post-capitalism arises from capitalism's internal limits, leading to networked, open-source models. Scholars like Benanav (2020, pp. 55-61), Srnicek and Williams (2015, pp. 109-115), and Rifkin (2014) highlight automation, sharing economies, and decreased labor demand. Bauwens (2010, pp. 347-354) sees post-capitalism as a commons-based mode of organization.

Together, these approaches suggest a paradigm shift in labor, space, and subjectivity. Foucault's governmentality framework explains how post-capitalist offices evolve from disciplinary spaces to hybrid environments supporting autonomy and productivity. Here, architecture becomes a behavioral guide. Googleplex illustrates this transformation. Wilkinson's 12 Building Blocks model extends ABW by categorizing space into hot (active), transition (temporary), and cool (quiet) zones. Each supports varied psychological and organizational needs. This triadic structure reflects how spatial diversity underpins productivity, collaboration, and well-being in the contemporary workplace.

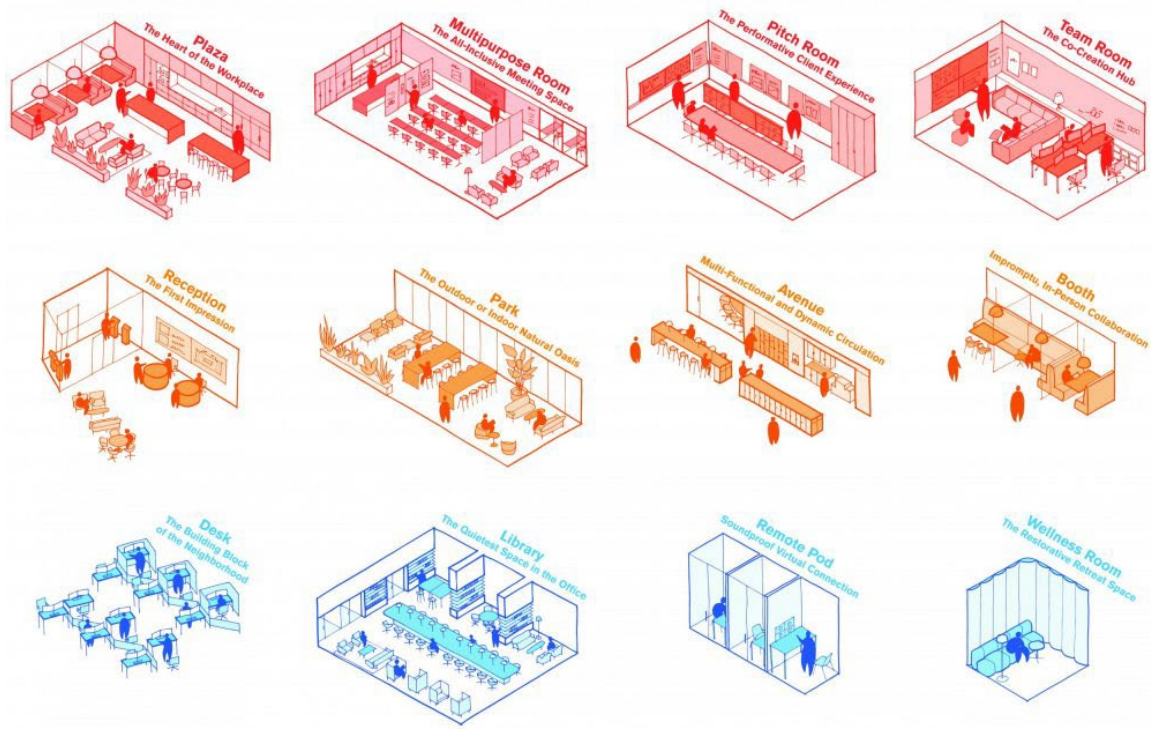


Figure 1. John Meachem, 2004, Twelve Building Blocks, Defined As Hot Areas in Red, Transition Areas in Yellow, and Cool Areas in Blue / Sıcak (kırmızı), Soğuk(mavi) ve Geçiş (sarı) Mekanlarından Oluşan 12 Yapı Taşı. Clive Wilkinson Architects.

URL1

Foucault and Governmentality	Office Spaces	Description
Panopticon and Disciplinary Spaces	Open-plan workspaces, glass partitioned walls, transparent and monitored areas	Spaces where employees are constantly visible, with an emphasis on performance and discipline. Spaces designed to enhance accountability through visual transparency and surveillance.
Flexibility, Mobility, and Space	Activity-based workspaces	Shared spaces that foster a collaborative working culture.
Biopolitics and Well-being Spaces	Sports and relaxation areas, green spaces, entertainment, and socialization areas	Health-focused spaces and areas dedicated to leisure time activities.
Technology, Performance, and Space	Smart workspaces, IoT devices, shared office spaces	Technology-driven spaces supported by sensors and

		network connectivity. Reservation systems and capsule areas.
--	--	--

Figure 2. Created by the Authors, Governmentality and Office Spaces / Yönetimsellik ve Ofis Mekanları.

Foucault Theme	Office Space Example	Relevant Building Block	Post-Capitalist Theme
Panopticon / Discipline	Open-plan office, glass partitions	Library, Meeting Room, Avenue, Pitch Room	Visibility, self-discipline
Flexibility / Mobility	Activity-based areas, flexible work zones	Booth, Desk, Multi-Purpose Room, Avenue, Park	Task-based productivity, circulation, transition
Biopolitics / Well-being	Wellness Room, Park, green spaces	Wellness Room, Park, Library, Reception	Sustainable productivity, emotional management
Technology / Performance	Remote Pod, smart systems, reservation-based areas	Remote Pod, Pitch Room, Desk, Meeting Room	Digital labor, performance management

Figure 3. Created by The Authors, The Alignment of Foucault's Concepts of Governmentality With The 12 Building Blocks and Post-Capitalism Concepts / Foucault'nun Yönetimsellik Kavramlarının 12 Yapı Taşı ve Post-Kapitalizm Kavramlarıyla Karşılaştırılması.

4. The Googleplex

Googleplex can be considered one of the pioneering examples that represents a paradigm shift in contemporary office design, specifically in relation to activity-based workspaces. This office, used by Google, not only responds to the needs of employees but also features spatial organizations that reflect post-capitalist work models. By integrating values such as flexibility, collaboration, and individual well-being into physical spaces, Googleplex can be seen as a leading representative of contemporary work culture. While blending the concepts of creativity and collaboration, which form the core of post-capitalism, with physical space design, Googleplex aims to enhance the individual freedoms of its employees. Furthermore, the office structure, designed based on the concept of a corporate university campus, can be defined as a building suitable for evaluation alongside Foucault's concept of governmentality and post-capitalism. For these reasons, it has been selected as an example. Additionally, the office complex is designed in accordance with Wilkinson's 12 Building Blocks model. When analyzed within the framework of Foucault's understanding of governmentality, it becomes evident that the Googleplex contains a range of spatial strategies that regulate individual behaviors. From open-plan layouts that create a panoptic effect to biopolitical welfare practices, the role of technology in spatial control, and economic optimization, many actors can be observed in Googleplex. For these reasons, Googleplex provides an ideal example for examining the impact of governmentality and post-capitalism concepts on space.

Googleplex is designed based on the concept of a corporate university campus and consists of four buildings, with an open space in the middle. The campus structure was completed and put into service in 2005. The office meets the needs for working, meeting, presentation, and similar areas, as well as sports facilities, restaurants,

cafes, activity and entertainment spaces, cafeterias, and other facilities typically required in a university campus. Additional functional areas needed for both work and campus environments are placed along an axis defined as the main street (plaza), which fosters community interaction and idea exchange. Areas closer to this plaza are positioned nearer to spaces that require social collaboration, while individual workspaces are located further from the plaza, close to the outer boundaries of the structure.

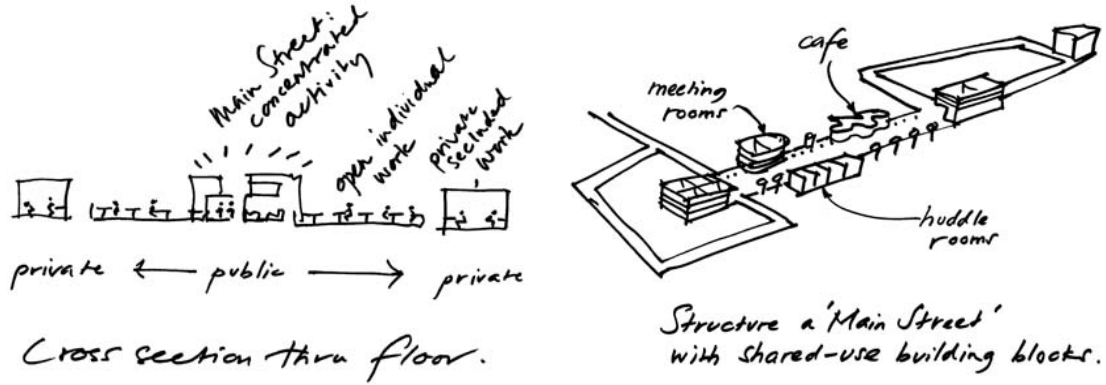
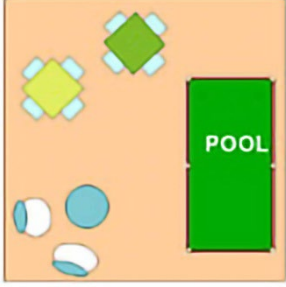
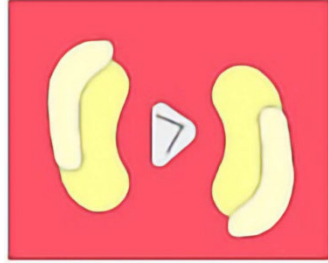
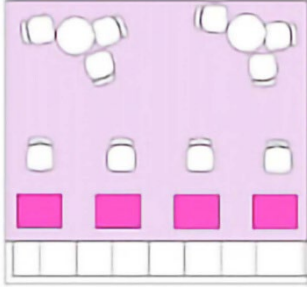
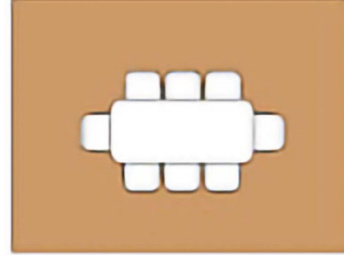
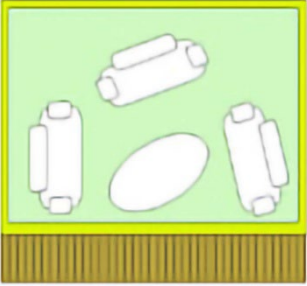
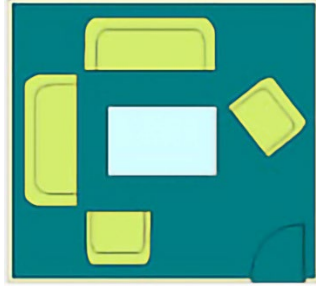


Figure 4. John Meachem, 2004, Googleplex Sketches / Googleplex Eskizler. Clive Wilkinson Architects. URL2



Figure 5. John Meachem, 2004, Eastern Perspective of the Campus And Spaces / Kampüs Mekanları Doğu Yönü Perspektifi. Clive Wilkinson Architects. URL3

Viewed from the east, it is observed that the northeastern block of the complex, located near the outer boundary, contains a spa and fitness area, a conference hall, and restaurant and dining areas near the inner courtyard. In the southeastern block, a café area is situated near the inner courtyard. Within the blocks, a total of 13 different types of spaces are included in the general spatial organization: 1- clubhouse, 2- bakery/coffee shop, 3- supper club, 4- conference, 5- library, 6- i-bar, 7- terrace, 8- open meeting, 9- open huddle, 10- closed meeting, 11- huddle room, 12- workstations, and 13- work room. These spaces are connected by horizontal circulation paths and vertical circulation towers. According to Wilkinson, the designer of Googleplex: "What emerged at Googleplex was a labyrinth of well-lit workspaces, club rooms, and similar spaces designed to encourage collaboration. The office was also going to be famous for its amenities, such as gourmet meals, fitness classes, organic gardens, massage rooms, laundry services, private parking areas, volleyball courts, and swimming pools" (quoted in Allyn, 2022).

Googleplex 13 Types of Spaces			
1- Clubhouse		8-Open meeting	
2-Bakery / coffee shop		9- Open huddle	
3-Supper club		10-Closed meeting	

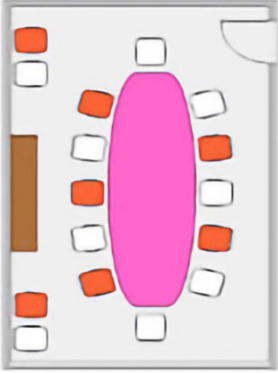
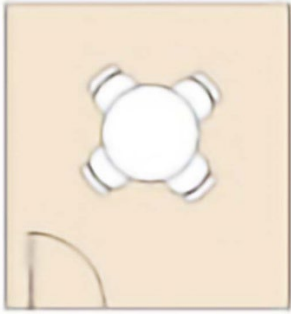
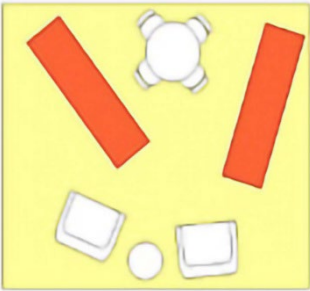
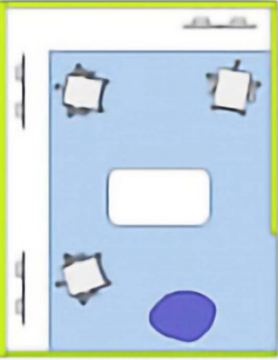
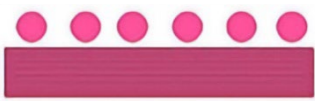
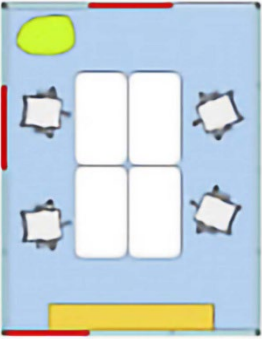
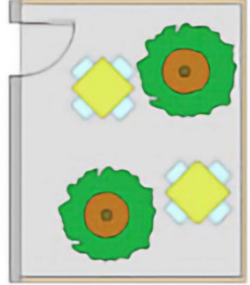
4-Conference		11-Huddle room	
5-Library		12-Workstations	
6-l-Bar		13-Work room	
7-Terrace			

Figure 6. Created by the Authors, 2004, Googleplex 13 Types of Spaces / Googleplex 13 Mekan Tipi. Clive Wilkinson Architects. URL4

Firstly, from the perspective of panopticon and disciplinary space, it can be observed that the open-plan layouts of Googleplex create an environment where employees are continuously visible both to their managers and to each other, materializing the panoptic effect. This situation leads individuals to regulate their own behavior and develop self-discipline. Specifically, the use of glass and transparent partitions in areas such as 8- open meeting, 9- open huddle, 10- closed meeting, 11- huddle room, 12- workstations, and 13- work room ensures the constant visibility of individuals. Additionally, the transparent design of workspaces allows individuals to observe each other's behavior. Moreover, glass-walled offices may enhance the observability of individuals, thereby strengthening the sense of accountability. Transparency and surveillance are not only limited to physical arrangements but can also function as a tool for managing employee performance. In post-capitalist workspaces, transparency and surveillance have become critical tools for enhancing productivity and achieving organizational goals. It can be concluded that the use of open-plan layouts, glass walls, and transparent partitions in Googleplex serves as a governmentality strategy that regulates behavior, enhances performance, and strengthens organizational control.

Secondly, Googleplex offers a wide variety of flexible spatial options that accommodate different working styles, in line with the concept of activity-based working (ABW). These spaces allow employees to choose the most suitable environment based on their tasks and personal preferences. Areas such as 5-library, 10-closed meeting, 11-huddle room, and 13-work room provide isolated and quiet spaces for tasks that require concentration. These spaces allow individuals to work without distractions. On the other hand, areas such as 1-clubhouse, 2-bakery/coffee shop, 3-supper club, 4-conference, 6-bar, 7-terrace, 8-open meeting, 9-open huddle, and 13-work room are colorful and inspiring spaces designed for creative brainstorming and teamwork. With open seating arrangements and flexible furniture, these areas encourage collaboration and allow individuals to select spaces based on their workload and personal work preferences. In these spaces, social interactions as well as collaborative teamwork occur. Additionally, in Googleplex, employees can choose any space suitable for their tasks instead of being confined to a fixed desk. This increases employees' freedom of movement and eliminates the need for a static working arrangement. As a result of these flexible spaces and mobile working arrangements, employees can manage their work processes more efficiently, contributing to the development of their self-management skills. The person-centered design of spaces supports the process of employees becoming ideal productive individuals. However, this freedom also brings a control mechanism where employees are held accountable for their own productivity.

Thirdly, Googleplex materializes the concept of biopolitics through design features and spaces aimed at enhancing employees' physical and mental well-being. Various areas and amenities in the office prioritize individual happiness, mental tranquility, physical health, and quality food to support productivity. In the northeastern block of Googleplex, located close to the outer boundary, fitness and spa areas have been designed to support physical activity. The fitness and spa areas allow employees to maintain their physical health, while the spa offers relaxation and rejuvenation opportunities during busy work schedules. Additionally, within the campus, there are sports areas such as a basketball court in the inner courtyard, bike paths around the building's perimeter, 7-terraces for relaxation, and spaces like 2- bakery/coffee shop, 3-supper club, and 6-ı-bar for relaxation, dining, and social interaction. These areas aim to keep employees' physical health and mental productivity at their peak by offering healthy and quality options. These areas are designed to encourage employees to come together for informal communication and increase collaboration. Furthermore, the campus features indoor gardens and spaces like the 7-terrace, designed to integrate nature into the interior, which helps reduce employees'

stress levels. As a result, it can be concluded that employees' work and social lives have started to merge, and the office space keeps employees engaged in other areas even after work hours.

Fourthly, at Googleplex, IoT devices and sensors powered by technology constantly monitor office movements and space usage. This technology analyzes which areas employees use the most, providing data for space arrangements. For example, meeting room or workspace occupancy rates are analyzed through sensors, and the most frequently used areas are optimized. Smart spaces integrated with reservation systems in work areas can be customized based on employee needs, and data such as meeting durations or participant productivity can be analyzed. Network-connected spaces analyze and optimize individual productivity. Software allows individuals to continuously review and improve their performance. The efficient use of technology also enables the economic optimization of spaces. Shared spaces and workstations are automatically adjusted based on usage, with smart lighting and climate systems, reducing energy consumption while increasing comfort. It can be concluded that Googleplex effectively combines individual-centered design and organizational goals with these strategies. Technology facilitates the work processes of individuals while aiming to increase organizational efficiency. The efficient use of resources strengthens the integration of individuals into their work processes while ensuring economic optimization. Similarly, the post-capitalist system views technology and space optimization as a means of enhancing individual productivity.

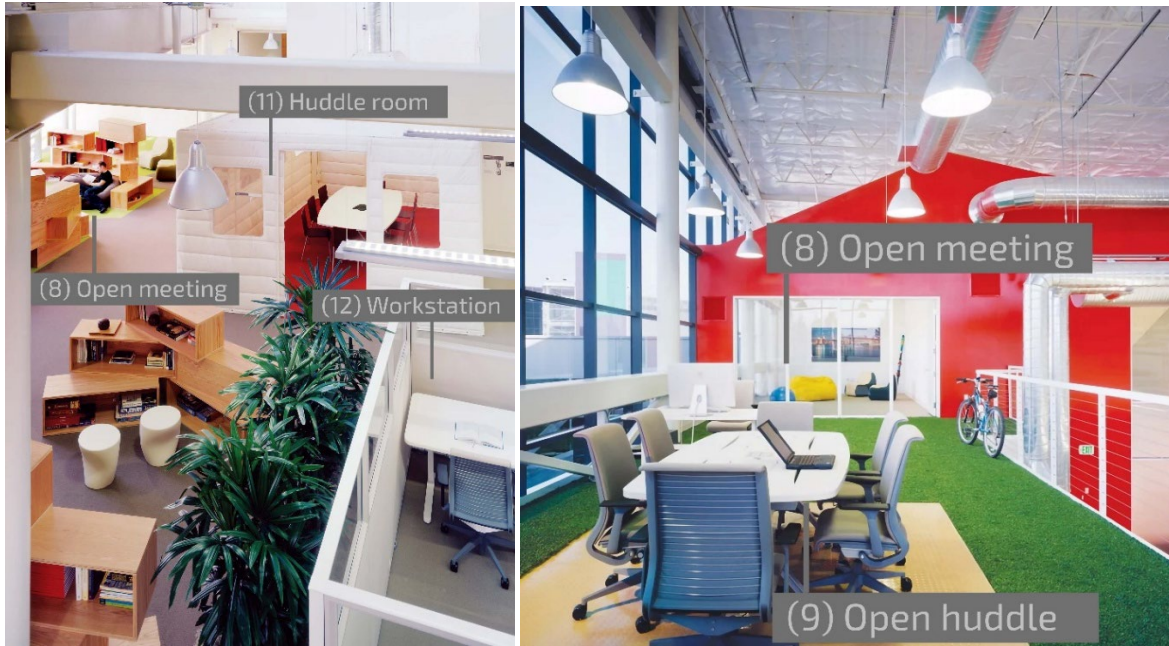


Figure 7. (On the left) Created by Authors, 2004, Googleplex Working Spaces / Googleplex Çalışma Alanları. Clive Wilkinson Architects. URL5 (On the right) Created by Authors, 2004, Googleplex Meeting Spaces / Googleplex Toplantı Alanları. Clive Wilkinson Architects. URL6

When examining the overall spatial arrangement, it is observed that on the ground floor, areas near the main axis (main street/plaza/courtyard) include spaces for social interaction such as 1-clubhouse, 2- bakery/coffee shop, 3-supper club, 4-conference, and 5-library. These areas can be defined as spaces where entertainment and work life intersect, encouraging social interaction and collaboration. 9-open huddle spaces are located in

the northern part of the block on the north side of the main axis. This layout allows these areas to be isolated when necessary, while also being integrated into social spaces during collaborative tasks. Areas such as 12-workstations and 13-work room are positioned in more remote areas of the campus structure, away from the center.



Figure 8. John Meachem, 2004, Googleplex First Floor Plan / Googleplex Birinci Kat Planı. Clive Wilkinson Architects. URL7

Upon examining the second floor, it was observed that areas such as 1-clubhouse, 5-library, 6-i-bar, and 8-open meeting are positioned in sections facing the main street, while areas like 4-conference, 10-closed meeting, and 11-huddle room are located in the central parts of the blocks. Similar to the ground floor, areas such as 12-workstations and 13-work room are positioned in areas farther from the center and the main axis of the blocks. This variety offers employees the freedom to choose spaces that suit their needs, preferences, work strategies, and comfort levels. However, this freedom is carefully observed and managed by restructuring the space in alignment with organizational goals.

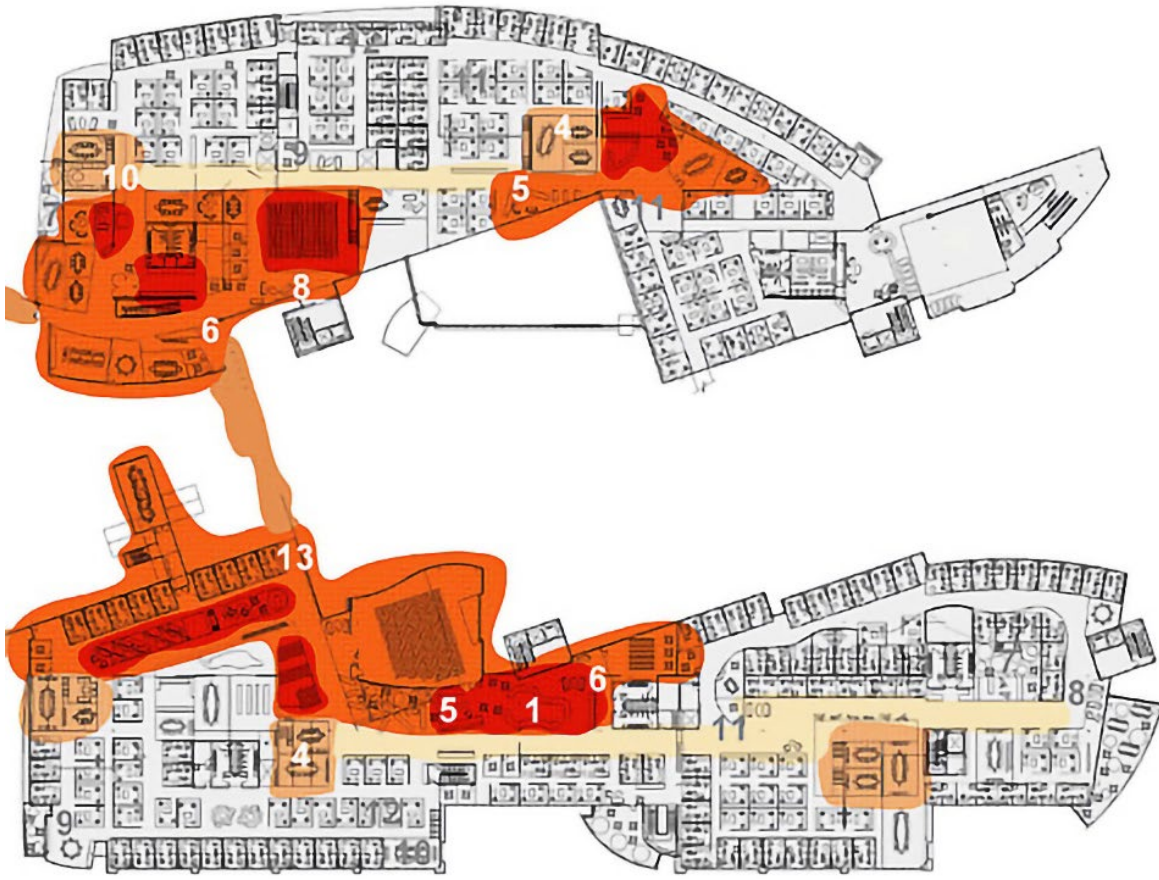


Figure 9. John Meachem, 2004, Googleplex Second Floor Plan / Googleplex İkinci Kat Planı. Clive Wilkinson Architects.
URL8

5. Conclusion

Googleplex is not only a working campus but also a powerful example of how contemporary office typologies transform into a governance network and how post-capitalist modes of production are spatialized. In this context, the conclusion section of the case study is structured around three main theoretical frameworks: Foucault's theory of governmentality, the post-capitalist production model, and the spatial intersections of these two approaches. Below, the conceptual findings obtained within the context of each approach are discussed in detail.

Firstly, in evaluating Foucault's theory of governmentality: According to Foucault, modern power structures function through mechanisms of soft power, where individuals develop self-discipline and internalize surveillance, rather than through direct oppression. Googleplex's spatial organization is a manifestation of this understanding applied to space. In particular, areas such as the Library, Workstation, and Workroom are designed as self-disciplinary spaces, where individuals can maintain their performance without external supervision, shaped

by silence and individual productivity. In these areas, power operates through the individual's continuous optimization of their time, productivity, and behavior.

Similarly, open and semi-open transitional spaces such as the Reception, Avenue, and Terrace, while seemingly offering freedom, are woven with subtle design strategies that direct individuals' movements toward certain behavioral patterns. Foucault's argument on normative relationships with space operates in these areas through users' actions, which align with social expectations. Here, control is exerted not through cameras or physical surveillance tools but through the formal characteristics of the space, flow patterns, and furniture arrangements.

Spaces like the Pitch Room, Conference Room, and Closed Meeting, where greater visibility and performance are staged, directly align with Foucault's relationship between knowledge and power. These types of spaces are symbolic stages where the individual is evaluated not only by what is said but also by how it is said, to whom it is addressed, and how persuasive it is. In these areas, the individual is positioned not so much as a producer of knowledge but as the carrier and producer of corporate discourse. Thus, visibility and presentation become mechanisms for the reproduction of power.

Foucault Theme	Spatial Correspondences	Discussion Angle
Panopticism / Self-discipline	Library, Workstation, Workroom	The individual optimizing their productivity without supervision
Governance and Behavioral Codes	Reception, Avenue, Terrace	Invisible yet directive techniques of power
Performance Staging	Pitch Room, Conference, Closed Meeting	Representation, construction of discourse, and the individual's visibility
Micro-discipline and Temporary Control	Booth, Open Huddle, Huddle Room	Small-scale control areas, horizontal surveillance
Biopolitics	Wellness Room	The body becomes the object of management for productivity and sustainability
Community and Norm Production	Clubhouse, Super Club	Collective visibility, internalization of social control

Figure 10. Created by the Authors. The Discussion of Googleplex Through Foucault's Concept of Governmentality / Foucault'nun Yönetimsellik Kavramı Üzerinden Googleplex'in Tartışılması.

Secondly, when evaluating within the context of the post-capitalist production model: post-capitalism proposes a new economic and social order shaped around concepts such as digitalization, network-based production, self-management, and flexible work models. The spatial arrangement of Googleplex reveals how this system is established on a micro scale. Spaces such as the Open Meeting and Multi-purpose Room, unlike traditional

meeting rooms, do not impose a fixed mode of use; instead, they offer agile organizational spaces that teams can shape according to their own rhythms. This situation is linked to the shift from fixed task definitions and centralized authority to horizontal organizational structures and functional flexibility.

Individual production spaces such as the Workroom, Remote Pod, and Desk form the physical basis for self-management. These spaces not only enable individuals to work in physical isolation but also allow them to directly control their productivity, time management, and creative output. This approach, in contrast to traditional capitalist labor systems, suggests a structure of responsibility where the individual develops power over themselves.

On the other hand, social spaces such as the Clubhouse, Bakery, and Reception are points where production is organized not only in physical terms but also in emotional, symbolic, and cultural dimensions. One of the most prominent features of post-capitalist offices, the workspace = living space philosophy, crystallizes in these areas. In such spaces, individuals are expected not only to produce work but also to develop a sense of community, identify with the institution, and form social ties. Thus, productivity is connected not only to output but also to emotional integrity and one's role within the community.

Post-Capitalist Theme	Spatial Correspondences	Discussion Angle
Flexibility and Multifunctionality	Multi-Purpose Room, Open Meeting	Agile work structures, overcoming fixed roles
Self-management and Autonomy	Workroom, Remote Pod, Desk	The individual's direct responsibility for the production process
Digitalization and Cognitive Labor	Library, Workstation, I-Bar	The spatial counterpart of mental labor
Belonging and Corporate Culture	Clubhouse, Bakery, Reception	The individual's positioning not only as an employee but as part of the community
Performance Economy	Pitch Room, Conference	Measuring intra-organizational value production through presentation
Social Balance / Well-being	Terrace, Wellness	Spaces designed to combat burnout, fostering sustainable productivity environments

Figure 11. Created by the Authors. Discussion Of Googleplex Through the Concept of Post-Capitalism / Post-kapitalizm üzerinden Googleplex'in Tartışılması.

Thirdly and finally, when evaluating the intersection points of both theories, that is, the areas where governmentality and post-capitalism converge: one of the most striking features of Googleplex is that it enables hybrid structures where not only one theoretical framework but two frameworks come together. For instance, the Library space supports both Foucault's notion of self-discipline and the intellectual deepening required by post-

capitalist production. This dual-layered functionality demonstrates that the space is not merely a quiet area but also a behavioral architecture where the responsibility of production is placed on the individual.

Similarly, spaces like the Booth, Huddle Room, and Open Huddle, as mid-scale communication areas, are not only places where micro-discipline and indirect surveillance are staged, but also spaces where agile collaboration, spontaneous decisions, and multifaceted feedback are produced. These spaces reveal how classical discipline and flexible production can be intertwined at the spatial level.

Lastly, the Conference space is also highly significant from this intersectional perspective. In this space, where the individual represents their ideas and performs, it directly overlaps with Foucault's understanding of the stage where power becomes visible, while also showing how the production of value in post-capitalist organizations is visualized and how being on stage is equated with organizational success.

Space Type	From Foucault's Perspective	From Post-Capitalism's Perspective
Library	Discipline, self-discipline	Cognitive production, deepening in silence
Clubhouse	Production of social norms, visibility	Sense of community, stage for corporate culture
Booth	Micro-discipline, limited interaction	Spontaneous collaboration, temporary networks
Workroom	Self-management, invisible discipline	Hybrid labor, autonomous production
Conference	Representation, the institutional stage of power	Performance-based evaluation

Figure 12. Created by the Authors. Googleplex Concept Comparison Table / Googleplex Kavram Karşılaştırma Tablosu.

Finally, the spatial organization of Googleplex reveals in a multi-layered manner how the radical transformation of contemporary work culture is reflected in space. The building serves as a stage for a power architecture that, on one hand, directs individual behavior, promotes self-discipline, and strategically designs visibility, as described in Michel Foucault's theory of governmentality; while on the other hand, it integrates spatial strategies with the principles of flexibility, self-management, digitalization, and collaborative organization that are characteristic of post-capitalist production models. Each type of space in Googleplex functions not only as a physical utility but also as a mode of value production, a strategy for belonging, and a mechanism for producing corporate norms. In this sense, the structure is not only a technology campus but also the spatial counterpart of contemporary production ideologies and power structures.

Building Block	Space Example (Googleplex)	Foucault Theme	Post-Capitalist Theme	Analtical Note
Plaza	Clubhouse / Bakery	Visibility / Socialization	Belonging, Representation	Social belonging production, visible identity stages, informal control spaces.
Multi-purpose Room	Super Club / Workroom	Adaptive Arrangement	Flexibility, Multi-tasking	Spaces adaptable to various functions, focused on productivity and creativity.
Pitch Room	Pitch Room (temsil edilen)	Performance / Presentation	Corporate Representation, Persuasion	Corporate actor roles, production of visible success.
Team Room	Conference / Closed Meeting	Hierarchy, Decision-making	Collective Governance	Spatial organization of formal communication and corporate decision-making processes.
Reception	Giriş Alanı (karşı-lama)	Norm Production / Representation	Corporate Image	Initial representation of behavioral patterns, the entrance as a stage for belonging.
Park	Terrace	Circulation / Transition / Relaxation	Break-time Productivity	Integration of informal spaces with energy recovery and connection moments into production
Avenue	I-Bar	Visibility / Orientation	Mobility	Control of horizontal flow, continuity of behavioral governance
Booth	Open Huddle / Open Meeting / Huddle Room	Micro-discipline	Spontaneous Collaboration	Semi-closed spaces for immediate idea exchange and creative conflict.
Desk	Workstation	Surveillance / Positioning	Task-based Production	Disciplinary positioning of the individual within physical space.
Library	Library	Discipline / Silence	Cognitive Production	A disciplined silence space supporting focused individual production.

Remote Pod	Capsules (isolated area)	Self-management / Isolation	Hybrid production, digital autonomy	The spatial counterpart of technology-supported individual productivity.
Wellness Room	Wellness Area / Quiet Rooms	Biopolitics	Well-being, sustainability	A space where the mind and body are made conducive to productivity.

Figure 13. Created by the Authors. Googleplex Evaluation Table / Googleplex Değerlendirme Tablosu.

In conclusion, this study examines contemporary office spaces not only in terms of physical arrangements but also as cultural and ideological areas where individuals are transformed through managerial strategies. The transformation of capitalist production relations and post-capitalist economic models has restructured workspaces within the framework of concepts such as flexibility, self-management, and experience design. The theoretical foundation of the study is based on Foucault's concept of governmentality and is supported by Mason's views on digitalization and production relations within the context of post-capitalism. The study, structured using qualitative research strategies, analyzes the Googleplex office as a case study. In the analysis, Wilkinson's 12 Building Blocks model was used to demonstrate how spaces function as micro-power structures aimed at productivity and control. The findings reveal that while contemporary offices seemingly support discourses of individual freedom and well-being, these elements are, in fact, intertwined with institutional strategies aimed at increasing productivity. It can be concluded that space has transformed into a governance tool that shapes individuals' behavior in accordance with self-discipline, voluntary surveillance, and continuous performance goals. Future research could explore the emotional and behavioral impacts of office spaces in greater depth through ethnographic methods based on direct observation of user experiences. Furthermore, by comparatively analyzing the governance strategies of small and medium-sized offices in different sectors, more inclusive conclusions could be drawn.

References

- Allyn, Bobby. (2022, 22nd January). Architect Behind Googleplex Now Says It's 'Dangerous' to Work at Such a Posh Office. *NPR*. Access: 05.01.2025. <https://www.npr.org/2022/01/22/1073975824/architect-behind-googleplex-now-says-its-dangerous-to-work-at-such-a-posh-office>
- Bauman, Zygmunt. (2016). *Özgürlük*. (K. Eren, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauwens, Michel. (2010). The Commons as a New Mode of Production. David Bollier & Silke Helfrich (Eds.). *The Wealth of the Commons*, pp. 347–354. Levellers Press.
- Benanav, Aaron. (2020). *Automation and the Future of Work*. Verso.
- Benton-Short, Lisa. (2006). Urban Spaces and the Production of Space: Henri Lefebvre and Michel Foucault on the City. *Urban Geography*, 27(6), pp.493-504.

Duffy, Frank. (1997). *The New Office*. Conran Octopus.

Forty, Adrian. (2004). *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*. Thames & Hudson.

Foucault, Michel. (1982). The Subject and Power. Hubert Dreyfus & Paul Rainbow (Eds.), *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, pp.87-104. Chicago: University of Chicago Press.

Foucault, Michel. (1991). Governmentality. Graham Burchell., Colin Gordon & Peter Miller (Eds.), *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*, pp.87-104. Chicago: University of Chicago Press.

Foucault, Michel. (2008). *The Birth of Biopolitics: Lectures at the College de France, 1978-1979*. New York: Palgrave Macmillan.

Foucault, Michel. (1977). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Pantheon Books.

Harvey, David. (1996). *Justice, Nature and the Geography of Difference*. New Jersey: Wiley-Blackwell Publishing.

Kelly, Paul. (2024, 21st May). The Evolution of Office Design. *Morgan Lovell*. Access: 05.01.2025. <https://www.morganlovell.co.uk/insights/evolution-of-office-design>

Lemke, Thomas. (2015). *Foucault, Yönetimsellik ve Devlet*. (U. Özmakas, Çev.), Ankara: Pharmakon Kitap.

Mason, Paul. (2015). *Kapitalizm Sonrası Geleceğimiz İçin Bir Kılavuz*. (Ş. Alpagut, Çev.), İstanbul: Yordam Kitap.

Rifkin, Jeremy. (2014). *The Zero Marginal Cost Society: The internet of Things, The Collaborative Commons, and the Eclipse of Capitalism*. Palgrave Macmillan.

Rose, N., Miller, P. (1992). Political Power Beyond the State: Problematics of Government. *British Journal of Sociology*, 43(2), pp.173-205.

Rose, Nikolas. (1999). *Powers of Freedom: Reframing Political Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sennett, Richard. (1998). *The Corrosion of Character: The Personal Consequences of Work in the New Capitalism*. New York: W.W. Norton & Company

Srnicek, N., Williams, A. (2015). *Inventing the Future: Postcapitalism and a World Without Work*. Verso.

Figure References

Figure 1. John Meachem, 2004, Twelve Building Blocks, Defined As Hot Areas in Red, Transition Areas in Yellow, and Cool Areas in Blue / Sıcak (kırmızı), Soğuk(mavi) ve Geçiş (sarı) Mekanlarından Oluşan 12 Yapı Taşı. Clive Wilkinson Architects. Access: 05.01.2025, <https://clivewilkinson.com/wp-content/uploads/2021/04/The-12-Building-Blocks-of-the-New-Workplace.pdf>

Figure 2. Created by the Authors, Governmentality and Office Spaces / Yönetimsellik ve Ofis Mekanları.

Figure 3. Created by The Authors, The Alignment of Foucault's Concepts of Governmentality With The 12 Building Blocks and Post-Capitalism Concepts / Foucault'nun Yönetimsellik Kavramlarının 12 Yapı Taşı ve Post-Kapitalizm Kavramlarıyla Karşılaştırılması.

Figure 4. John Meachem, 2004, Googleplex Sketches / Googleplex Eskizler. Clive Wilkinson Architects. Access: 05.01.2025, https://www.clivewilkinson.com/pdfs/CWACaseStudy_GoogleplexANewCampusCommunity.pdf

Figure 5. John Meachem, 2004, Eastern Perspective of the Campus And Spaces / Kampüs Mekanları Doğu Yönü Perspektifi. Clive Wilkinson Architects. Access: 05.01.2025, https://www.clivewilkinson.com/pdfs/CWACaseStudy_GoogleplexANewCampusCommunity.pdf

Figure 6. Created by the Authors, 2004, Googleplex 13 Types of Spaces / Googleplex 13 Mekan Tipi. Clive Wilkinson Architects. Access: 05.01.2025, https://www.clivewilkinson.com/pdfs/CWACaseStudy_GoogleplexANewCampusCommunity.pdf

Figure 7. (On the left) Created by Authors, 2004, Googleplex Working Spaces / Googleplex Çalışma Alanları. Clive Wilkinson Architects. Access: 05.01.2025, https://clivewilkinson.com/portfolio_page/google-headquarters/ (On the right) Created by Authors, 2004, Googleplex Meeting Spaces / Googleplex Toplantı Alanları. Clive Wilkinson Architects. Access: 05.01.2025, https://clivewilkinson.com/portfolio_page/google-headquarters/

Figure 8. John Meachem, 2004, Googleplex First Floor Plan / Googleplex Birinci Kat Planı. Clive Wilkinson Architects. Access: 05.01.2025, https://www.clivewilkinson.com/pdfs/CWACaseStudy_GoogleplexANewCampusCommunity.pdf

Figure 9. John Meachem, 2004, Googleplex First Second Plan / Googleplex İkinci Kat Planı. Clive Wilkinson Architects. Access: 05.01.2025, https://www.clivewilkinson.com/pdfs/CWACaseStudy_GoogleplexANewCampusCommunity.pdf

Figure 10. Created by the Authors. The Discussion of Googleplex Through Foucault's Concept of Governmentality / Foucault'nun Yönetimsellik Kavramı Üzerinden Googleplex'in Tartışılması.

Figure 11. Created by the Authors. Discussion Of Googleplex Through the Concept of Post-Capitalism / Post-kapitalizm üzerinden Googleplex'in Tartışılması.

Figure 12. Created by the Authors. Googleplex Concept Comparison Table / Googleplex Kavram Karşılaştırma Tablosu.

Figure 13. Created by the Authors. Googleplex Evaluation Table / Googleplex Değerlendirme Tablosu.

SANAT ESERLERİNDE KULLANILAN DOĞAL BİR İMGE OLARAK AĞAÇ ÖĞESİNİN ÇEVRESEL PSİKOLOJİ KAPSAMINDA GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ¹

Dr. Sinem KIZILASLAN

Samsun / Türkiye

1.sinem@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-0168-6994

Doç. Dr. Özcan DEMİR

Dicle Üniversitesi – İletişim Fakültesi

Diyarbakır/ Türkiye

ozcandd@hotmail.com

ORCID ID: 0000-0001-9273-7672

Öz: İnsanlar sosyal varlıklardır ve en büyük ihtiyaçlarından biri iletişim kurmaktır. İnsanların başlıca iletişim biçimlerinden biri sözlü iletişim olsa da görsel, yazılı ve sözsüz birçok iletişim biçiminden söz etmek mümkündür. İletişimin kurulabilmesi çevrenin algılanmasıyla mümkündür. İnsanların çevrelerini algılama süreçleri duyum ile başlar. Daha sonra algılamanın gerçekleşmesiyle imge oluşur. İmgeler öznel, kişiden kişiye farklılık gösterirler. Çevresel psikoloji çalışmalarında davranışın açıklanması için duyum-algı-biliş kavramları önemli bir yer tutmakta ve bu kavramlar imge-imgelem-imgeleme hiyerarşisi ile örtüşmektedir. Göstergebilim ve imge de birbirleriyle iç içe olan kavramlardır. Bu çerçeveden bakıldığında imgelem-çevresel psikoloji- göstergebilimsel analiz üçgeninden söz etmek mümkündür. Çalışmada çevresel psikoloji kapsamında 2016 Eurovision Şarkı Yarışması'nı kazanan Jamala'nın (1944 şarkısı) sahne gösterisindeki ağaç imgelemine ve A Thousand Words (2012) filmindeki gösterge niteliğindeki ağacın analizleri Umberto Eco'nun göstergebilim yaklaşımına göre yapılmıştır. Böylece sözü edilen kavramlar arasındaki ilişkiler kurularak bu ilişkinin iletişimdeki önemi vurgulanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Çevresel psikoloji, Göstergebilim, İletişim, Sinema, Umberto Eco.

THE SEMIOTIC ANALYSIS OF THE TREE ELEMENT AS A NATURAL IMAGE USED IN ARTWORKS WITHIN THE SCOPE OF ENVIRONMENTAL PSYCHOLOGY

Abstract: Humans are social beings and one of their greatest needs is to communicate. Although one of the main forms of communication is verbal communication, it is possible to talk about many visual, written and non-verbal forms of communication. Establishing communication is possible by perceiving the environment. People's perception of their environment starts with sensation. Then an image is formed through the realisation of perception. Images are subjective, they differ from person to person. In environmental psychology studies, the concepts of sensation-perception-cognition have an important place in explaining behaviour and these concepts overlap with the image-imagery-visualising hierarchy. Semiotics and imagery are concepts that are intertwined with each other. From this perspective, it is possible to talk about the triangle of imagery-environmental psychology-semiotic analysis. In this study, within the scope of environmental psychology, the tree image in the stage performance of Jamala (1944 song), who won the 2016 Eurovision Song Contest, and the tree as a sign in the film A Thousand Words (2012) were analyzed according to Umberto Eco's semiotics approach. Thus, the relations between the mentioned concepts were established and the importance of this relationship in communication was emphasized.

Keywords: Environmental Psychology, Semiotics, Communication, Cinema, Umberto Eco.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

EXTENDED ABSTRACT

Humans are social beings and one of their greatest needs is to communicate. Although verbal communication is one of the main forms of communication, there are also many visual, written and non-verbal forms of communication. The development of communication skills depends on understanding the reasons behind people's behaviors and people's ability to express themselves correctly. In this process, the relationship that people establish with their environment is important. The branch of science that studies human-environment relations is environmental psychology. In the researches within the scope of environmental psychology, studies on the concepts of sensation-perception-cognition have an important place. Sensation can be defined as uninterpreted information (pure fact) about the environment in interaction with the environment; perception can be defined as information with individual interpretation that varies from person to person; cognition can be defined as the traces left in people's memories in their relations with their environment. These concepts overlap with the concepts of image-imagery-imagination. Communication, which begins with people's perception of their environment, continues with the encoding of environmental data into images in the human mind through individual interpretation. Imagery is related to cognition. With the information stored in cognition in the process of human experience, images are transformed into visions that are the expression of different feelings and thoughts. From this point of view, semiotics and imagery are concepts that are intertwined with each other; imagery has semiotic meanings. Thus, it is possible to talk about the triangle of imagery-environmental psychology-semiotic analysis. Works of art are powerful communication tools that can be the expression of individual feelings and thoughts of artists as well as social feelings and experiences. As an image, the tree has been used in various works of art for centuries. For example, the tree of life, which has a place in different cultures and beliefs, is thought to show the center of the world. In this context, the tree of life motif appears in many works of art. In addition, the tree is used in many different meanings such as birth, death, heaven and hell. It reveals the communication skills of artists with the images that tree images used in works of art transform on the basis of the artists' thoughts while expressing themselves. In this context, the transformation of the tree image into an imagery that expresses different features together with the message desired to be conveyed has been revealed through works belonging to different branches of art. Within the scope of the subject; semiotic analyses of the image of a tree in the 2012 film *A Thousand Words* (Brian Robbins) and the image of a tree in the stage performance of the song 1944 (Jamala), the winner of the 2016 Eurovision Song Contest, were made in the context of Umberto Eco's semiotic approach. The movie *A Thousand Words* embodies the wasted time and wasted words in a person's life through the falling leaves of a tree. The tree, which has an imaginary feature in the movie, refers to human life with the different life stages of the tree (leafy, flowering and leafless state of the tree). The main emotion in the 1944 song is homesickness. There are many academic studies on the story of the song, the message it wants to give and the body language of the artist who sang the song at the Eurovision Song Contest. In this context, the stage performance of the song should also be evaluated. The image of the tree used in the stage show of the 1944 song turns into an image that contains meanings such as homesickness, peace and happiness with the story of the song. As can be seen, a tree element as an image can turn into imageries with different meanings in different works of art. In the analysis study conducted within the scope of the study, a semiotic analysis was put forward by associating sensation-perception-cognition, which is one of the important concepts of environmental psychology-mentioned above- with image-imagery-imagination. Thus, the importance of studies conducted at the interface of art and environmental psychology in communication skills is emphasized. This study, prepared at the interface of different fields of study, will shed light on future communication-based studies by providing a different perspective on communication skills.

1. Giriş

İnsan davranışlarını konu alan psikoloji ve mekânsal araştırmalarla ilgili günümüzde yapılan birçok çalışma duyum-algı-biliş kavramlarına (Kaya ve Akdemir, 2020; Eraydın, 2016; Solak, 2017; Özak ve Gökmen, 2009) odaklanmıştır. Önceleri insanların psikolojik yapılarına odaklanılan çalışmalarda yaşam alanı olarak fiziksel çevre koşulları dikkate alınmamıştır. Fakat sonrasında fiziksel çevrenin de insan davranışları üzerindeki etkileri ortaya konulmuştur. İnsanların çevreleriyle olan karşılıklı ilişkileri inceleyen bilim dalı 1960'ların sonunda Çevresel Psikoloji çalışmaları adı altında toplanmaya başlamıştır. Çevresel psikoloji çalışmalarında insanların çevresel algılarında hem psikolojik yapıları hem de çevrenin sosyo-kültürel ve fiziksel koşulları (Heft, 2022; Ramage ve Shipp, 2009; Göregenli, 2018)'nin etkili olduğu üzerinde durulmaktadır. Çevresel algıyı etkileyen faktörler çevresel imgelerin oluşmasında da etkilidir. İmgelerin göstergebilimsel analizlerinin yapılması ise insanların kendilerini ifade etme ve anlaşılma süreçlerinin bir parçasıdır. Bu açıklamalara dayanarak çevresel psikoloji, imgelem ve göstergebilimsel analizlerin birbirleriyle ilişkili kavramlar ve çalışma alanları oldukları söylenebilmektedir.

İnsanların kendilerini ifade etmelerinin yollarından biri sanattır. Birçok sanatçının ürettiği eserler bireysel ve/veya toplumsal duygu ve düşüncelerinin dışavurumu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda sanat eserleri insanların çevrelerinden (fiziksel, sosyal, kültürel çevre vb.) çeşitli şekillerde etkilenecek kendilerini anlattıkları iletişim araçları olarak görülebilmektedir. “İster sözlü ister sözsüz iletişim olsun, insanlar arası iletişimin temel amacı bilgi alışverişidir” (Hoxha, 2022, s. 73). İnsanların çevrelerini algılama süreçlerinde çevresel bileşenler imgeler olarak bilişlerine kodlanır. Bu kodlamada çevresel bileşenlerin mevcut kültürel yapı içerisindeki anlamı önem kazanmaktadır. “Göstergebilim tüm kültürel süreçleri iletişim süreçleri olarak inceler” (Eco, 1976, s. 8). Örneğin Ağaç imgesi yüzyıllarca farklı toplumlar tarafından farklı duygu ve düşüncelerin ifadesi olarak kullanılmıştır. Kutsal olarak nitelendirilen Hayat Ağacının farklı dinler ve toplumlar tarafından farklı yerlerde olduğu düşünülmekle birlikte ‘dünyanın merkezini’ (Ağaç ve Sakarya, 2015; Yılmaz, 2016) ifade etmektedir. Ağaç ve Sakarya (2015)'ya göre ağacın kök, gövde ve dallarının; cehennem, yeryüzü ve cennet gibi anlamları vardır. Esasında bu durum ağaç imgesinin toplumsal yorumla bir imgelem haline nasıl dönüştüğünü göstermektedir.

Çalışma kapsamında ağaç imgesinin kullanıldığı sanat eserlerinden sinema ve sahne sanatıyla ilişkili örnekler ele alınmıştır. Sinema sanatı kapsamında incelenen örnek yönetmenliğini Brian Robbins'in yaptığı 2012 yapımı A Thousand Words filmidir. Bu film, bir insan yaşamıyla ağaç imgesini bağdaştırması yönüyle göstergebilimsel analizin yapılabileceği özgün ve iyi bir örnektir.

Çalışma kapsamında incelenen diğer örnek ise 2016 Eurovision Şarkı Yarışmasını kazanan Jamala'nın 1944 isimli şarkısının sahne gösterisinde kullanılan ağaç imgelemidir. Bu şarkı, sanatın bireysel ve toplumsal duyguların ifadesine aracılık etme özelliğine iyi bir örnektir. Şarkının hikayesinin ve öneminin açıklanmasına yönelik yapılan (Pavlyshyn, 2019; Sultanova, 2021) birçok çalışma bulunmaktadır. Welandar (2020) ise çalışmasında 1944 şarkısındaki duyguların şarkıcının (Jamala) vücut diliyle nasıl ifade edildiğini belirtmiştir. Görüldüğü üzere 1944 şarkısının bir ifade aracı olarak beden dili, şarkı sözleri, sahne tasarımı gibi birçok bileşeni konusunda çokça akademik çalışma yapılmıştır. Fakat yapılan çalışmalar genellikle şarkının hikayesine odaklanmaktadır. Evrensel bir anlatı özelliği olan Eurovision Şarkı Yarışması, yarışmadaki eserlerin yukarıda sayılan bütün bileşenleriyle yorumlanmasını gerektirmektedir. Bu nedenle çalışma kapsamında 1944 şarkısının sahne gösterisindeki ağaç imgelemi göstergebilimsel olarak analiz edilmiştir. Şarkının Türk tarihiyle ilgili oluşu ve şarkının hikayesinde bahsi geçen insanların yaşama dair umutlarının ağaç imgesiyle anlatılıyor olması şarkıya ait sahne tasarımının göstergebilimsel analizinin yapılması için iyi bir örnek teşkil etmektedir.

2. İmge-İmgelem-İmgeleme Kavramlarının Teorik Temelleri

“İmge (image/imaj), Latince imago sözcüğünden gelmekte olup taklit, kopya, öykünme anlamlarına gelir” (Karabulut M., 2015, s. 606). “İmge gerçekliğin tıpatıp kopyası değil, gerçekliğin zihni süreçlerle yeniden kurulmuş biçimidir ve bu nedenle yeni bir şeyi temsil eder” (Süzen ve Yücel, 2021, s. 178). İmge kavramı ‘yansıma kuramı’ ile ilişkili görülmektedir (Işıldak, 2008; Karabulut ve Daşdemir, 2020; İskenderoğlu ve Aytaç, 2010). Bu kurama göre “insan bilinci, çevresel gerçekliğin bir imgesidir” (Işıldak, 2008, s. 65).

İmgenin oluşabilmesi için öncelikle algılamının gerçekleşmesi gerekmektedir. Kart ve Ertürk (2023) bu süreci nesnenin fiziksel özelliklerinin beyinde bir imge olarak kaydedilmesi olarak açıklamışlardır. Algı, kişiden kişiye değişen bir olgu olduğu için imgelerin de kişisel olduğu söylenilebilmektedir. “Bellek, algılanan her şeyin imgesini kendinde saklar. Algıyla belleğe gelen şeyler burada depolanır ve yeri gelince de ortaya çıkar” (Küçüköner, 2007, s. 79). İmge bir anlamda kişinin kendi zihninde beliren görüntüdür-ki Işıldak (2008) bunun bellek imgesi olduğunu belirtmiştir. Işıldak (2008) imgenin görüntü olmadığını fakat görüntü sözcüğüyle yakından ilişkili olduğunu belirtirken Bayav (2009) imgeyi “düş, hayal, genel görünüş” olarak tanımlamaktadır. Albayrak ve Altay (2020) ise imgenin zihinde üretilen görüntünün temsili olduğunu vurgulamaktadır. Bu açıklamalardan da anlaşılacağı gibi imge kavramıyla ilgili birçok çalışma yapılmış ve bu çalışmalarda imge sözcüğüne karşılık gelebilecek birbirleriyle örtüşen birçok kavramdan söz edilmiştir. Sözü edilen kavramların arakesitleri ise imgenin öznel olduğu ve zihinde üretilen bir görüntü olduğudur.

İmgelem; “imgeler arasında kişisel yorumlarla yeni ilişkiler kurulmasıdır (Işıldak, 2008; Karabulut M., 2015; Bayav, 2009)”, “imge içeriklerini kurgulama yetisidir. Algıları, tasarımı, canlandırma yoluyla düzenleme yetisi hem sanatçı hem izleyici için geçerlidir” (Bayav, 2009, s. 110). “İmgelem sayesinde yaratıcı tasarımlar elde edilebilir” (Bayav, 2009, s. 116).

İmgeleme “insana ait olan duyguların, yaşantılar sonucunda bellekte oluşan izlenimlerin ve sanatların ifade ediliş biçimidir” (Karabulut ve Daşdemir, 2020: 238). “Gawain (2007)’e göre imgeleme, zihinde sadece bir görüntü ya da resim değil, aynı zamanda bir fikir yaratma yeteneğidir” (Aktaran: Öztürk, 2023, s. 491). Solso, MacLin ve MacLin (2018) görsel imgelemeyi ‘duyumsuz görme’ olarak adlandırmışlardır.

İmge denildiğinde karşımıza gelen bir kavram da göstergedir. “Gösterge kavramı hayatın içinde sıklıkla kullanılan ve sanatın içinde önemli bir yeri olan işlevlere sahiptir” (Albayrak ve Altay, 2020, s. 134). Görsel verilerin iletişimdeki yeri ve önemi göstergebilimsel analizlerle ortaya koyulabilmektedir.

3. Göstergebilim Kavramının Teorik Yapısı ve Umberto Eco’nun Yaklaşımı

“Canlıları cansız nesnelerden ayıran olgu ‘semiosis’dır. Bu, basitçe tüm canlı organizmaların işaret üretme ve anlama yönündeki içgüdüsel kapasitesi olarak tanımlanabilir (Sebeok, 2001, s. 3)”. “Her tür, biyolojisi tarafından programlanmış olan belli türden belirli işaretler üretir ve anlar. Bunlar basit bedensel sinyallerden, kelimeler gibi gelişmiş sembolik yapılara kadar değişebilir. Göstergeler her türün (1) varlığının sinyal vermesi, (2) tür içindeki mesajları iletmesi ve (3) dış dünyadan gelen bilgiyi modellemesine olanak tanır. Göstergebilim (semiotics) bu işlevleri inceleyen bilimdir” (Sebeok, 2001, s. 3). “Göstergebilim, işaretler bilimidir; herhangi bir aracın işaret sistemi olarak incelenmesidir” (Çeken ve Arslan, 2016, s. 509). “Göstergebilim, belirli hastalıkların veya fiziksel durumların neden olduğu fizyolojik semptomların bilimsel olarak incelenmesinden doğmuştur. Hipokrat (MÖ

460-377) göstergebilimi semptomların incelenmesi için bir tıp dalı olarak kurmuştur” (Sebeok, 2001, s. 4). Günümüzde ise göstergebilim çalışmaları birçok alanda yapılmaktadır. Örneğin; Akca ve Sazak (2024)’ın albüm kapaklarının göstergebilimsel analizlerini yaptıkları çalışma konunun müzik sanatında ele alındığı; Baycan ve Kaptan (2024)’nın iç mekânda yaptıkları göstergebilimsel analiz konunun mimarlık biliminde ele alındığı örneklerdir. İmge zihinsel bir temsildir fakat gösterge zihnin temsil ettiğinin ötesinde daha geniş anlamlara sahiptir. Gösterge; gösteren ve gösterilen adı verilen iki bileşenden oluşmaktadır. “...gösterge bir şeyin ötesinde ikinci düşünce ya da herhangi bir şeyin ardındaki sonuç iken, gösteren bir nesneye ait görüntü, gösterilen ise görüntünün altındaki mana ya da fikirdir” (Albayrak ve Altay, 2020, s. 135). Gösterge Chandler (1994) tarafından aşağıdaki gibi ifade edilmiştir:

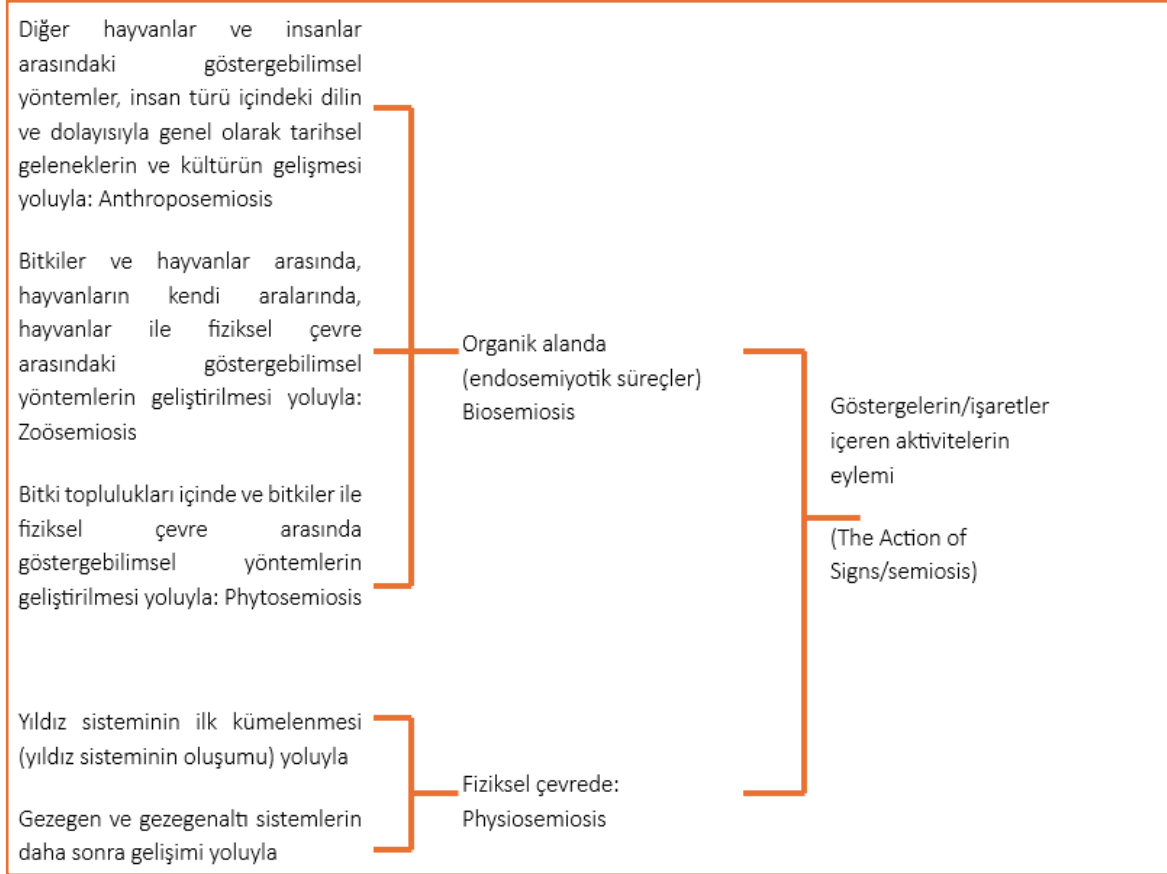


Görsel 1. Ferdinand D. Saussure, 1983, Gösterge / Sign. Chandler, Daniel. (1994). Semiotics for Beginners. University of Wales, s.19.

“Saussure (1916)’ a göre dil, fikirleri ifade eden bir işaretler sistemidir; Saussure’ün tanımı oldukça önemlidir ve semiyotik farkındalığın artmasında çok etkili olmuştur” (Eco, 1976, s. 14). Saussure’nin gösterge tanımı, yirminci yüzyılın ilk yarısında göstergebilimsel araştırmanın izleyeceği yolu ortaya koymuştur. Bunu (1) gösteren (signifier) dediği-fiziksel özellik, ses, harf, jest... gibi; gösterilen (signified) dediği gösterenin refere ettiği imge veya kavramdan oluşan bir düzenleme olarak tanımlamıştır. Bunlar arasındaki ilişkiye ifade/anlam (signification) demiştir (Sebeok, 2001, s. 5-6). “Bir göstereni gördüğümüz ya da işittiğimiz zaman, onun gösterileni yani ne anlama geldiği zihnimizde oluşmaktadır” (Çağlar, 2012, s. 26). Peirce göstereni temsilci (representamen) olarak adlandırmıştır. Peirce göndergeyi, kendi oluşum bağlamından uzaklaştırılmış bir varlık olarak tanımlamıştır (Sebeok, 2001, s. 6). Bir işaretten anlam çıkaran kişiyi yorumlayıcı (interpretant) olarak adlandırmıştır ve bu anlamın tartışmaya açık olduğunu öne sürmüştür. Yorumlayıcı bir gösterenin (sign) gösterilen olarak başka bir şeyle ilişkili görülmesinin nedenidir (Deely, 2005, s. 18). Eco (1976)’ya göre ise Peirce’in üçlü yapısındaki bileşenler insan öznelere değildir, üç soyut semiyotik varlıktır. Örneğin yorumlayıcının yorumcu olmadığını, gösterenin yorumlayıcının yarı-zihinde oluşan şey olduğunu vurgulamaktadır. “Nesneler Saussure’ün dilbiliminde dikkate alınmaz ve Peirce’ün kuramsal çerçevesi içinde yalnızca simgeler ve işaretler gibi belirli gösterge türleri tartışılırken dikkate alınır” (Eco, 1976, s. 60). Umberto Eco ise göstergede fiziksel yapı ve kültürel kodun birleşimiyle anlamın oluştuğunu ifade etmektedir.

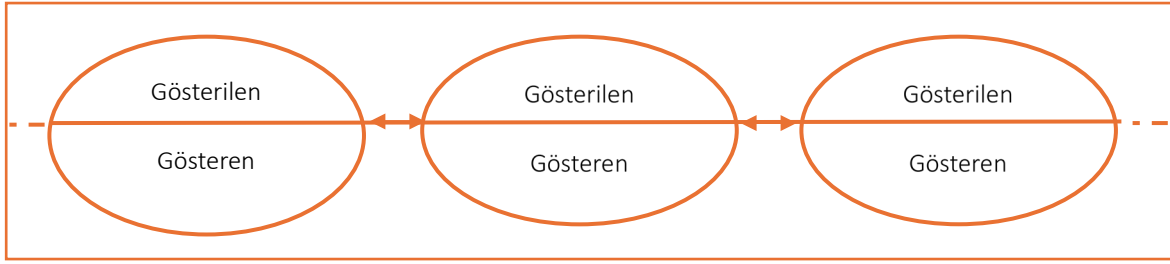
“Gösterge, gösteren ve gösterilenin tanınabilir (fark edilebilir/ayırt edilebilir) kombinasyonlarından oluşur” (Chandler, 1994). Bu açıklamalardan anlaşılabileceği üzere gösteren (nesneye ait görüntü) ve imge (nesneye ait zihinsel görüntü) kavramları birbirleriyle ilişkilidir. Peki insanlar neden bu kadar fazla kavrama ihtiyaç duymuşlardır? Neden birbirleriyle ilişkili birçok kavram ve birçok süreç vardır? Bunun nedeni çalışmanın başlangıcında bahsedilen, insanların en büyük ihtiyaçlarından biri olan iletişimdir. İnsanlar sürekli kendilerini ifade etmek ve anlaşılma arzusu içinde olmuşlardır. Değişen yaşantılar, farklı kültürler, farklı deneyimler beraberinde anlaşılama, kendini ifade edememe ve/veya ifade etmede zorlanma sorunlarını getirmiştir.

Deely (2005)'ye göre göstergebilim bir yöntem değildir, bir bakış açısı sağlar (Deely, 2005, s. 13). Deely (2005) göstergebilimsel çalışmaların neyi araştırdığını hareket/aktivite (action) olarak adlandırmış ve Göstergelerin Eylemi (The Action of Signs) olarak tanımlamıştır (Deely, 2005, s. 26)'. Deely (2005) işaretler içeren aktivitelerin seviyelerini aşağıdaki gibi açıklamıştır:



Görsel 2. John Deely, 2005, Göstergebilimin Seviyeleri/ The Levels of Semiosis.
John Deely. (2005). Basics of Semiotics, Tartu University Press, s.37.

Yukarıda görüldüğü gibi bütün canlı varlıklar hem kendi türleriyle hem de çevreleriyle etkileşim içindedir ve hatta bütün gezenler sistemsel ölçekte birbirleriyle ilişkidir. "Göstergebilim gerçekliğin insan yorumundan bağımsız saf objektif olmadığını anlamamız açısından önemlidir. Göstergebilim bize gerçekliğin işaretler sistemi olduğunu öğretmektedir. Saussure'nin bir göstergenin 'değeri' olarak ifade ettiği şey, sistem içindeki diğer göstergelerle olan ilişkilerine bağlıdır. Bir göstergenin bu bağlamdan bağımsız 'mutlak' bir değeri yoktur (Chandler, 1994)." Göstergenin değeri, aşağıdaki gibi ifade edilmiştir:



Görsel 3. Ferdinand D. Saussure, 1983, Göstergenin Değeri/ Value of a Sign.
Chandler, Daniel. (1994). Semiotics for Beginners. University of Wales, s.24.

Saussure yaptığı çalışmalarda göstergelerin anlamlarının ‘dil’ e bağlı olduğunu ortaya koymuştur (Özdoğan, 2022; Chandler, 1994). Saussure’a göre ‘dil’ toplumsal bir olgudur ve ‘gerçeklik’ dil yapısıyla ilişkilidir. Özdoğan (2022) Saussure’nin dil (language) ve söz(parole) kavramlarını birbirinden ayırdığını vurgulamaktadır. Dil toplumsal olduğu için kişinin isteği doğrultusunda değiştirilemez fakat söz bireyin kendi inisiyatifindedir.

Umberto Eco’nun göstergebilim çalışmaları; anlam, iletişim, kodlar ve işaret üretme teorilerine dayanmaktadır. İletişim ve anlamlandırma birbirlerinden farklı fakat birbirleriyle ilişkili kavramlardır. “Bir iletişim süreci bir kaynaktan bir hedefe sinyal geçişi”, “bilginin geçişi” (Caesar, 1999, s. 81) olarak tanımlanır. Bu iletişim iki makine arasında da olabilmektedir, anlamlandırma içermez. “Hedef bir insan olduğunda, burada bir ‘alıcı’ olarak tanımlandığında, kaynak veya vericinin insan olup olmadığına bakılmaksızın ve sinyalin sadece bir uyarıcı olmayıp alıcıda yorumlayıcı bir tepki oluşturması koşuluyla, bir anlamlandırma sürecimiz olur. Süreç bir kodun varlığıyla mümkün olur” (Caesar, 1999, s. 81). Umberto Eco (1976) kodları bir sistem olarak ele alır ve *s-codes* (code as system) olarak adlandırır. Kodları sentaktik, semantik, davranışsal ve bu kodların birbirleriyle ilişkileriyle üretilen yeni kodlar şeklinde ayırır. Bu kodlar insanların içinde bulundukları toplumun kültürel yapıları ve bu bağlamda sözü edilen kültürün ürettiği anlamlar olarak düşünülebilmektedir. İfade düzlemi ile gösterene, içerik düzlemi ile gösterilene atıfta bulunmaktadır.

“Bir işaret, bir sinyalden farklı olarak, her zaman bir içerik düzleminin bir (veya birkaç) ögesiyle geleneksel olarak ilişkili bir ifade düzleminin bir ögesidir” (Caesar, 1999, s. 84). Aslında işaret değil, işaret işlevlerinden söz edilmektedir.

Sinyal ve işaret birbirinden farklı kavramlardır. Sinyal, bir içeriğe göre düzenlenmiş bir ifade sistemi olabilir, ancak herhangi bir semiyotik amacı olmayan fiziksel bir sistem de olabilen bir sistemin ilgili birimidir. Sinyal hiçbir şey ifade etmeyen ancak bir şeye neden veya onu ortaya çıkaran bir uyarıcı olabilir; ancak, öngörülen bir sonucun tanınan öncülü olarak kullanıldığında bir işaret olarak görülebilir. Öte yandan bir işaret her zaman bir ifade düzleminin ögesidir ve geleneksel olarak bir ifade düzleminin bir (veya birkaç) ögesiyle ilişkilendirilir (Eco, 1976, s. 48).

Umberto Eco’ya göre böyle bir ilişkide göstergeler söz konusudur ve Saussure’nin gösteren-gösterilen ilişkisi ancak bu şekilde mümkündür. “Bu varsayım bazı sonuçlar doğurur: a) bir gösterge fiziksel bir varlık değildir, fiziksel varlık en fazla ifade edici ilgili unsurun somut olarak ortaya çıkmasıdır; b) bir gösterge sabit bir semiyotik varlık değildir, daha ziyade bağımsız unsurların (iki farklı düzlemdeki iki farklı sistemden gelen ve bir kodlama korelasyonu temelinde buluşan) buluşma zemindir” (Eco, 1976, s. 49). “Kod, sadece mesajın malzemesinin işlenmesini temsil etmez, aynı zamanda anlamlandırma süreciyle de ilgilidir” (Hoxha, 2022, s. 80).

(a) Bir kod, bir ifade düzleminin (tamamen biçimsel ve sistematik yönüyle) bir içerik düzlemiyle (tamamen biçimsel ve sistematik yönüyle) ilişkisini kurar; (b) bir işaret-işlevi, ifade sisteminin soyut bir unsurunun içerik sisteminin soyut bir parçasıyla ilişkisini kurar; (c) bu şekilde bir kod genel tipler oluşturur, dolayısıyla somut simgeler, genellikle iletişimsel süreçlerde ortaya çıkan işaretler üreten kuralı üretir; (d) her süreklilik de semiyotik korelasyonu önceleyen ve semiyotiğin ilgilenmediği unsurları temsil eder (bunlar sırasıyla göstergebilimin alt ve üst eşiklerinin ötesindedir) (Eco, 1976, s. 50-51).

Kısaca, Umberto Eco göstergebilim çalışmalarında gösteren-gösterilen ilişkisini kod sistemleri olarak tanımladığı kültürel yapı çerçevesinde ele almaktadır. Alıcı, işareti bu kültürel kodlarla yorumlar. Ayrıca Eco'nun göstergebilim yaklaşımı sanat, mimarlık, moda ve birçok alandaki göstergebilimsel çalışmaları içermektedir.

4. Çevresel Psikoloji Kapsamında Ele Alınan Kavramların Açıklanması

“Çevresel psikoloji, insanın doğal çevreyle ilişkilerini iyileştirmeyi ve inşa edilmiş çevreyi daha insancıl hale getirmeyi amaçlayan teori, araştırma ve uygulamaları içermektedir” (Gifford, 2014, s. 543). “Yapılı çevre düşünüldüğünde insan davranışları fiziksel çevrenin sonucudur. Oysa doğal çevre düşünüldüğünde insan davranışları fiziksel çevrenin nedeni olarak algılanmaktadır (Bonnes ve Bonaiuto, 2002).” Yani insanlar çevrelerini şekillendiren davranışlar sergiler, çevresel koşullar da insanların davranışları üzerinde etkilidir. İnsan davranışlarını anlamaya yönelik sürekli çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmalar 1960'lara kadar “Molar fiziksel çevreden uzaklaşarak ya Lewin (1936)'nin ‘yaşam alanı (life space)’ birey tarafından algılanan psikolojik durum ya da algısal ve edimsel psikolojinin mikro çevresel uyarılarına yönelmişlerdir (Stokols, 1995, s. 821)”. “Lewin, belirli bir zamanda bir birey tarafından deneyimlenen psikolojik alana atıfta bulunmak için yaşam alanı yapısını önermiştir (Heft, 2022: 192).” Lewin'e göre kişinin davranışı, kişi ve çevresi arasındaki ilişkinin bir fonksiyonudur. Bu durumu Lewin, B(f) PE (B=behavior, P=person, E=environment) (Heft, 2022; Ramage & Shipp, 2009; Göregenli, 2018) şeklinde ifade etmiştir. İnsanlar birbirlerinden farklıdır. Bu farklılıkların nedenlerini Berger ve Federico (1982) biyolojik, psikolojik, sosyal-yapısal ve kültürel olarak belirtmektedir. Bilişsel ve algısal farklılıklar insanların psikolojik yapıları dahilindedir. “Bilişsel ve algısal gelişim, gelişim düzeyini ve türünü etkileyen sosyal çevre ile etkileşim yoluyla gerçekleşir. Bilişsel ve algısal mekanizmaların kullanımı yoluyla bilgi elde edilir” (Berger ve Federico, 1982, s. 79).

“1960'ların ekolojik ve kentsel sorunları, büyük ölçekli fiziksel çevrenin davranışsal etkisine yönelik bilimsel ilginin artmasına neden olmuştur” (Stokols, 1995, s. 823). “Toplumun fiziksel çevreye yaptığı büyük yatırım, doğayı ve doğal kaynakları kötüye kullanmanın yüksek maliyeti göz önüne alındığında çevresel psikoloji hem insan hem de çevresel refahın temel bir bileşenidir” (Gifford, Steg ve Reser, 2001, s. 440). Bu bağlamda sosyo-fiziksel çevreyle ilgili sistematik çalışmalar önem kazanmıştır. Stokols (1976), çevresel psikoloji çalışmalarında insan-çevre arasındaki ilişkinin optimum düzeye getirilmesine yönelik çalışmaların önem kazandığını vurgulamaktadır. Bu çalışmalarda; duyum, “çevresel algı ve mekânsal biliş” (Gifford, 2014, s. 543) kavramları önemli yer tutmaktadır.

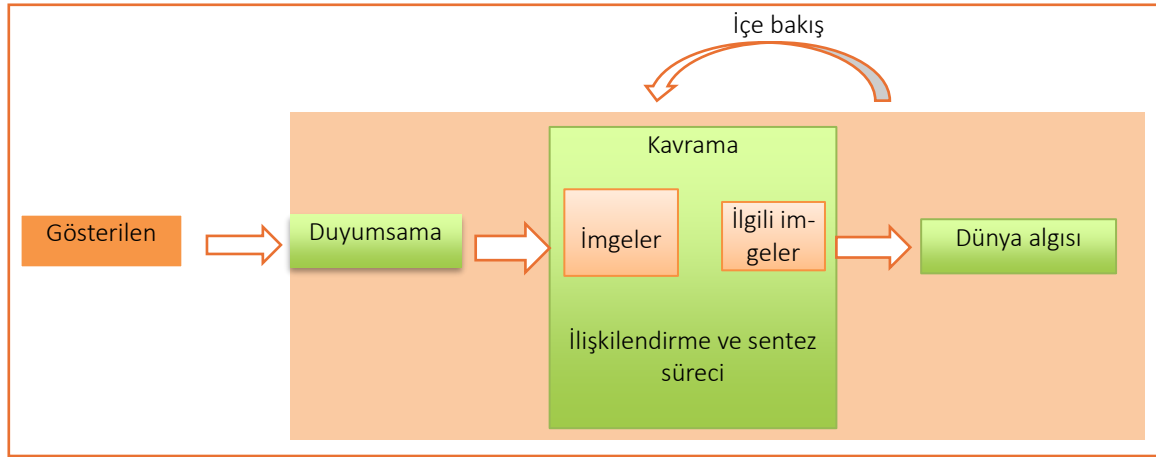
Duyum, algı ve biliş kavramlarını kısaca açıklamak gerekirse; duyum, çevreden gelen uyarıların kişisel yorum içermeyen gerçekliktir (bir odanın genişliğinin sayısal olarak ifade edilmesi gibi). Algı ise kişiden kişiye farklılık gösteren göreceli bir kavramdır (bir odanın geniş olup olmaması, bir nesnenin güzel olup olmaması gibi). “Bir şeyi algılamak onu hissetmektir: onu görmek, duymak, ona dokunmak, tatmak, koklamaktır” (Heil, 1983, s. 136). “Felsefede, psikolojide ve bilişsel bilimde algı, duysal bilgilerin farkındalığına veya anlayışına ulaşma sürecidir” (Quiong, 2017, s. 18). Algı; seçme, organizasyon ve yorumlama süreçlerinden oluşmaktadır. Algının fiziksel ve psikolojik boyutları vardır. “Algının fiziksel boyutu temel olarak bir uyarıcının kullanılabilir bir forma dönüştürülmesiyle ilgilidir ve insanların dış dünya hakkında bilgi veya enformasyon edinmesinde işlev görür” (Quiong, 2017,

s. 20). Algının psikolojik boyutu ise daha önemlidir. “Çünkü insanların inançları, değerleri, tutumları, ihtiyaçları, ilgi alanları vs. dış dünyayı nasıl algıladıkları üzerinde çok daha büyük bir etkiye sahiptir” (Quiong, 2017, s. 20). Gordon (2004) insan algısında iki farklı ortam olan doğal çevre ve kültürün etkili olduğunu vurgulamaktadır. Gestalt ilkeleri ve görsel algıya ekolojik yaklaşım konu kapsamındaki algısal yaklaşımlardandır. Gestalt ilkeleri (Koffka, 1936)’nin temelini bir bütünün tek tek parçalarından daha fazla anlama sahip olduğu oluşturmaktadır. Görsel algıya ekolojik yaklaşım ise Gibson tarafından geliştirilen *affordance* (Gibson, 1979) sözcüğü ile ifade edilmekte ve çevrenin kullanıcılarına sunduğu fırsatlara odaklanmaktadır. “Çevresel algıyı uyarıcının yapısal özelliklerinden çok uyarıcının niteliği etkiler” (Canter ve Stringer, 1975, s. 7). Uyarıcının niteliği (güzel veya çirkin olması gibi) ise kişisel yoruma bağlı olduğu için insanların geçmiş deneyimleriyle yani bilişle ilgilidir.

“Biliş kavramının kökeni etimolojik olarak bilmekten gelmektedir” (Bayne, Brainard, Byrne vd, 2019, s. 608). Byrne (2019) biliş “biliş terimi süreçlerin açık veya bilinçli olup olmadığına bakılmaksızın bilginin edinilmesi, depolanması, geri alınması ve işlenmesi ile ilgili tüm faaliyet ve süreçleri ifade eder” (Bayne, Brainard, Byrne vd, 2019, s. 609). şeklinde açıklamıştır. İnsanlar çevrelerinden aldıkları verileri önce kısa süreli belleklerinde depolar. Kısa süreli belleğin kapasitesi sınırlıdır ve belleğe alınan verilerin büyük bir kısmı unutulur. Kısa süreli bellekten, uzun süreli belleğe aktarılan veriler ise biliş oluşturur. Biliş; geçmiş deneyimleri, anıları kısaca insan yaşantısını bir diğerinden farklı kılan ve çevreden alınan yeni verileri de algısal açıdan etkileyen bütün süreçleri içermektedir.

5. İmgelem, Gösterge ve Çevresel Psikoloji Arakesitinde Ağaç

Bir imge olarak ‘ağaç’ın ne olduğunun belirlenebilmesi için öncelikle ‘ağaç’ kavramının tanımlanması gerekmektedir. Ağacın tanımının; insan yaşantısındaki yere göre mi, botanik bilimine göre mi yoksa peyzaj mimarlığındaki yere göre mi olduğu tartışılmakta ve her biri için farklı tanımlamalar yapılmaktadır. Coder (2017) ağaç kelimesinin konuşulan dilin temelleri açısından, kendine özgü değerleri (görece büyük oluşu, ağırlığı, dalları vb.) açısından, form ve işlevleri açısından incelenmesi gerektiğini belirtmiştir. Ağaç; Ege Orman Vakfı’na göre “Ormanlarda doğal olarak yetişen veya emekle yetiştirilen, en az 8 metre boy yapabilen, yaşı ve çapı ne olursa olsun kökü, gövdesi ve tepesi olan yerli veya yabancı (egzotik) kökenli odunsu bitkilerdir. Peyzaj tasarımında ise renk, form doku ve birçok özelliği ile mekân tasarımında etkili bir tasarım bileşeni; peyzaj planlamada doğal afetlerin önlenmesi ve/veya yıkıcı etkilerin azaltılmasında kullanılan doğal elemandır” (Ege orman vakfı, 2021). Ağacın edebiyat, resim ve sinema sanatlarında çok boyutlu kullanımları vardır. Örneğin; Yücel (2020)’in ağacın divan edebiyatında kullanılışı, Sayılır (2021)’in Türklerin ağaç ile olan mitolojik ve tarihi bağları üzerine yaptığı çalışmalar ağaçlarla ilgili yapılan bilim-sanat arakesitindeki çalışmalara örnektir. Çevresel psikoloji çalışmalarının çıkış noktası çevresel sorunlar; kirlilik, ormansızlaşma, iklim değişikliğidir. Bu nedenle insanların ağaca ilişkin algıları da değişebilmektedir. Örneğin “çocukluğunu doğal bir çevrede geçiren kişilerin doğayla olan bağları ve doğa koruma önlemlerini destekleme isteklerini etkileyebilir (Steg, van den Berg ve J de Groot, 2012, s. 2)”. Bu durum sosyo-fiziksel çevrenin insan algısı üzerindeki etkisiyle ve biliş ile ilgilidir. Algı sürecini Wundt aşağıdaki gibi açıklamıştır:



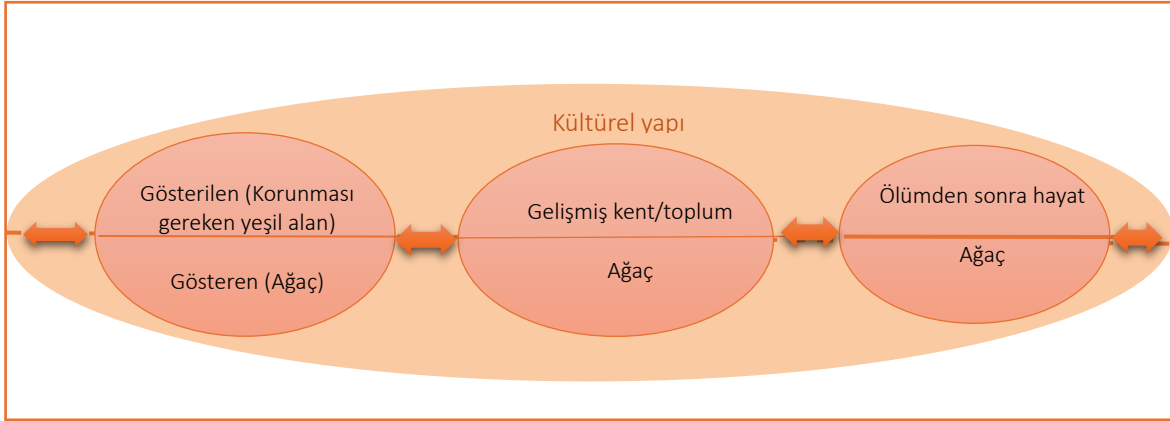
Görsel 4. Wilhelm Wundt, 1879, Dünyayı Nasıl Algıladığımıza Dair Açıklamalar/ Explanations on How We Perceive the World.

Porter, Alan Porter. (2020). Atlas Psikoloji. İstanbul:Othello s. 14.

“Wundt, içe bakışçı psikolojiyi işitsel tınılar gibi basit duyuşal süreçler çalışmalarıyla sınırlamış ve içe bakışın şimdi zamana gerçekleştiğini iddia etmiştir” (Porter, 2020, s. 14). Fakat Wunth’un algı açıklamasında şekilde görüldüğü gibi algılama süreci bilişsel işlevleri kapsamamaktadır. Bu nedenle sonradan yapılan çalışmalar insan algısına bilişsel işlevleri de dahil etmişlerdir. Bu bilişsel işlevlerin oluşma süreçleri çevresel bileşenler tarafından etkilenmektedir. Şekildeki ‘kavrama’ kısmında yer alan imgelerin ilişkilendirilme ve sentez süreci konuya bilişin de dahil edilmesiyle Küçüköner M. (2007)’nin “Göz nesneye bakar, görme yoluyla onu belleğine yerleştirir. Aynı nesneyi daha sonra gördüğünde ki o nesnede farklılıklar olmuştur- ya daha önceki yerleştirilmiş olduğu hali üzerine ilavelerde bulunur ya da yeni bir nesne olarak belleğe kazınmasına izin verir (Küçüköner M. 2005, s. 32)” anlatımıyla açıklanabilir. “İnsanlar önceki algılarının sonuçlarını makul ölçüde düzenli ve faydalı bir şekilde depolamış gibi davranırlar” (Stea, 1982, s. 44). Buradaki depolamak kavramı bilişle ilgili bir özelliktir. İnsanların uzun dönem belleklerinde kaydedilen anılar bilişsel verileri oluşturur ve bu veriler algısal süreçte etkilidir. Böylece davranış öncesindeki algı ve biliş süreçlerinin birbirleriyle geri beslemeli süreçler oldukları söylenebilmektedir.

Sanayi devrimi öncesi belki de yapısal alanlar gelişmişliğin bir göstergesiydi. Fakat kentlerin hızlı ve kontrolsüz büyümesi, yeşil alanların yok edilmesi kentleri bir ağacın gölgesine muhtaç bırakacak hale getirebilmiştir. Bu durumda ağaç kavramının zihindeki anlamı da değişebilmektedir. Artık ağaç imgesi muhtemelen sanayi devrimi öncesindeki anlamını yitirerek daha gelişmiş bir toplumun göstergesi olmaya başlamıştır. Kentlerde özellikle mezarlıklara bakıldığında mezarlıkların daha yeşil, daha ağaçlı olduklarını görülebilmektedir. Bu durum İslam kültürünün bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Mezarlıklarda boylu ağaçların kullanılması insanların göğe yükseliş, Allah’a ulaşma, huzurlu bir ortam yaratma isteklerinden kaynaklanmaktadır. “Tüm kültür olgularının bir gösterge olduğu varsayımı” (Eco, 1976, 2016)’ temel alınacak olursa insanların yaşadıkları ortam koşullarının imge oluşumları üzerinde etkili olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Bu durumda ağaç imgesinin ölüm, ölümden sonra hayat, huzur gibi kavramları da çağrıştıran bir imgeleme dönüşebildiği görülmektedir. Bu durum Saussure’ın ‘bir göstergenin değeri’ ve Eco’nun kültürü iletişim süreci olarak ele alması arakesitinde ifade edilecek olursa:



Görsel 5. Ağaç İmgesinin Saussure’nin ‘Bir Göstergenin Değeri’-Umberto Eco’nun Kültürü İletişim Sürecine Dahil Etmesi Arakesitinde İletişimin Yorumlanması, 2024, Kişisel Arşiv.

Yukarıda görüldüğü gibi ağaç kültürel yapı çerçevesinde farklı değerler ifade edebilmektedir. Bu göstergelerde toplumun sosyo-kültürel özellikleri ve yaşadığı fiziksel çevre koşulları önemlidir. Bütün bu koşullar ise bilişin oluşmasında önemlidir. İmgeleme ve biliş birbirleriyle ilişkili kavramlardır. “İmge hakkındaki görsel bilgi süzülmüş, özetlenmiş ve soyut ‘ifadeler’ olarak depolanmıştır. Belleğin yeniden harekete geçirilmesi, bu soyut kodun bellekten geri getirilmesi anlamına gelmektedir. Bu soyut kod, eşleştirildiği öznel imgeyi ortaya çıkaracaktır” (Solso, MacLin ve MacLin, 2018, s. 352). Canter (1969) çevre ve davranış etkileşimi çalışmalarının üç anahtar süreç indirgenebileceğini öne sürmüştür. Bunlardan biri “çevre algısal uyaran sağlar, fakat bu uyaranlar kendi içlerinde saklı olan anlamlarla var olurlar ve çevreyle olan etkileşimlerimizi bu kavramsal yapılarla olan bağlantılar kolaylaştırır” (Canter ve Stringer, 1975, s. 9). Bu bağlamda ağaç bir algısal uyaran olarak düşünülürse, ağaçla ilgili kişinin belleğinden gelen soyut kod ve çevresel koşullarla ağaç bir imgeleme dönüşebilmektedir.

6. Materyal ve Yöntem

Çalışma kapsamında 2016 yılında Eurovision şarkı yarışmasını kazanan, Jamala tarafından söylenen 1944 adlı şarkının sahne gösterisinde kullanılan ağaç imgelemine ve yönetmenliğini Brian Robbins’in yaptığı, baş rol oyuncusu Eddie Murphy olan 2012 yılı yapımı A Thousand Words filminde kullanılan imgesel ağacın göstergebilimsel analizleri Umberto Eco’nun göstergebilim yaklaşımı çerçevesinde yapılmıştır.

7. Bulgular

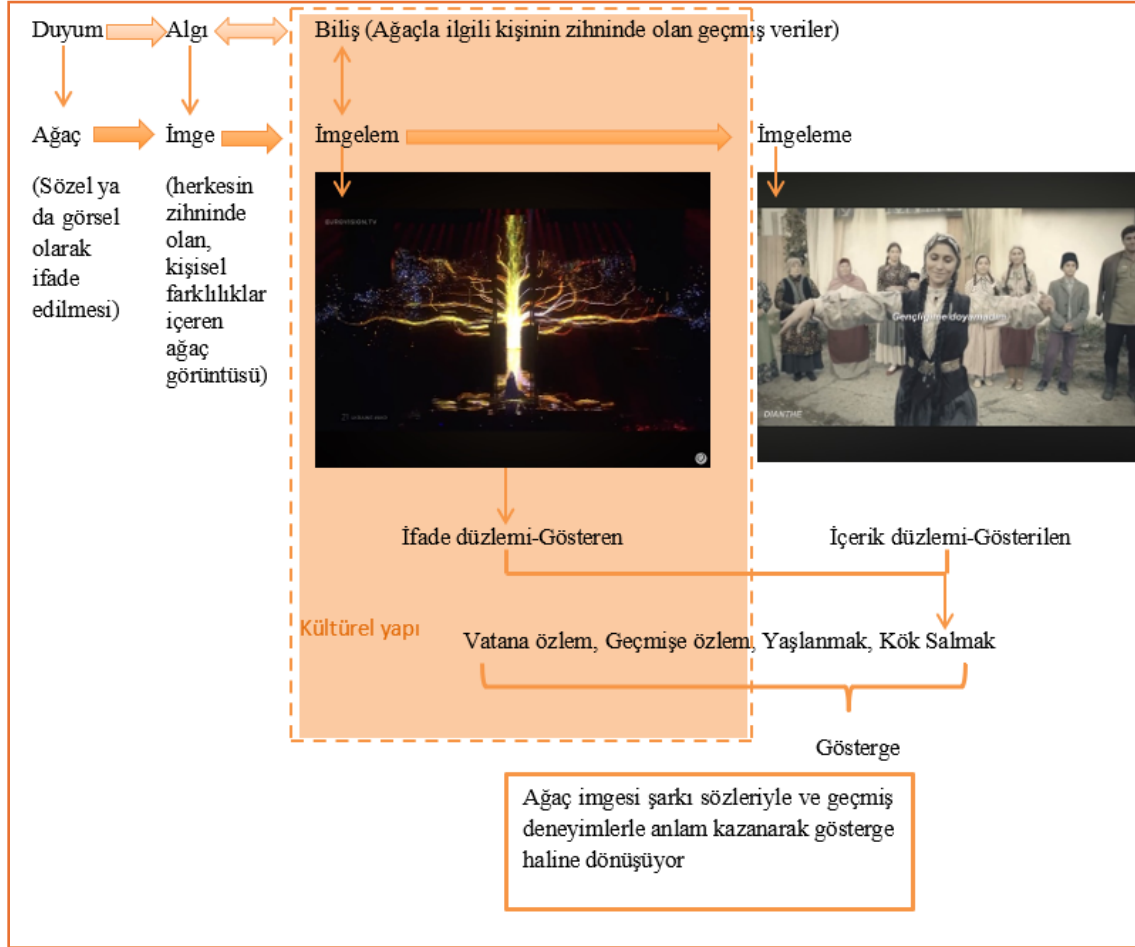
7.1. 1944 Şarkısının Hikâyesi

1944 şarkının sözleri ve bestesi Jamala’ya aittir. Jamala büyükannesinden dinlediği anılardan yola çıkarak bu şarkıyı yazmıştır. Şarkı İngilizce olup şarkının nakarat kısmı Kırım Tatarca’dır. Şarkıda Kırım Türklerinin anavatanlarından sürgün edilmeleri anlatılmaktadır. 1944 şarkısı 2016 Eurovision Şarkı Yarışması’nda Ukrayna’ya birincilik getirmiştir.

7.1.1. 1944 Şarkısının Eurovision Sahne Gösterisinde kullanılan Ağaç İmgelemine Göstergebilimsel Analizi

1944 şarkısı genel olarak koyu renklerin hâkim olduğu bir sahnede söylenmektedir. Şarkının nakarat kısmında sahne yavaş yavaş renklenmeye başlamaktadır. Nakarat kısmından sonra sahne tekrar kararmaktadır. Son naka-

rattan önce şarkıda ağıt yakılmakta ve sonrasında sahnede ağaç imgelemi belirmektedir. Şarkı “vatanıma toyalmadım (vatanıma doyamadım) (Görsel 1)” sözcükleriyle bitmekte ve buna paralel olarak ağaç imgelemi sahneden yavaşça yok olmaktadır. 1944 şarkısının sahne gösterisinde kullanılan ağaç imgelemi göstergebilimsel olarak aşağıdaki gibi analiz edilmiştir:



Görsel 6. 1944 Jamala, 2016, 1944, URL 1 Şarkısının Sahne Gösterisinde Kullanılan Ağaç İmgeleminin (solda) Şarkının Kli-biyle Jamala, 2016b, 1944, URL 2(sağda) İlişkilendirilerek Göstergebilimsel Analizinin Yapılması, 2024, Kişisel Arşiv.

Ağaç nesnesi insanlar tarafında kök, gövde ve yapraklar olarak duyumsanmış ve algılanmıştır. Bu nedenle herke-sin zihninde birbirine benzer aynı zamanda birbirinden farklı ağaç imgeleri olduğu söylenebilmektedir. Yıllar içe-risinde ise hem fonksiyonel hem estetik özellikleriyle ağaç imgesi kültürel yapının da etkileriyle çeşitli duyguları ve düşünceleri ifade etmede kullanılan bir imgelem haline dönüşmüştür. Ağaç imgelemi; üretkenlik, güzellik, sağlamlık vb. gibi pek çok anlam ile insanların bilişlerine kodlanmıştır. Bu nedenle 1944 şarkısında sahnedeki ağaç imgelemi dinleyicinin geçmiş deneyimleriyle (ağaç imgesinin bilişteki yeri) karşılıklı etkileşim içine girip şarkı sözleriyle harmanlanıp sanatçının ifade etmeye çalıştığı fikre dönüşmektedir. Şarkının nakaratıyla “Yaşlışıma to-yalmadım (gençliğime doyamadım), Men bu yerde yaşalmadım (ben bu yerde yaşayamadım/yaşlanamadım) (Görsel 5)” birlikte ağaç imgelemi bir göstergeye dönüşmektedir. Şarkının hikâyesi şarkının yazıldığı toplumun yaşam koşullarını yansıtmaktadır. Bu durumda gösterilen; vatana özlem, geçmişe özlem, kök salmak ve barıştır.

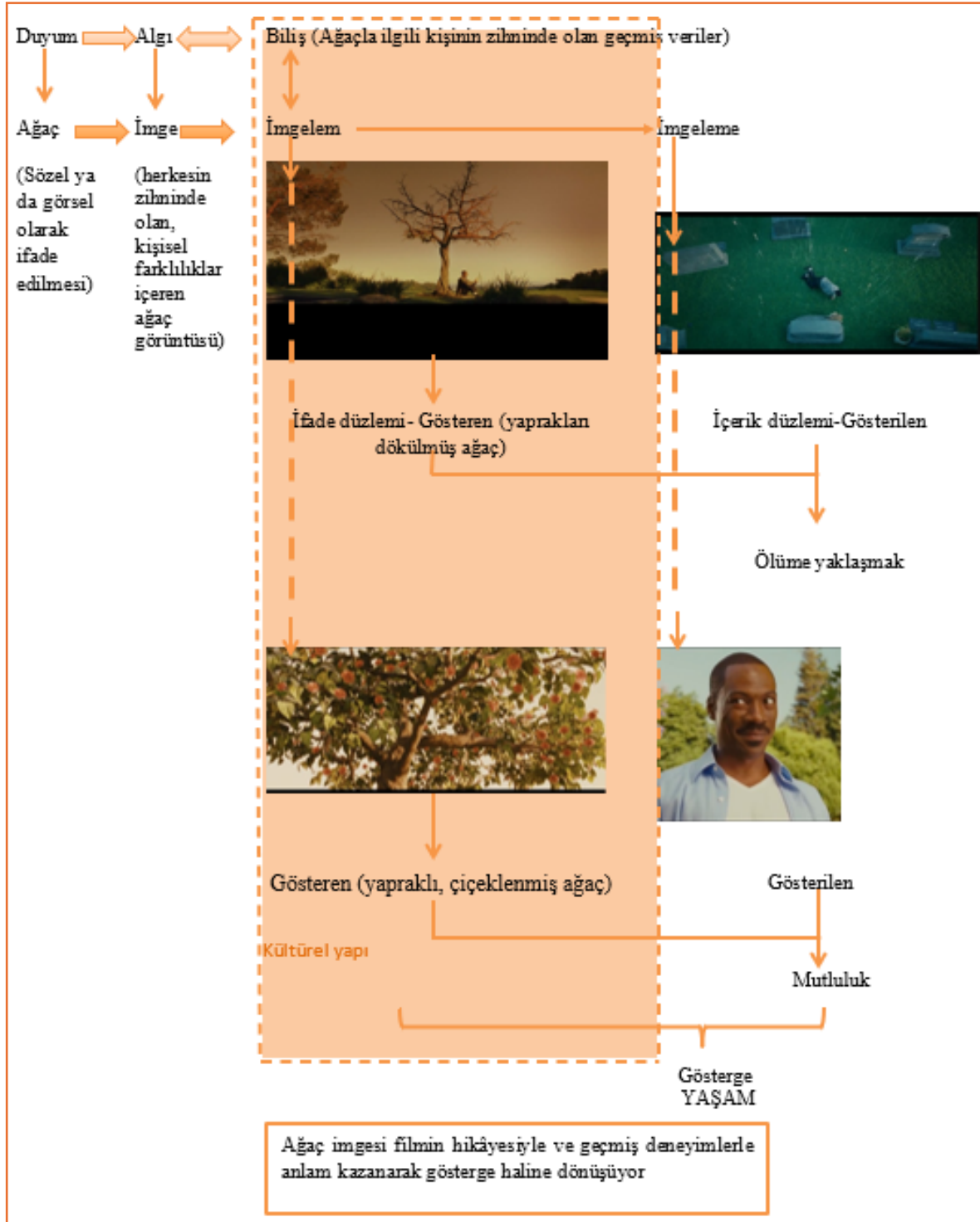
1944 şarkısının klibinde şarkının nakarat kısımlarında ekrana dans eden, mutlu insanlar gelmektedir. 1944 şarkısının sahne gösterisindeki ağaç imgelemi ile insanların zihninde oluşturulmak istenen sahne yani imgeleme de esasen mutlu olan, birlik içinde yaşayan insanlardır.

7.2. A Thousand Words Filminin Hikâyesi

Filmin ana karakteri Jack McCall (Eddi Murphy)'dur. Jack bir kitap simsarıdır. Jack'in hayatındaki en önemli kişiler; annesi, eşi ve kısa bir süre önce dünyaya gelmiş olan oğludur. Jack'in genel kişilik özellikleri çok konuşması, başkalarının düşüncelerini ve hislerini önemsememesi ve yalan söylemekten kaçınmamasıdır. Bu durumdan en çok en yakınları olumsuz olarak etkilenmektedir. Jack'in eşi sürekli evlerinin bir bebeğin büyümesi için uygun koşullarda olmadığını anlatmaya çalışmaktadır fakat Jack bunu önemsememektedir. Jack'in annesi hasta olduğu için ona sürekli babasının ismiyle hitap etmektedir. Jack'in konu karşısındaki tutumu ise annesini dinlemeye çalışmak değil, annesinin yanlısını düzeltmeye çalışmak ve sonuç olarak annesinin anlatmaya çalıştıklarına kayıtsız kalmaktadır. Günün birinde Jack yeni bir kitap anlaşması yapmak için Sinja adında ruhani bir liderle tanışır. O günden sonra Jack'in hayatında büyük bir değişiklik meydana gelir. Jack'in evinin bahçesinde aniden boylu, büyük bir Bodhi Ağacı belirir. Jack her konuştuğunda söylediği kelime sayısı kadar yaprağın bu ağaçtan düştüğünü fark eder. Ağaç ve Jack arasında açıklanamayan ruhani bir bağ kurulmuştur. Bu nedenle ağaçtaki yapraklar bittiğinde Jack de öleceğinin farkındadır. Böylece Jack konuşmamaya çalışır. Konuşmamak Jack'in hem özel hem de iş yaşantısını mahveder. Çünkü insanların en büyük ihtiyaçlarından biri çalışmanın başında vurgulandığı gibi diğer insanlarla iletişim kurmaktır. Jack'in başlıca iletişim yöntemi ise konuşmaktır. Konuşmadığında kendini ifade edemeyen ve buna paralel olarak anlaşılamayan Jack hem işinden kovulur hem de eşi onu terk eder. Bu süreçte ağaçtaki yapraklar da giderek azalmıştır. Ağaçta sayılı birkaç yaprak kaldıktan sonra Jack kaçınılmaz sonu kabul eder ve hayatındaki anlamsız şeylerden sıyrılır. Kalan kısacık ömründe Jack eşine onu sevdiğini söyler. Sonrasında annesini ziyaret eder ve bu kez annesini dinlemeye karar verir. Böylece Jack'in annesi Jack'in kendisiyle yüzleşmesini sağlar. Jack'in babası küçük yaşta onu ve annesini terk etmiş kısa bir süre sonra da ölmüştür. Bu durum Jack için zor bir süreç olmuştur ve hayatı boyunca babasına hem özlem duyar hem de nefret besler. Bu nefret aslında Jack'i bitiriyordur. Jack son olarak babasının mezarına gider ve babasına onu affettiğini söyler. Bu sözlerle ağaçtaki son yapraklar da yere düşer, bu düşüşe paralel olarak Jack' de yere yığılır. Jack'in içindeki nefretten kurtulması bir anlamda içindeki zehirden kurtulmasıdır. Böylece Jack ile ruhani bir şekilde bağlı olduğu Bodhi ağacı tekrar yapraklanır ve hatta çiçek açar. Jack kendine göre 'Gerçek Jack' olarak tekrar yaşantısına geri döner. Bundan sonra boş konuşup karşısındakinin hislerine önem vermeyen biri olarak değil hem kendi hislerine hem de diğer insanların hislerine önem veren biri olarak yaşantısını 'mutlu' bir şekilde sürdürür.

7.2.1. A Thousand Words Filmindeki Ağaç İmgeleminin Göstergebilimsel Analizi

Filmdeki hikâyede bodhi ağacı Jack'in hayatının imgesel ifadesidir. Ağacın en başta bol yapraklı oluşu Jack'in hayatına devam ettiğini, ağacın yapraklarının Jack'in her bir sözcüğüne paralel olarak dökülmesi boş sözcüklerin Jack'in hayatından götürdüklerini, ağacın yapraksız kalması Jack'in ölüm vaktinin geldiğinin, ağacın tekrar yapraklanarak çiçek açması Jack'in yaşantısındaki gerçek mutlulukları keşfetmesi ve yaşantısına devam etmesini göstermektedir. Jack'in yaşantısının ağaç imgelemi ile göstergebilimsel analizi aşağıdaki gibidir:



Görsel 7. Brian Robbins, 2012, A Thousand Words, URL 3 Filmindeki İmgesel Değere Sahip Ağacın Göstergebilimsel Analizi, 2024, Kişisel Arşiv.

Herkesin zihninde olan bir ağaç imgesi vardır. Birbirinden farklı fakat genel özellikleriyle (kök+gövde+yaprak+vb.) birbirleriyle aynı olan bu imgeler filmin hikâyesi ve kültürel yapının ağaç imgesini anlamlandırmasıyla birlikte

imgeleme dönüşmektedir. Jack'in yaşamını ifade eden bu ağaç gösterge niteliğindedir. Yaprakların dökülme süreci insanların yaşamları boyunca boşa sarf ettikleri sözleri, yaprakları dökülen ağaç ölümü, yapraklı ve çiçeklenmiş ağaç mutlu bir yaşantıyı ifade etmektedir. Filmde yaprakları dökülmüş ağaçla ve yapraklanmış çiçekli ağaçla insanların zihninde oluşturulmak istenen imgeleme ise Jack'in ölümünün ve mutluluğunun ifade edildiği sahnelerdir.

8. Sonuç

İnsan davranışlarının açıklanabilmesi etkili bir iletişim kurulmasına bağlıdır. Kişinin kendini anlatabilmesi ve karşındakini anlayabilmesi etkin bir iletişim becerisini gerektirmektedir. İletişim becerisinin gelişmesi konunun çok boyutlu ele alınmasıyla mümkündür.

Çalışma kapsamında çevresel psikoloji çalışmalarında kullanılan duyum-algı-biliş hiyerarşik yapısı ile iletişim çalışmalarında kullanılan (anlamsal yapılarıyla ele alınan) imge-imgelem-imgeleme modelinin birbirleriyle ilişkilendirilmesiyle bir analiz modeli geliştirilmiştir. Geliştirilen model ve bu modelin Umberto Eco'nun göstergebilim yaklaşımı kapsamında çözümlenmesiyle iletişim çalışmalarında yeni bir okuma yöntemi ortaya koyulmuştur. İletişim, sadece mesaj alışverişi demek değildir. Sosyal, kültürel, mekânsal, zamansal ve sembolik gibi birçok boyutu vardır. Bu çok boyutlu yapı konunun tek bir çalışma alanı odağından ziyade farklı disiplinlerin ortak çalışmaları arakesitinde ele alınmasını gerektirmektedir. İletişimin çok boyutlu yapısına dikkat çekilmek istenen bu çalışmada doğal bir bileşen olarak göstergebilimsel analizi yapılan ağaç ögesinin insanların psikolojik ve kültürel yapılarıyla harmanlanarak, sanatçının duygu ve amaçları doğrultusunda bir iletişim aracına dönüşümü vurgulanmıştır. Böylece göstergebilim kapsamında gelecekte yapılacak çalışmalara farklı bakış açıları kazandırılması ve bunun gerekliliği konusunda farkındalık yaratılması amaçlanmıştır.

Çalışma kapsamında geliştirilen model farklı sanat eserleri üzerinden yapılan okumaları içermektedir. Ortaya koyulan model; mimarlık, medya okur yazarlığı, kentleşme politikaları gibi çalışma alanlarındaki nitel ve nicelik verileriyle genişletilebilecek yapıdadır. Bütün çalışma alanlarında sosyal ve fiziksel çevre koşullarıyla oluşan arka planın etkisiyle şekillenerek iletişim aracı olarak ele alınabilen bileşenlerin göstergebilimsel analizleriyle iletişim becerilerinin geliştirilmesine katkı sağlanabileceği düşünülmektedir.

Kaynakça

- Ağaç, S., Sakarya, M. (2015). Hayat Ağacı Sembolizmi. *International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS)*, 1, s. 1-14.
- Akca, Ü., Sazak, N. (2024). Semiotic Analysis of Arif Sağ Album Cover at Asm (Arif Sağ Music) company. *Art and Interpretation*, 43 (1), s.2-13.
- Albayrak, A., Altay, A. (2020). Görsel Sanatlarda İmge Kavramı. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, 2 (2), s. 133-163.
- Bayav, Deniz. (2009). Resim Sanatında ve Sanat Eğitiminde İmge. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(2), s. 105-122.
- Baycan, D. U., Kaptan, B. (2024). Mekânda Anlam Aramak: Göstergebilimsel İç Mekân Analizi Odunpazarı Modern Müzesi (OMM) Örneği. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 14 (1), s. 643-663.

Bayne, T., Brainard, D., Byrne, W., Chittka, L., Clayton, N., Heyes, C., Mather, J., Ölveczky, B., Shadlen, M., Suddendorf T., Webb B. (2019). What is Cognition?. *Current Biology*, 29 (13), s. 608-615.

Berger, R., Federico, R. (1982). *Human Behavior*. London: Longman.

Bonnes, M., Bonaiuto, M. (2002). Environmental Psychology: From Spatial-Physical Environment to Sustainable Development. R. Bechtel, A. Churchman (Ed.), *Handbook of Environmental Psychology*, s. 28-54. John Wiley & Sons.

Canter, D., Stringer, P. (1975). *Environmental interaction: Psychological Approaches to Our Physical Surroundings*. Great Britain: Surrey University Press.

Caesar, Michael. (1999). *Umberto Eco: Philosophy, Semiotics and the Work of Fiction*. Cambridge: Polity Press.

Chandler, Daniel. (1994). *Semiotics for Beginners*. University of Wales.

Coder, Kim. (2017). What is a Tree? <https://bugwoodcloud.org/resource/files/15184.pdf>,. Erişim: 01.05.2024

Çağlar, Bilgehan. (2012). Bir İletişim Biçimi Olarak Göstergebilim. *EUL Journal of social sciences*, s. 22-34.

Çeken, B., Arslan, A. A. (2016). İmgelerin Göstergebilimsel Çözümlemesi "Film Afişi Örneğı". *Journal of Bayburt Education Faculty*, 11(2), s. 507-517.

Deely, John. (2005). *Basics of Semiotics* (4th edition b.). Tartu University Press.

Eco, Umberto. (1976). *A Theory of Semiotics*. London: Indiana University Press.

Eco, Umberto. (2016). *Mimarlık Göstergebilimi*. (F. E. Akerson, Çev.) İstanbul: Daimon.

Ege Orman Vakfı. (2021). Orman sözlüğü. Erişim: 01.05.2024. <https://www.egeorman.org.tr/orman-sozlugu.aspx>.

Eraydın, Zeynep. (2016). Kentsel Markalaşma Stratejilerinin Kent Belleğı ve Kent İmgesi Üzerine Etkieri: Ankara Örneğı. *İdealkent*, 20(7), s. 830-855.

Gibson, James. (1979). *The Ecological Approach to Visual perception*. New York and London: Psychology Press.

Gifford, Robert. (2014). Environmental Psychology Matters. *The Annual Review of Psychology*, s. 541-579.

Gifford, R., Steg, L., and Reser, J. (2001). Environmental Psychology. P. Martin, F. Cheung, M. Knowles, M. Kyrios, L. Littlefield, J. Overmier, J. Prieto (Ed.), *Handbook of Applied Psychology*, s. 440-469. Blackwell publishing.

Gordon, Ian. (2004). *Theories of Visual Perception*. Hove and New York: Psychology Press.

Göregenli, Melek. (2018). *Çevre Psikolojisi* (4. baskı b.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Heft, Harry. (2022). Lewin's "Psychological Ecology" and the Boundary of the Psychological Domain. *Philosophia Scientia*, 26(3), s. 189-210.

Heil, John. (1983). The Census Excerpt from Perception and Cognition. F. Macpherson (Dü.) içinde, *The Senses: Classic and Contemporary Philosophical Perspectives*, s. 136-155.

Hoxha, Bujar. (2022). *Umberto Eco's Semiotics*. Cambirigge Scholats Publishing.

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

İskenderoğlu, L. ve Aytaç, İ. (2010). Çocuk Resimlerinde Görme Biçimleri. *Qualitative studies*, 5(2), s. 1-11.

Jamala (2016). 1944 [Şarkı]. Erişim: 01.05.2024. <https://www.youtube.com/watch?v=B-rnM-MwRHY>

Jamala (2016b). 1944 [Şarkı]. Erişim: 01.05.2024. www.youtube.com/watch?v=ahrt5stRDT8

Karabulut, Mustafa. (2015). İmge Kavramı ve Necip Fazıl Kısakürek'in Şiirlerinde İmge. *International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 10(4), s. 603-618.

Karabulut, N., Daşdemir, F. (2020). İmge, imgelem ve imgeleme Kavramları Bağlamında Sanat Eserlerinin Oluşumu. *EKEV Akademi Dergisi*, 82, s. 231-244.

Kart, B. Y., Ertürk, N. (2023). Yaratıcı Süreç İçerisinde İmge, İmgelem, Sezgi ve Tinin Önemi. *İDİL*, 103, s. 307-315.

Kaya, A. Y., Akdemir, İ. O. (2020). Kentsel Değişim- Kent İmgesi Kolerasyonu: Elazığ Örneği. *Firat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 31(1), s. 1-23.

Koffka, Kurt. (1936). *Principles of Gestalt Psychology*. London: Harcourt, Brace and Company.

Küçüköner, Mustafa. (2005). Görme Üzerine Bir İnceleme. *Sanat Dergisi*, 8, s. 31-34.

Küçüköner, Mustafa. (2007). İmge ve Bellek İlişkisine Bir Bakış. *Sanat Dergisi*, 12, s. 79-82.

Özak, N. Ö., Gökmen, G. P. (2009). Bellek ve Mekân İlişkisi Üzerine Bir Model Önerisi. *İTÜdergisi/a Mimarlık Planlama Tasarım*, 8(2), s. 145-155.

Özdoğan, Melek Aygül. (2022). Dilbilimsel Yapısalcılıktan Yapısal Antropolojiye: Ferdinand de Saussure ve Claude Levi-Strauss. *Disiplinler Arası Dil Araştırmaları Dergisi*, 5, s. 107-117.

Öztürk, Güneş. (2023). İmgeleme: Bir Gözden Geçirme. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 15 (3), s. 488-497.

Pavlyshyn, Marko. (2019). Ruslana, Serduchka, Jamala: National Self-Imaging in Ukraine's Eurovision entries. J. Kalman, B. Wellings, and K. Jacotine (Ed.), *Eurovisions: Identity and the International Politics of the Eurovision Song Contest since 1956*, s. 129-150. Palgrave Macmillan.

- Porter, Alan. (2020). *Atlas Psikoloji*. (G. D. Sindar, & Ş. F. Şahin, Çev.) Othello Yayıncılık.
- Ramage, M., Shipp, K. (2009). Reading From Lewin's Theory. *System Thinkers* (s. 267-275). içinde London: Springer.
- Sayılır, Şeyda Büyükcan. (2021). Türklerin Ağaç ile Mitolojik ve Tarihi Bağları Üzerine Bir Değerlendirme. *Genel Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 3(6), s. 187-198.
- Sebeok, Thomas. (2001). *Signs: Introduction to Semiotics*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Solak, Sevcan Güleç. (2017). Mekân-Kimlik Etkileşimi: Kavramsal ve Kuramsal Bir Bakış. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(1), s. 13-37.
- Solso, R., MacLin, M., MacLin, O. (2018). *Bilişsel Psikoloji*. (A. Ayçiçeği-Dinn, Çev.) Bilge.
- Stea, David. (1982). Environmental Perception and Cognition:Toward A Model for "Mental Maps". S. Kaplan, & R. Kaplan (Ed.), *Humascape*, s. 44-54. University of Michigan.
- Steg, L., van den Berg, A., J de Groot. (2012). Environmental Psychology: History, Scope and Methods. *Environmental Psychology: An Intoduction* içinde (s. 1-12).
- Stokols, Daniel. (1976). *Environmental Psychology*. Annual Review of Psychology, s. 288-295.
- Stokols, Daniel. (1995). *The Paradoxs of Environmental Psycholgy*. American Psychogist, s. 821-837.
- Sultanova, Razia. (2021). Why Women Sing: Female Performers in Tradtonal Socetes. *Etnomüzikoloji Dergisi*, 4(Özel sayı), s. 35-50.
- Süzen, G., Yücel, H. S. (2021). Resim Sanatında İmge, İmgelem, Yaratıcılık ve Yaratma Süreci. *Fine Arts*, s. 177-188.
- Quiong, Ou. (2017). A Brief Introduction to Perception. *Studies in Literature and Language*, 15(4), s. 18-28.
- Welander, Julia. Orinius. (2020). The Battle of Eurovision: A Case Study of Russia and Ukraine's Use of the Eurovision Song Contest as a Cultural Battlefield. <https://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=9026681&fileId=9028086> adresinden alındı
- Yılmaz, Ahmet Hakan. (2016). Türklerde Ölüm Anlayışının Çağdaş Türk Resminde Göstergebilimsel Açidan İncelenmesi. *İdil*, 5(20), s. 249-274.
- Yücel, Doğan. (2020). Divan Şiirinde Ağaç: İnanç ve Kültür. *Kesit Akademi Dergisi*, s. 304-323.

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1.** Ferdinand D. Saussure, 1983, Gösterge / Sign.
- Chandler, Daniel. (1994). *Semiotics for Beginners*. University of Wales, s.19.

Görsel 2. John Deely, 2005, Göstergebilimin Seviyeleri/ The Levels of Semiosis.
John Deely. (2005). Basics of Semiotics, Tartu University Press, s.37.

Görsel 3. Ferdinand D. Saussure, 1983, Göstergenin Değeri/ Value of a Sign.
Chandler, Daniel. (1994). Semiotics for Beginners. University of Wales, s.24.

Görsel 4. Wilhelm Wundt, 1879, Dünyayı Nasıl Algıladığımıza Dair Açıklamalar/ Explanations on How We Perceive the World.
Porter, Alan Porter. (2020). Atlas Psikoloji. İstanbul:Othello s. 14.

Görsel 5. Ağaç İmgesinin Saussure'nin 'Bir Göstergenin Değeri'-Umberto Eco'nun Kültürü İletişim Sürecine Dahil Etmesi Arakesitinde İletişimin Yorumlanması, 2024, Kişisel Arşiv.

Görsel 6. 1944 Jamala, 2016, 1944, URL 1 Şarkısının Sahne Gösterisinde Kullanılan Ağaç İmgeleminin (solda) Şarkının Klibiyle Jamala, 2016b, 1944, URL 2(sağda) İlişkilendirilerek Göstergebilimsel Analizinin Yapılması, 2024, Kişisel Arşiv

Görsel 7. Brian Robbins, 2012, A Thousand Words, URL 3 Filmindeki İmgesel Değere Sahip Ağacın Göstergebilimsel Analizi, 2024, Kişisel Arşiv.

ŞEHRİN FARK EDİLMİYEN TİPOGRAFİK İŞARETLERİ^{1, 2}

Dr. Öğr. Üyesi **Münire YILDIZ**

Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü

Isparta / Türkiye

munireyildiz@sdu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0003-2064-9555

Prof. **Yusuf KEŞ**

Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü

Isparta / Türkiye

yusufkes@sdu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-8715-8809

Öz: Şehrin sokakları, fark edilmeyen sessiz tipografik işaretlerle doludur. Önemsiz gibi algılanan bu unsurlar, aslında çeşitli mesajlar barındıran göstergelerdir. Her gün üzerinden geçtiğimiz rögar kapaklarından yok olmaya yüz tutmuş graffitilere, kargocuların teyit için baktığı kapı numaralarından, apartman isimlerine kadar farklı örneklerle çeşitlidir. Söz konusu simgeler, hem kentin tarihinden izler taşır hem de güncel popüler kültürün etkilerini yansıtır. Görsel kimliğe katkı sağlayan bu işaretler, kent estetiğini ve kültürel yapısını gözler önüne serer.

Bu çalışmada kent kültürünü görünür kılan fakat gündelik hayatta fark edilmeyen tipografik işaretlerin önemi ortaya konulmaktadır. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden içerik çözümleme tekniği kullanılmaktadır. Literatür taraması ve alan gözlemlerine dayalı olarak yapılan analizde, bu tipografik unsurların estetik, işlevsel ve kültürel yönleri değerlendirilmektedir. Elde edilen bulguların işaret ettiği üzere, tipografik belleğin korunması, kent kimliğinin sürdürülebilirliğine anlamlı bir katkı sunmaktadır. Bu bağlamda, fark edilmeyen bu görsel işaretlerin belgelenmesi ve kent planlama süreçlerine entegre edilmesi önerilmektedir.

Anahtar Sözcükler: Kent Kültürü, Görsel Kültür, Tipografi, Vernaküler Tipografi, Görsel İletişim.

UNNOTICED TYPOGRAPHIC SIGNS OF THE CITY

Abstract: The streets of the city are filled with unnoticed, silent typographic signs. These seemingly insignificant elements are, in fact, indicators that carry various messages. Ranging from manhole covers we walk over every day to fading graffiti, from door numbers that couriers check for confirmation to apartment names, these examples are diverse. These symbols both bear traces of the city's history and reflect the influence of contemporary popular culture. These signs, which contribute to the visual identity, reveal the urban aesthetic and cultural structure.

This study highlights the importance of typographic signs that make urban culture visible yet remain unnoticed in daily life. The research employs qualitative research methods, specifically the content analysis technique. Based on literature review and field observations, the analysis evaluates the aesthetic, functional, and cultural aspects of these typographic elements. According to the findings, preserving typographic memory provides a meaningful contribution to the sustainability of urban identity. In this context, it is recommended that these unnoticed visual signs should be documented and integrated into urban planning processes.

Keywords: Urban Culture, Visual Culture, Typography, Vernacular Typography, Visual Communication.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

² Makale 2024 yılında düzenlenen International Fine Arts and Printing Conference (IFAPC 2024) kapsamında hazırlanmış özet metinden üretilmiştir

EXTENDED ABSTRACT

The urban landscape is filled with typographic signs that often go unnoticed yet hold cultural and historical value. These signs, from manhole covers and door numbers to faded graffiti and apartment names, serve as silent indicators reflecting city life. Their presence captures the interplay between the past, the present, and popular culture. Such typographic elements, though seemingly mundane, contribute to a city's visual identity and reveal its collective preferences, traditions, and aesthetics. By examining these overlooked elements, this study highlights their role in shaping urban culture and identity.

Typography, as a core component of design, plays a dual role in urban spaces: it offers functionality and aesthetic value. Informative and guiding, these signs also reflect the traditions and visual culture of their locales. For instance, manhole covers often feature unique engravings or inscriptions that, while functional, offer a glimpse into local heritage. Similarly, graffiti, though often dismissed, represents an expressive medium conveying social and political commentary. These elements narrate the city's story and contribute to its evolving cultural fabric.

In this study, the concept of vernacular typography is explored within the context of urban spaces. Vernacular typography refers to locally crafted and contextually relevant design elements that evolve alongside the community. Examples include hand-painted signs, apartment plaques, and traditional shopfronts, which encapsulate the local aesthetic and historical continuity. These typographic artifacts are cultural markers that bridge the gap between generations, preserving the essence of their time while adapting to modern needs. The study emphasizes their role in the formation and perpetuation of urban identity.

The methodology employed involves a qualitative approach, with content analysis as the primary technique. Through an extensive review of literature and field observations, the study identifies typographic elements that embody the urban identity. The analysis reveals that such elements, while often unnoticed in daily life, hold a deep connection to the city's cultural and social dynamics. From door numbers and building names crafted by local artisans to graffiti that evolves as a form of public discourse, these signs are integral to the urban experience.

Key findings highlight the interconnection between urban culture and typography. The typographic elements analyzed not only facilitate communication and navigation but also preserve cultural memory and local traditions. For instance, historical building plaques reflect the architectural and social ethos of their time, while contemporary designs demonstrate advancements in technology and shifts in aesthetic preferences. These findings underscore the dynamic relationship between cultural evolution and the visual language of typography.

In conclusion, unnoticed typographic signs are vital components of the urban narrative, serving as markers of cultural identity and historical continuity. By shedding light on these elements, the study calls for greater recognition of their value in urban design and cultural preservation. It advocates for integrating these elements into the broader discourse on city planning and visual communication, ensuring that they remain an enduring part of the urban fabric. This research not only enriches the understanding of urban culture but also underscores the importance of preserving and celebrating the typographic heritage embedded within our cities.

1. Giriş

Kentlerin özelliklerini taşıyan ve kendileriyle özdeşen ayırt edici kimlikleri bulunmaktadır. Bir kenti, diğerinden ayıran ve onu farklı kılan her şey onun kimlik unsurudur. Kent kimliği, bir kentin fiziksel, kültürel ve sosyal özelliklerini temsil eden özgün bir karaktere sahip olma durumudur. Bu kimlik kente özgü mimari yapılar, tarihi ve kültürel miras, etnik ve dini çeşitlilik, ekonomik yapı, toplumsal yapı ve özellikler (normlar, değerler, ilişkiler vb.) gibi unsurların bir araya gelmesiyle biçimlenirken teknoloji ve popüler kültür ile güncellenmektedir.

Kent kimliği ile kent kültürü arasında etkileşim bulunmaktadır. Çotuksöken'e göre, her kent kendi kültürünü ortaya çıkarırken belli kimlik özellikleri kullanmaktadır (2009, s.1). O kentin kimliğini oluşturan şeyin kentle kültür arasındaki ilişki olduğu ileri sürmektedir. Kent kültürü, kentte yaşayan insanların ortak bir paydaya dayanarak ürettiği maddi ve manevi değerlerden oluşmaktadır. Kentin sosyal yapısını meydana getiren toplumu ve yaşantılarını içinde barındırdığı gibi kültür ve sanat etkinliklerini de kapsayan dinamik bir yapıdır. Çobanoğlu ve Gazi'ye göre, kent kültürü, kısaca kent içerisinde yaşayan insana ait davranış ve yaşam biçimi olarak ifade edilmektedir (2008, s. 18). Bu bağlamda, kente ait dil, tarih, alışkanlıklar ve günlük yaşam biçimleri oranın kültürünü göstermektedir.

Kent kültürünün oluşumu ve devam ettirilmesinde baş rolde toplum bulunmaktadır. Geçmişten günümüze aktarılan maddi ve manevi değerlerin değerlendirilme sürecinde birey belirleyici unsurdur. Kent kimliği için bu değerlerin korunmasında olduğu gibi sürekliliğinde de birey başlıca rol oynamaktadır. Bu bağlamda kent kimliği üreticisinin toplum olduğu söylenmektedir (Güvenç, 1994, s. 48; Tekeli, 1991, s. 79-89).

Bir millete mensup olan her fert, o milletin kültürünü, dilini, dinini, zevkini, inançlarını, örf ve adetlerini beraberinde taşımaktadır. Kültür fertleri aşan, fertlere şekil, yön ve şahsiyet veren bir varlıktır. Alman filozof Hegel, buna objektif geist (maddeleşmiş ruh) adını veriyor. Hegel'den sonra gelen düşünürler buna kültür adını vermektedir (Adıgüzel, 2001, s. 119).

Kent kültürü kendi kapsülünde oluşan, zaman içerisinde kentlilerin birbirleriyle çeşitli nedenlerle etkileşime girerek geliştirdiği dinamik bir yapıya sahiptir. Bu süreç, kent insanın değerlere bir yenisini eklemesiyle hareketlenmektedir. Ancak yeni edinilen değerler, o toplum tarafından benimsenip anlamlandırıldığı sürece o kültürün bir parçası olmaktadır. Kent kültüründe dinamizmini etkileyen diğer etmen popüler kültürdür. Popüler kültür ile kent kültürünün iç içe geçmesi durumunda King'in ifadesinde kentin kendine özgü değerlerin global kültürlerin arasında kaybolma olasılığı ortaya çıkmaktadır (1998, s.29). Bu durumda yerel kimliklerin yerine küresel normların geçmesine ve kentin özgün yapısının silinmesine yol açmaktadır. Kısacası, popüler kültürün etkisiyle kentler birbirine benzemeye başlayabilmekte ve kültürel çeşitlilik azalabilmektedir.

Kentin karakteristik özelliklerini yansıtarak özgün kent kimliği oluşturmada grafik tasarım ürünleri önemli rol oynamaktadır. Grafik tasarım ürünleri, markalaşma ve tanıtım sürecinde kentin özgün kimliğini oluşturmada önemlidir. Bu ürünler, kentin fiziksel görünümünü, kültürel mirasını, tarihini ve modern unsurlarını, sosyal yapısını ve diğer özelliklerini yansıtarak kentin görünür olmasını sağlayan görsel öğelerdir. Petrov, kent görsel kültürünün yalnızca grafik sanatlar yoluyla değil; aynı zamanda tipografi, yönlendirme sistemleri, sokak tabelaları, duvar yazıları ve diğer yazılı mesajlar aracılığıyla da biçimlendiğini vurgulamaktadır (2022, s. 190). Tipografi, doğrudan sözel içeriğiyle olduğu kadar biçimsel özellikleri aracılığıyla da görsel bir iletişim aracı olarak işlev görmektedir. Bu tipografik elemanlar, kentsel alanların estetik yapısını, işlevselliğini ve kimliğini oluşturmada kritik bir rol oynamaktadır.

Bu çalışmanın konusu kent kültürünü yansıtan ve kentin dokusuyla bütünleşen taşıdığı değer ve anlamı kolayca anlaşılmayan tipografik işaretlerdir. Tipografik işaret olarak sözü edilen unsurlar; kentin fiziksel ortamında yer alan yer isimleri, kapı numaraları, apartman isimleri, kent duvarlarında yer alan duvar resimleri, tabelalar,

haritalar ve rögar kapakları gibi unsurlardır. Bunlar, iletişim alanında önemli bir role sahip olup, kent yaşamını organize eder, iletişimi kolaylaştırır ve kent sakinlerinin ve ziyaretçilerin ihtiyaçlarına yanıt verirken kültürel bir değer de taşıyan işaretlerdir. Bu değerleri taşıyan tipografik işaretlerden söz edilerek kentlerin kültürü ile toplumsal yapısı hakkında bilgi vermeleri ve geçmişin günümüze taşınması konusu vurgulanmaktadır. Bu da çalışmanın önemini ve değerini ortaya koymaktadır. Bu işaretlerin tarihsel belge niteliği taşımasının önemine dikkat çekmek amaçlanmıştır. Ayrıca, bu çalışmayla şehirlerdeki yazıların yalnızca korunması değil, aynı zamanda yeniden görünür hâle getirilerek kültürel sürekliliğe katkı sunması amaçlanmaktadır.

Bu çalışmada kent ve tipografi konularıyla ilgili kapsamlı bir literatür taraması ve alan araştırması yapıldıktan sonra, çalışma yöntemi olarak nitel araştırma yöntemleri arasından içerik çözümleme tekniği seçilmiştir. Bu yöntemle, çalışmanın kapsamına giren kavramlar detaylı bir şekilde analiz edilmiş ve yorumlanmıştır. Kentte yer alan tipografi kavramının yaşayanlar tarafından nasıl tanımlandığı ve ne için kullanıldığı araştırıldıktan sonra tipografik işaretlerin hangi teknikle ve hangi nedenle orada olduklarını açıklayan örnekler ortaya konulmuştur.

2. Kentte Tipografinin Önemi

Kentler sadece mimari yapılardan, yollardan ve meydanlardan oluşan fiziksel yapılar değil; aynı zamanda yönlendirme tabelaları, apartman isimleri, duvar yazıları ve diğer yazılı göstergelerle biçimlenen görsel iletişim alanlarıdır. Bu yazılı öğelerin temelinde yer alan tipografi, yalnızca bilgi iletmekle kalmaz; aynı zamanda kent kimliğini oluşturmaktadır. Temelde Johannes Gutenberg'e atfedilen ve değiştirilebilir ya da hareketli hurufat tekniğinin kitap üretiminde kullanılmaya başlanmasıyla ortaya çıkan tipografi kavramı (Sarıkavak, 2018, s. 10), kentte yön bulmayı kolaylaştırmaktan kamusal estetiği biçimlendirmeye, tarihsel izleri görünür kılmaktan kültürel mirası sürdürmeye kadar pek çok işlev üstlenmektedir. Bu çok yönlü işlevselliğiyle tipografi, kent planlama ve tasarım süreçlerinin vazgeçilmez bir parçası haline gelirken; tarihsel ve yerel bağlamlarda yürütülen koruma projeleri, bu önemin somutlaşmasını sağlamaktadır. Bu doğrultuda, Viyana merkezli Stadtschrift Derneği'nin yürüttüğü çalışmalar, bu yaklaşımı açık biçimde desteklemektedir.

Stadtschrift Derneği'nin yürüttüğü çalışma, kentlerdeki tipografinin yalnızca görsel bir unsur değil, aynı zamanda tarihsel, kültürel ve kimlikel bir taşıyıcı olduğunu somut biçimde ortaya koymaktadır. Dernek, Viyana'daki 20. yüzyılın ortalarına ait el yapımı dükkân yazılarını sistematik biçimde toplayarak belgelemekte, böylece bu tipografik izleri kentsel hafızanın korunması açısından birer kültürel miras nesnesi olarak görmektedir. Kimi şehirlerde gözlemlenen hızlı yapısal ve ticari dönüşüm süreci neticesinde küçük işletmelerin kapanmasıyla işletmelere özgü tipografik öğelerin kaybolduğu gerekçesiyle Stadtschrift onları belgelemektedir. Böylece tabela gibi sıradan görünen tipografik formların aslında bir kentin estetik sürekliliğinde, kimlik oluşturma süreçlerinde ve görsel hafızasında oynadığı rolü görünür kılmaktadır. Dernek, bu yazıların yalnızca belgelenmesini değil, aynı zamanda kamusal alanda yeniden sergilenmesini de sağlayarak, görsel mirasın yeniden canlanmasına öncülük etmektedir (Stadtschrift, t.y.). Bu bağlamda Stadtschrift'in çalışması, tipografinin kent kimliğini oluşturan temel bileşenlerden biri olduğunu; geçmişle bağ kuran ve kültürel sürekliliği sağlayan işlevsel bir araç haline geldiğini göstermektedir. Tipografi, burada kamusal belleği besleyen ve kullanıcıyla duygusal bir bağ kuran güçlü bir tasarım dil olarak ortaya çıkmaktadır.

Benzer biçimde, kent tipografisinin kültürel miras olarak değerlendirilmesine katkı sunan diğer önemli girişim de Type Museum'dur. Bu platform, farklı kentlerden toplanan tipografik izleri dijital ortamda arşivleyerek, kentsel belleğin korunmasına yönelik küresel ölçekte bir katkı sunmayı amaçlamaktadır. DMC Group girişimiyle Marcus Hanzer öncülüğünde kurulan sanal arşiv, sokak afişlerinden mağaza tabelalarına kadar geniş bir yelpazede

tipografik örnekleri toplamaktadır. Typemuseum'un temel amacı, gündelik yaşamda karşılaşılan yazı karakterlerinin içerdiği çoklu anlamı, biçimsel çeşitliliği ve kültürel bağlamdaki tanınabilirliği ortaya koymaktır. Bu doğrultuda, tipografik işaretlerin yalnızca estetik değil, aynı zamanda anlam yüklü kültürel göstergeler olarak değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır (Typemuseum, t.y.).

Yine kentte tipografinin rolünün önemini yansıtan bir başka girişim, "Asılı Tipografi: İstanbul Kentsel Ortamında Yazı" adlı eserdir. İstanbul Bilgi Üniversitesi Görsel İletişim Tasarımı öğrencileri tarafından Esen Karol'un yürüttüğü 2011 yılında gerçekleştirilen kapsamlı bir projedir. Bu çalışma, İstanbul'un kamusal alanlarında karşılaşılan yazılı görsel öğeleri belgeleyerek, tipografinin kent kimliği ve hafızası üzerindeki etkisini araştırmayı amaçlamaktadır (2011).

Sonuç olarak, Karol'un projesi, Stadtschrift ve Typemuseum gibi girişimler, tipografik öğelerin yalnızca görsel formlar değil, aynı zamanda kent kimliğinin taşıyıcıları olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Bu tür girişimler, söz konusu tipografik unsurların belgelenmesi, korunması ve kamusal alanda yeniden görünür kılınması yoluyla kent belleğine önemli katkılar sunmaktadır. Tipografinin kent tasarımı süreçlerine bütüncül bir yaklaşımla entegre edilmesi yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda kültürel sürdürülebilirlik ve kent kimliğinin inşası açısından stratejik bir zorunluluk olarak değerlendirilmelidir.

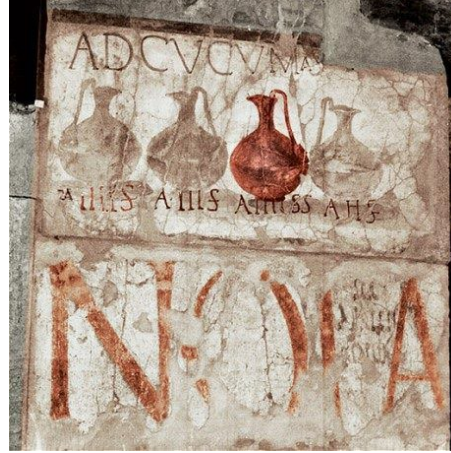
3. Kentin Dokusunda Kaybolan Tipografik İşaretler

Teknolojik gelişmeler ve modern tasarım anlayışları, kentlerin görsel kimliğini sürekli olarak değiştirirken, geçmişin tipografik işaretleri de zamanla görünür olmaktan çıkmaktadır. Bu işaretler, yalnızca yönlendirme ve bilgilendirme amacı taşımamakta, aynı zamanda bir dönemin estetik anlayışını, toplumsal yapısını ve üretim tekniklerini de yansıtmaktadır. Kaybolan tipografik işaretlerin korunması, kentsel hafızanın sürdürülmesi açısından önemlidir. Kent araştırmalarında ve tasarım çalışmalarında bu unsurların belgelenmesi, arşivlenmesi ve yeni kentsel projelerde referans alınması, kültürel sürdürülebilirlik açısından büyük bir değer taşımaktadır. Bu nedenle, kent tasarımında ve koruma çalışmalarında, bu unsurların değerinin farkına varılması ve gelecek nesillere aktarılmasına yönelik stratejilerin geliştirilmesi için kent içerisinde görüldüğünden farklı değerler taşıyan tipografik işaretler konu olarak ele alınmıştır.

Bu kapsamda ilk olarak şehrin tipografisini oluşturan elemanlardan en yaygını olan tabelalar incelenmiştir. Tabelanın birincil işlevi net bir ifadeyle konu gereğince bilgilendirme yapmaktır. Tabela, "üzerinde tanıtıcı, belirtilici bir yazı, açıklama, işaret veya resim bulunan, tahta veya saç parçası, levha" anlamında kullanılır (Karatay, ty). Kimi tabelalar, iş yerlerinin kimliğini yansıtan logotype, amblem ve logo gibi bilgileri içerirken, kimileri yönlendirme, bilgilendirme ve reklam amaçlı kullanılmaktadır.

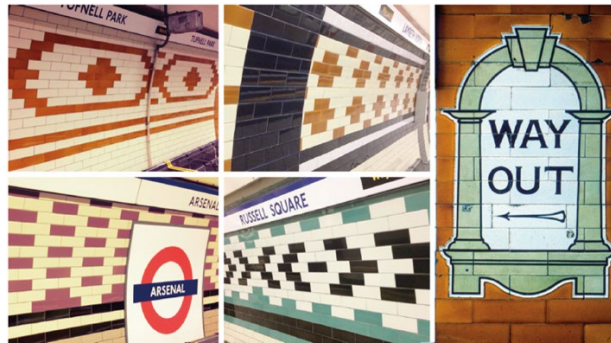
M.Ö. 3000 yılına kadar uzanan tabela geleneği, Babil'li tüccarlarda işlerini anlatan sembollerin yer aldığı kapı üstünde asılı tabletlerde görüşmüştür. Atina ve Roma'ya yayılan bu gelenek, Romalılar tarafından geliştirilmiştir. Pompei'de ise emlak ve konaklama yerlerinde tabela kullanılmıştır. Ortaçağ'da ise yine okuma yazma sorunu olduğundan tabelalarda işaretlere yer verilmiştir. "Kitapçı: Kutsal kitap, anahtarçı: anahtar, eczacı: hayvan topu/hayvan eli, ayakkabıcı: ayakkabı, bakkal: şeker yığını, tefeci: üç altın top" sembollerini kullanmıştır (Fritsch, 1947'den aktaran Şen, 2006, s. 13). Ancak, semboller haricinde yazılara da yer verilmiştir. Örneğin, Herculaeum'daki Roma şarap dükkanına ait reklam tabelası, farklı şarap türlerini ve fiyatlarını görsel ve yazılarla tanıtmaktadır. Mekanın adı olarak düşünülen "Ad Cucumas" yazısı, tercih edilen renk ve malzeme nedeniyle kentin dokusuyla bütünleşmiştir. Geçmişteki temel amacı, estetikten ziyade okura belirli bilgi veya mesajları iletmek

olsa da günümüzde estetik bir değer taşımasının yanı sıra bir kültürü yansıtmaktadır. Turistik bir gezi esnasında mimari öğeler arasında dekor görevi üstlense de aslen tarihi belge niteliğindedir. Böylece, tipografinin geçmişten günümüze iletişim aracı olarak değerini koruduğunu ve kültürel belleğin önemli bir parçası olduğunu vurgulamaktadır (Görsel 1).



Görsel 1. Bilinmeyen Sanatçı, M.S. 1. yüzyıl, *Ad Cucumas* Tabelası / *Ad Cucumas* Signboard. Reddit. URL1

Leslie Green, 20. yüzyılın başlarında Londra'da çalışan önemli bir mimardır. Özellikle 1906-1908 yılları arasında tasarladığı metro istasyonlarıyla tanınmaktadır. Bu süreçte yönlendirme sistemleri üzerinde çalışarak her istasyona özgü görsel bir kimlik kazandırmıştır (Görsel 2) (Ovenden, 2013, s. 70-73'ten aktaran Taşcıoğlu ve Aydın, 2015, s. 236). Leslie Green'in tasarım anlayışı, her metro istasyonuna özgün ve tanınabilir bir kimlik kazandırmayı amaçlamaktadır. İstasyonlarda kullanılan seramikler ve renkli şeritler, estetik bir atmosfer oluşturma yanı sıra yolcuların yönlendirmeleri kolayca takip etmelerine ve istasyonları birbirinden ayırt etmelerine yardımcı olmaktadır. Bu dikkat çekici detaylar, yalnızca görsel bir estetik sunmakla kalmayıp, aynı zamanda işlevsel bir rol üstlenmektedir. Yapıya entegre edilen bu tasarım unsurları, yalnızca bir yönlendirme aracı olmanın ötesine geçerek istasyonun mimari bütünlüğüne katkıda bulunmaktadır. Aynı zamanda kentin tarihi, kültürel kimliği ve karakterini yansıtarak şehir yaşamına değer katmaktadır.



Görsel 2. Leslie William Green, 1906-1908, Londra İstasyon Seramikleri ve Yönlendirme Tasarımı / *Ceramic and Wayfinding Design in London Stations*.

Taşcıoğlu, M. ve Aydın, E. (2015). Grafik Tasarımın Bilgilendirme ve Yönlendirme Tasarımdaki Rolü ve Londra-Eskişehir Örnekleri Üzerinden Bir İnceleme. *Akademik Bakış Dergisi*, 48, s. 225–240.

Antik Mezopotamya, Yunan ve Roma kültürlerinde mozaikler villa ve hamam gibi yapıların duvar ve zeminlerinde estetik amaçla kullanılmıştır. 19. ve 20. yüzyılın başlarında yeniden popüler hale gelen mozaikler, bina cephele-
rinde, ticaret merkezlerinde, sokak tabelalarında, restoran ve kafe girişlerinde dekoratif ve işlevsel bir öge olarak
varlığını sürdürmüştür (Haslam, 2011, s. 49). Mozaik tabelaların kullanım şekline bakıldığında görsel bir zenginlik
ve estetik katkı sağladığı, yapıların kimliklerini vurguladığı ve çevreyi süslediği görülmektedir. Bu bağlamda
Kurtçu'nun tipografi kavramına atfettiği ifade de olduğu gibi tipografi burada birincil amacı olan okutmaktan
uzaklaşarak görsel öge olarak ön plana çıkmaktadır (Kurtcu, 2017, s. 185).

Günümüze gelindiğinde de mozaikler dekorasyon ve tasarım alanında popülerliğini korumaktadır. Örneğin, Ma-
rio Maragliano tarafından tasarlanan ve 1902 yılına uzanan bir geçmişe sahip mozaik tabela, hala kullanılmak-
tadır. Tabela, mağazanın adını (Fca de PASTAS ALIMENTICIAS) içermekte olup, geçmişte makarna satışı yapıldı-
ğını düşündürmektedir. Günümüzde ise tabelanın bulunduğu mağaza bir pastane olarak hizmet vermektedir.
Bu mozaik tabela, şehrin dokusuyla bütünleşerek geçmişle günümüz arasında bir köprü kurmakta ve kültürel
birikimi aktarmaktadır. Tarihi mozaik tabelalar yalnızca bilgi vermekle kalmaz, aynı zamanda belirli bir mekânın
veya şehrin kültürel ve tarihi kimliğini vurgulayarak geçmişin izlerini günümüze taşır (Görsel 3). Dolayısıyla far-
kında olmadan okuyup geçtiğimiz bu tabelalar gerek malzemeler gerekse kullanılan yazı karakteri açısından kül-
türel bir iz taşımaktadır. Geçmişin değerlerini belgeleyen bir kanıt olarak orada bulunmaktadır.



Görsel 3. Mario Maragliano, 1902, Barcelona'da Dekoratif Mozaik Tabela / Decorative Mosaic Signage in Barcelona. Encirc-
lephotos. URL2

Pompei'deki önemli tipografik izlerden biri de bazı ev girişlerinde bulunan "HAVE" (hoş geldiniz) yazısıdır. Casa
del Fauno, M.S. 79'da Vezüv Yanardağı'nın patlamasıyla kül altında kalan Pompei'nin en büyük ve lüks evlerin-
den biri olup, adını girişindeki faun heykelinden almıştır. Ev girişine yerleştirilen "HAVE" kelimesi, Roma döne-
minde misafirleri karşılamak amacıyla kullanılan bir selamlama ifadesidir. Ev sahipleri bu yazıyı mozaik veya çi-
zimle mimari yapıya entegre ederek, hem estetik hem de işlevsel bir öge olarak kullanmıştır. "HAVE", ev sahibi
ile misafir arasındaki bağı güçlendiren, Roma toplumunun misafirperverlik ve sosyal değerlerini yansıtan bir kül-
türel unsurdur. Bu tipografik işaret, mimari estetik ve sosyal iletişimi birleştiren önemli bir tarihi sembol niteli-
ğindedir (Görsel 4).



Görsel 4. Bilinmeyen sanatçı, M.S. 1. yüzyıl, Casa del Fauno Girişindeki “HAVE” (Hoşgeldiniz) Yazısı / “HAVE” Inscription at the Entrance of Casa del Fauno. Flickr. URL3

Parklar ve bahçeler, şehrin estetik ve ruhsal zenginliğini artıran önemli alanlardır. 19. yüzyılın ortalarında Avrupa’da belediye parklarının çiçeklenmesiyle bahçelerde tipografik imgeler ve semboller gün yüzüne çıkmaktadır. Buralara çiçekleri budayarak ya da onların yerleşim düzeninde tasarımlar yaparak logo, monogram gibi tipografik unsurlar işlenmektedir (Haslam, 2011, s. 181). Bu tasarımlar, kültürel ve tarihsel mesajların iletilmesine olanak tanımaktadır. Tipografik unsurların ve sembollerin çiçek düzenlemeleriyle parklara entegre edilmesi, sanat ile doğanın birleşimini yansıtmaktadır. Örneğin, 1903 yılında Edinburgh’daki West Princes Street Gardens’da oluşturulan Görsel 5’teki ünlü “Floral Clock” (Çiçek Saati), bitkilerle tasarlanmış bir saat örneğidir. Roma rakamlarıyla gösterilen saat, her yıl farklı temalara göre mevsimlik çiçeklerle yeniden düzenlenmiştir. Saatin merkezinde büyük bir saat kadranı bulunurken, üst kısmında Latince “TEMPUS FUGIT” (Zaman Uçar) yazısı yer almakta ve zamanın hızla geçtiğini işaret etmektedir. Çiçek saati, yalnızca bir bahçe saati olmanın ötesinde, Edinburgh’un kültürel mirasının ve bahçe sanatının önemli bir parçası olarak hem estetik hem de işlevsel bir yapıya sahiptir.

Kültürel mirasın bir diğer tipografik iz taşıyan göstergesi rögar kapaklarıdır. Bunlar kent altyapısında yağmur suyu ve atık su drenaj sistemlerinde işlevsel bir rol oynarken, aynı zamanda kentin kimliğini yansıtan tipografik unsurlar barındırmaktadır. Bu kapaklar, farklı yazı karakterleri ve tasarım unsurları ile bölgenin kültürel ve tarihi çeşitliliğini yansıtmaktadır. Çoğu zaman fark edilmese de, geçmişten günümüze uzanan bu tipografik izler, kent kimliğinin önemli belgeleri olarak değerlendirilmektedir.

Villagomez’in bu konuda yaptığı araştırmalarda ve incelediği örneklerde en yaygın biçimde tırnaksız (sans serif) yazı karakterlerinin kullanıldığı kanısına varmıştır. Bunun nedeni tırnaksız yazı karakterinin hem daha net görünmesi hem de okunurluğunun yüksek oranda olmasıdır (2015, s. 38). Tırnaksız yazı karakterlerinin düz hatlara sahip, süslemelerden yoksun, modern ve minimalist bir görünüme sahip oluşu rögar kapaklarında daha etkili olmalarını sağlamaktadır. Görsel 5’teki rögar kapağı, hem işlevsel bir şehir altyapısı parçası hem de Albuquerque’nin tarihi ve kültürel mirasını yansıtan bir tasarım olarak değerlendirilmektedir. Şehir altyapısına dahil edilen bu tür sanat eserleri, sokakları ve kamu alanlarını zenginleştirmekle birlikte o topluma tarihsel bir bilinç kazandırmaktadır.

Şehrin sokak ve caddelerinde bulunan yağmur olukları da rögar kapakları gibi kültürel miras işlevi üstlenmektedir. İnsanların yalnızca herhangi bir kaza yaşamamaları için dikkat ettikleri bir yerden ibaretken Görsel 5’te sağda olduğu gibi aslında yapıldığı dönemin izlerini taşıyarak kentin kültürel dokusuna hizmet etmektedir.

Genellikle yağmur oluklarının içine atık atılmaması gerektiğini belirten bu levhalar, temizlik ve çevre koruma konularında insanları bilinçlendirmeyi amaçlamaktadır. Küçük ebatlı yazı ve semboller içeren bu bilgilendirmeler kentlerin karakterini ve kimliğini belirlemede ve korumada rol oynamaktadır.



Görsel 5. (Solda) Bilinmeyen Sanatçı, 1903, Çiçek Saati/ Floral Clock, (Ortada) Bilinmeyen Sanatçı, 2006, Albuquerque Tricentennial Rögar Kapağı / Albuquerque Tricentennial Manhole Cover, (Sağda) Bilinmeyen Sanatçı, 2006, South Dakota'da Mazgal Üzerindeki Bilgilendirme Levhası / Storm Drain Warning Plaque in South Dakota.

Villagomez, Nikki. (2015). "Culture + Typography" How Culture Affects Typography, California, s. 38

Zemin yerleştirmelerine bir başka örnek ise, Barcelona Belediyesi tarafından yaptırılan bie tür anı plaketleri bulunmaktadır. Kentte uzun yıllar hizmet veren esnafları onurlandırmak adına mağazaların önündeki kaldırıma zemine sabitlenmiş hatıra plakası yapılmaktadır. Örneğin, Calzados Lluch adlı mağazanın 1900-1999 yılları arası hizmeti nedeniyle belediye tarafından plaka yapılmıştır. Plakada yılları, belediye adı, mağaza adı ve hizmet verdiği yılların yanı sıra Barcelona'nın zanaatkar geçmişini yansıtan semboller de bulunmaktadır. Burada yer alan tipografik detaylar, kent kimliğinin parçası olarak estetik, tarihsel ve yerel bağlamda değerlidir (Görsel 6).



Görsel 6. Bilinmeyen Sanatçı, 1999, Barselona'da Hizmet Anıtı Plaketi / Commemorative Sidewalk Plaque in Recognition of Local Service, Barcelona. Terelochan. URL4

Grafiti olarak adlandırılan duvar yazıları, şehir dokusunu ve sokakları canlı tutan unsurlardan biridir. "Graffiti" terimi İtalyanca "graffito" kelimesinin çoğul halidir. Etimolojik olarak Roma İmparatorluğu'ndan bu yana duvarlara yazılan yazı ve "yazıt" anlamına gelen Yunanca "graphein" kelimesinden gelmektedir. Genel olarak kamuya açık bir yüzeye izinsiz olarak yazılan her türlü yazıyı ifade etmektedir (Craveiro, 2017, s. 70). Grafiti, özgür düşüncenin ve ifadenin bir aracı olarak görülmektedir. Baudrillard (2002, s. 123), graffitiyi vahşi saldırı ve büyük kentsel taşkınlık olarak tanımlamaktadır. "Bu, kente yeni bir müdahale biçimidir çünkü bu kez müdahale

edenler, kenti ekonomik ve politik bir iktidar alanı olarak değil, iletişim araçlarına, göstergelere ve egemen kültüre ait iktidarın zaman/mekanı olarak algılamaktadırlar". Grafitinin harf çizimi, sanatçının beden hareketi ve kullanılan araçlar ile ilişkilidir. Çizgilerin ifade gücü ve akışkanlığı, bedenin hareketine bağlıdır. Grafiti genellikle tek bir vuruşla veya hızlı hareketlerle gerçekleştirilerek fırça ve kalem gibi araçlar kullanılarak yapılan eski kaligrafi geleneğine gönderme yapmaktadır (Craveiro, 2017, s. 75). Grafiti, yalnızca duvarları süslemekten öte, toplumsal meseleleri dile getirerek farkındalık yaratan ve şehir kültürüne önemli katkılarda bulunan alternatif bir ifade biçimidir. Ancak, klişeleşen veya fazla yaygınlaşan örnekler zamanla etkisini yitirip arka planda kaybolabilmektedir. Bu nedenle, graffitilerin sürdürülebilir bir şekilde korunması, onarılması veya yenilenmesi, şehirlerin sanatsal ve kültürel çeşitliliğini zenginleştirmektedir.

Pompei’de ev cephelerini süsleyen grafitiler, antik Roma’nın günlük yaşamına dair bilgiler sunan eserlerdir. Reklam, propaganda ve kişisel ifadeleri içeren bu yazılar, bireylerin duygularını, siyasi görüşlerini ve sosyal ilişkilerini yansıtmaktadır. Graffitiler, kentin mimari dokusuyla bütünleştiklerinden farkındalığı azalmış, işlevselliğinden çok sanatsal bir tavıra dönüşmüştür. Duvarda dekoratif bir unsur gibi görünse de, toplumun modasını, kültürünü ve düşüncelerini yansıtan mesajlar içererek geçmişin kültürünü günümüze taşıyan kültürel mirasın bir parçasıdır (Görsel 7).



Görsel 7. Bilinmeyen sanatçı, M.S. 1. yüzyıl, Pompeii’de Grafiti / Graffiti in Pompeii. Arkeofili. URL5

Günümüzde Grafiti’nin kullanımına bakıldığında Miami’nin en ünlü sanatsal bölgelerinden biri olan Wynwood Arts District göze çarpmaktadır. Özel graffitilerle süslü bu bölgede sanatçı RETNA (Marquis Lewis) Latin, İbranice, Arapça, Asya ve Hint yazı sistemlerinden esinlenerek oluşturduğu kendine özgü kaligrafik tarzıyla çalışmalar yapmıştır. Sanatçı, tasarımlarında geleneksel grafiti stilleriyle farklı alfabeleri birleştirerek görsel bir dil yaratmıştır. Büyük ölçekli bu grafitiler, sanatsal bir kültür ve estetik değer katmaktadır (Görsel 8).



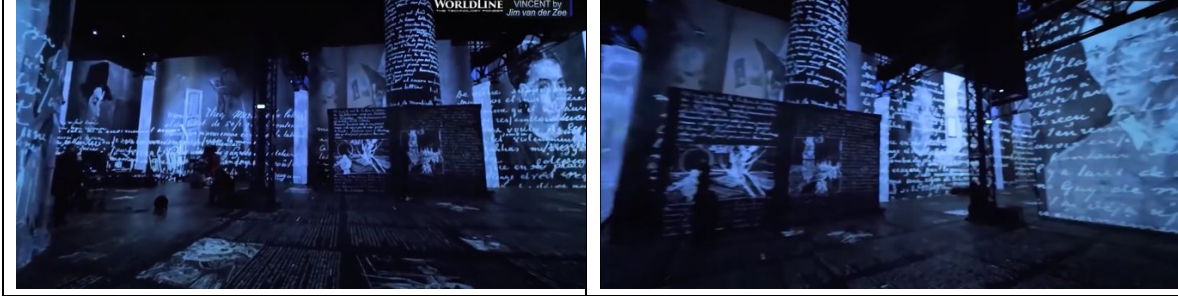
Görsel 8. RETNA, 2015, Miami'deki Kaligrafik Grafiti / Graffiti Mural in Wynwood, Miami.

Villagomez, Nikki. (2015). "Culture + Typography" How Culture Affects Typography, California, s. 38

Günümüzde mesaj anlatımını yönlendiren teknolojiler, Sanal Gerçeklik (VR), Artırılmış Gerçeklik (AR) ve Mekânsal Artırılmış Gerçeklik (SAR) gibi yenilikçi araçları kapsamaktadır (Quah ve Ng, 2022, s. 851). Bu teknolojiler, büyük ekranlar ve etkileyici ses ortamı (soundscape) aracılığıyla izleyicinin dikkatini uzun süre korumayı başarak katılım düzeyini önemli ölçüde artırmaktadır (Wang ve Anastopoulou, 2020, s. 2). SAR, kullanıcıların başa takılan ekranlar ya da akıllı telefonlar gibi dikkat dağıtıcı cihazlar olmadan gerçek dünyayla etkileşime geçmesine olanak tanımaktadır. Görüntü ve animasyonların fiziksel yüzeyler üzerine yansıtılması sayesinde, SAR'ın çevredeki etkileşimi geniş kitleye yayılır (De Paolis vd. 2022, s. 1). Projeksiyon haritalama, SAR kapsamında öne çıkan tekniklerden biridir. Modern projeksiyon tekniklerinden biri olarak video haritalama olarak da adlandırılan bu teknik, farklı yüzeyleri dinamik bir video ekranına dönüştürmektedir. Video haritalamanın temel amacı, görsel ve işitsel öğeleri bir araya getirerek görüntüler aracılığıyla fiziksel bir illüzyon yaratmaktır. Paul'a göre (2008, s. 8), teknoloji "araç" ve "ortam" şeklinde iki ana bağlam olarak kullanılabilir. Bu ayırmadan hareketle, video haritalama teknolojiyi hem "araç" olarak hareketli grafikler ve görsellerin tasarlanıp düzenlenmesi için kullanılan yazılımları hem de "ortam" olarak oluşturulan görsellerin izleyiciye aktarılması sürecini kapsamaktadır. Projeksiyon haritalama, videoların üç boyutlu nesnelere standart bir projeksiyon cihazıyla yansıtılarak görüntülerin hedef nesnenin formuna uygun şekilde düzenlenmesiyle oluşmaktadır. Bu yöntem sayesinde video, düz bir yüzeye yansıtılan statik bir kare olmaktan çıkarak, mekânsal bir obje, hareket eden bir heykel görünümü kazanmaktadır (Ekim, 2011, s. 10). Projeksiyon haritalamada görseller, şekiller kullanıldığı gibi tipografik unsurlar da yer almaktadır. Tipografi haritalama, tipografik öğelerin yüzeylere projeksiyonla yansıtıldığı bir video haritalama tekniğidir; kentsel alanda estetik ve işlevsel bir iletişim aracı sunmaktadır. Ancak, geleneksel projeksiyon haritalamada izleyiciler genellikle pasif kaldığından, içerikle etkileşim ve bütünleşme sınırlı olmaktadır (Sakamoto vd., 2019, s. 9307). Bu nedenle kent merkezlerinde kısa süreli göze çarpma ve kullanıcının eylemde bulunmadığından fazla süre ayıramaması nedeniyle şehrin fark edilmeyen tipografik işaretleri arasında yer almaktadır. Tipografik haritalama, yalnızca estetik bir ifade biçimi olmakla kalmayıp, içerdiği çok katmanlı mesajlar nedeniyle bu çalışmada ele alınmıştır. Özellikle bazı video haritalama uygulamalarında etkileşim öğelerinin eklenmesi, dikkat çekiciliği artırmış ve kullanıcıların içerikle etkileşim süresini olumlu yönde etkilemiştir.

2022 yılında Digital Art House tarafından tasarlanan Vincent Van Gogh "The Letters to Theo" başlıklı projeksiyon haritalama enstalasyonu, teknik ve anlatı kriterlerini bütüncül bir biçimde taşıyan nitelikli örnekler arasındadır (Görsel 9). Enstalasyon hem görsel sanat hem de yazınsal içeriklerin bir araya getirilmesiyle disiplinlerarası bir çalışma sunmaktadır. Çalışmada, Van Gogh'un 400'ü aşkın sanat eseri ile kardeşi Theo'ya yazdığı mektuplar, statik projeksiyon, video mapping ve teatral yöntemlerin bir arada kullanıldığı hibrit bir yapı içerisinde

canlandırılmıştır. Bu yöntem, izleyicinin hem görsel hem de tipografik unsurlar aracılığıyla Van Gogh'un iç dünyasına ve düşünsel mirasına ulaşmasını sağlamaktadır. Burada tipografi yalnızca bilgi iletme aracı olarak değil, aynı zamanda mekânla bütünleşen görsel bir anlatım unsuru olarak değerlendirilmektedir (Katkeviča ve Strode, 2022, s. 1013-1012).



Görsel 9. Digital Art House, 2022, Vincent Van Gogh "The Letters to Theo" Projection Mapping Vincent Van Gogh "The Letters to Theo" Projeksiyon Haritalama. Youtube. URL6

MediaCraft.video tarafından 1 Mayıs 2024 tarihinde Polonya'nın Gorlice şehrinde gerçekleştirilen, "Historia Światłem Malowana" (Işıkla Boyanmış Tarih) etkinliği kapsamında sunulan tipografik projeksiyon haritalama gösterisi, etkili örneklerdendir. Görseldeki metinde, Polonya'nın bağımsızlık hareketi için sembolik bir anlam taşıyan ve genellikle vatansever etkinliklerde söylenen "Pierwsza Brygada" (Birinci Tugay) marşının sözleri yer almaktadır (Görsel 10).



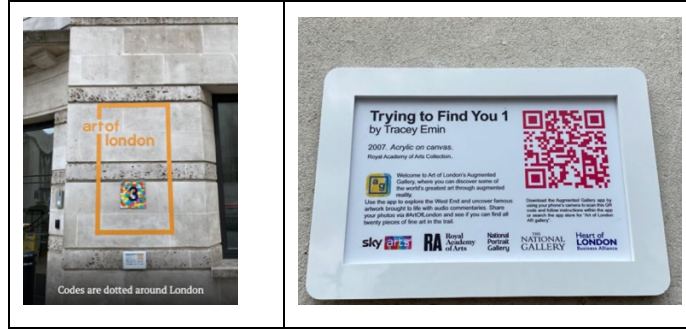
Görsel 10. MediaCraft.video , 2024, Gorlice Tarihi Işıkla Boyanıyor – Tipografik Projeksiyon / Gorlice Historia Światłem Malowana – 3D Projection Mapping Typography. Youtube. URL7

Günümüzde duvar resimlerindeki dijital yaklaşımın bir başka örneği ise Qr kod uygulamasıdır. Londra'nın Hackney bölgesinde, The&Partnership reklam ajansı tarafından Which? dergisi için tipografik işaretler içeren şehrin en büyük QR kodu tasarlanmıştır. Tüketicilerin Sesi kampanyasının bir parçası olan bu proje, tüketici haklarını vurgulamak ve Which?'in sunduğu araştırmalara erişim sağlamak amacıyla geliştirilmiştir (Houston, 2023). "Want to appeal a parking ticket?" (Bir park cezasına itiraz etmek mi istiyorsunuz?) yazısı ile tüketicilerin konuyu algılamaları kolaylaştırılmıştır. Kullanıcılar, QR kodu tarayarak web sitesine yönlendirilmektedir. Geleneksel medya ve dijital araçları birleştiren bu yenilikçi reklam çalışması, hem marka bilinirliğini artırmayı hem de tüketicilere doğrudan fayda sağlamayı hedeflemektedir (Görsel 11).



Görsel 11. The&Partnership, 2023, Which? QR Kod Kampanyası / Which? QR Code Campaign, Thedrum. URL8

2021’de Londra’da düzenlenen Art of London AR Sanat Rotası, kapalı alanlardan uzak durulan pandemi döneminde sanatseverlere açık havada dijital bir sanat deneyimi sunmuştur. Katılımcılar, kent genelinde yerleştirilen eserleri artırılmış gerçeklik ve QR kodlar aracılığıyla incelemiş; bu etkinlik kültürel mirasın dijitalleştirilmesine yönelik yaratıcı bir örnek olmuştur. National Gallery, National Portrait Gallery, Royal Academy of Arts ve Sky Arts gibi önemli kuruluşlarla iş birliği içinde gerçekleştirilen proje, tipografik işaretler ve QR kod sayesinde sanata erişimi artıran ve teknolojiyi sanatsal bir araç olarak kullanan yenilikçi bir girişim olarak dikkat çekmiştir (Wordpress, 2021) (Görsel 12).



Görsel 12. Art of London , 2021, Art of London Artırılmış Gerçeklik Sanat Rotası / Art of London AR Art Trail. Tincture of Museum. URL9

Ünvan tabelacılığı, işletmelerin tanıtımını ve kimliğini yansıtan, firma adı ve hizmet bilgilerini içeren görsel araçlardır. 1928 Harf Devrimi sonrası Latin alfabesiyle yerel ustalar tarafından yapılan tabelalar, özellikle Beyoğlu Terzihanesi gibi örneklerle kentsel tipografik mirasın bir parçası haline gelmiştir (Görsel 13). Geleneksel uygulamaların bir yansıması olan bu tabelalar, zanaatkârların el işçiliğiyle oluşturduğu anatomik farklılıkları barındıran kent kimliğinin önemli bir bileşenidir. İşyerinin adı ve terzihanenin işletmecisinin isminin yer aldığı tabela, vernaküler tipografinin önemli bir örneğidir. Vernaküler terimi “yerli” anlamına gelen Latince’de “vernaculus” kelimesinden türetilmiştir (Oliver, 2006, s. 4). Bu terim ilk olarak Dean, 1857 yılında Londra’da yayımlanan George Gilbert Scott’ın “Domestic and Secular Architecture” (Yerli ve Seküler Mimarlık) adlı kitabında kullanılmıştır (Finizola, Coutinho, ve Cavalcanti, 2012, s. 558). Mimari olarak vernaküler kavramı, yerel ihtiyaçlar çerçevesinde gelişen sıradan mimari biçimlerin ortak yapısı olarak ele alınmıştır (Loeb, 2001, s. 2). Ambrose ve Harris, “vernaküler” terimini “sokağın dili” olarak tanımlamaktadır (2012, s. 17). Bu tanım, yalnızca yerel halkın sözlü iletişim biçimlerini değil, aynı zamanda o topluluğun gündelik yaşam içinde ürettiği kültürel ve görsel ürünleri de kapsamaktadır. Yazarlar, önceki çalışmalarında vernaküler kavramını, yalnızca belirli bir topluluğun üyeleri tarafından anlaşılan ve gündelik yaşamda kullanılan dilsel veya görsel iletişim biçimleri olarak ifade etmiştir (2009, s. 69). Böylelikle vernaküler, resmi veya standart dilden ayrılan, gündelik hayatta doğal biçimde ortaya çıkan yerel söylem biçimlerini kapsamaktadır. Etnik alfabe kavramıyla ilişkilendirilen vernaküler tipografi, yerel çevrede gözlemlenen yazılardan, sembollerden ve görsel unsurlardan türeyen, kültürel kimliğini ve görsel hafızasını yansıtan

tasarımlar olarak tanımlanabilir. Haswanto, her ne kadar “vernaküler tipografi” olarak adlandırılan yazı biçimleri geleneksel ya da eski görünüşleri nedeniyle çoğu zaman göz ardı edilse de özgün biçimsel özellikleri sayesinde yerel kimliğe katkı sağlayan önemli bir unsurdur (2013, s. 159). Özellikle Endonezya gibi kültürel çeşitliliğin yüksek olduğu coğrafyalarda bu tür tipografik oluşumlar, bölgesel kimliğin görsel yansımasıdır. Murtono da benzer bir görüşle vernaküler tipografiyi gündelik hayattan ilham alan yeni harf formu olarak görmektedir (2014, s. 115). Ona göre, hem geleneksel ve tanıdık görsel unsurlar barındırır hem de kültürel hafızanın özgün ve anlam yüklü bir biçimde aktarılmasını sağlamaktadır. Tüm bu tanımların ortak yönleri sanatçıların amatörlüğü, ürünün yerelliği ve sıradanlığıdır. Ertürk ise, vernaküler tipografiyi İngilizcede "ghost sign", "fading ads" veya "brickads" olarak adlandırılan, binaların yan duvarlarında veya tabelalarda bulunan, zamanla silinmeye başlayan yazı ve/veya görseller içeren görsel iletişim ürünleri şeklinde açıklamaktadır (2024). Ayrıca, bu tarz çalışmaların artmasıyla kentlerin belleklerinin daha görünür hale geleceğini vurgulamaktadır.

Bilgilendirme amaçlı kullanılan bu tabela türü, sadece bilgi aktarmakla kalmaz, aynı zamanda el emeği içeren tasarımlarla kültürel miras oluşturma rolünü de üstlenmektedir. Böylece, tabela tasarımının sadece işlevsel bir araç olmaktan öte, bir sanat ve iletişim biçimi olarak da değer kazanmasını sağlamaktadır.



Görsel 13. Bilinmeyen Sanatçı, 20. yüzyıl, Beyoğlu Terzihanesi Celal Subaşı Tabela Örneği / Beyoğlu Tailor Shop Celal Subaşı Signboard. T24. URL10

Apartman girişlerinde yer alan isimlikler, vernaküler tipografi kapsamında değerlendirilebilecek özgün tasarım unsurlarındandır. Bu yazılar, okuyucunun bilgilendirilmesini ve adresin kolayca bulunmasını sağlamalarının yanı sıra, kent estetiğine katkı sunan görsel öğeler olarak da öne çıkmaktadır. Gündelik yaşamda çoğu zaman fark edilmeyen bu tipografik formlar, aslında kentin sessiz hafızasına işlenmiş kültürel izlerdir. Dijital olarak tasarlanıp baskısının yapıştirılmasıyla oluşan isimlikler haricinde zanaatkarlar tarafından geleneksel yöntemlerle tasarlanan yazılar bireysel üretim nesnesi niteliğindedir. Altın yıldız gibi belirgin malzeme seçimleriyle dikkat çeken bu tabelalar, yalnızca bilgilendirme amacı taşımaz; aynı zamanda üretim teknikleri, yazı karakterleri ve malzeme yapısı sayesinde ait oldukları dönemin teknolojik ve estetik anlayışına dair ipuçları sunmaktadır (Görsel 14).

Kentlerde ihtiyaç duyulmadıkça bakma gereksinimi hissedilmeyenlerden bir diğeri ise kapı numaralarıdır. Yapıların konumunu belirlemek haricinde tarihsel ve kültürel izler taşımaktadır. Döküm veya oyma harfler, genellikle kapı numaralarının antika ve tarihi olduğuna işaret ederken dijital baskı veya metal levhalar üzerindeki yazılar ise günümüz dönemlerine yakın olduğunu gösterebilir. Dolayısıyla yazı karakterleri ve malzemeleri incelenerek, kapı numaralarının yapıldığı tarih ve dönemin estetik tercihleri hakkında ipuçları elde edilebilir. Bu kapsamda

kapı numaralarının işlevselliği dışında kentin tarihine dair bilgiler sunan kültürel öge olduğu gerçeği ortaya çıkmaktadır.

Örneğin, 1900'lü yıllarda yazılan İpek Apartmanı yazısı ve numaralandırılması tekniği, malzemesi ve yazı karakteri açısından benzerdir. Ancak Çay apartmanının numara stili işlemi apartman isminin yazıldığı stil ile benzerlik taşımamaktadır. Bu durumda yenilenmiş olabileceğini düşüncesi doğmaktadır (Görsel 14). Neticede her gün önünden geçilen tipografik işaretler insanlara çeşitli dönemlerin kültürel değerlerini göstermeye çalışmaktadır. Kent kimliğinin tarihsel süreç içerisinde nasıl değiştiğini vurgulamaktadır.

Farklı kültürel bağlamlarda kapı numaraları, sadece adresleme işlevi değil, aynı zamanda yapının tarihî ve estetik kimliğine dair ipuçları sunmaktadır. Regomir 8 bis gibi dijital baskı örneklerinin yanında, Carrer Comte Borrell'deki 101 numaralı mermer oyma gibi malzeme ve tasarımıyla dikkat çeken uygulamalara da rastlanmaktadır. Bu tür tipografik unsurlar, şehirlerin kültürel mirasını ve tarihsel gelişimini yansıtan önemli görsel göstergeler olarak değerlendirilebilir. Konuyla ilgili literatür taraması yapıldığında kültürel anlamda tarihsel belge niteliği taşıyabileceğinin ve konunun güncelliğinin kanıtı olarak Cevdet Mehmet Kösemen'in yapmış olduğu araştırma sonucunda yayınladığı iki ciltlik Kaybolan Şehir (The Disappearing City: Hand Painted Signs and Architectural Details from Istanbul) adlı eser önemli bir kaynaktır (Görsel 15) (Kösemen, C.M., 2018).



Görsel 14. (Solda) Bilinmeyen Sanatçı, 20. Yüzyıl, Bursa, İpek Apartmanı / Ipek Apartment in Bursa, (Sağda) Çay Apartmanı İsim ve Kapı Numarası and / Cay Apartment Name and Door Numbers in Bursa URL11



Görsel 15. (Solda) Bilinmeyen Sanatçı, Tarih yok, Carrer Correu Vell Kapı Numarası / Door Number at Carrer Correu Vell, (Sağda) Carrer Comte Borrell Kapı Numarası / Door Number at Carrer Comte Borrell Keş, Y. (2024), Kişisel Arşiv

4. Sonuç

Kent kimliğini oluşturan tabela, rögar kapakları, apartman isimleri, yönlendirmeler, kapı numaraları, duvar yazıları gibi tipografi içeren grafik ürünler çalışmanın örneklerini oluşturmuştur. Sunulan örneklerin seçiminde içeriğinin veya tarihi ve kültürel zenginliğinin toplum tarafından ilk bakışta fark edilmeyen çalışmalar ele alınmıştır. Böylece, bu tipografik imgelere farkındalığı artırmak amaçlanmıştır. Değinen bu örnekler kent kültürüyle

bağdaştırılmıştır. Çünkü, kent tipografisi toplumun kültürel alt yapısıyla oluşmuştur. Şehrin dokusu içerisine harmanlanan reklam ve grafiksel elemanlar aslında halk kültürüne ait değerler birikimi olduğu ortaya konulmuştur. Tabelalar, rögar kapakları, graffiti, yönlendirme ve bilgilendirme tasarımları içinde bulunduğu yörenin kimliğini gösterdiği ve ayrıca sahip olduğu tasarım kültürünün yanı sıra sağ duyusunu, günlük hayatını, dinini, dünya görüşünü ve beğenisini yansıttığı ortaya konulmuştur. Bu tipografik imgelerin geçmişle günümüz arasında bağ kurarak yapısına değinerek, yüzyıllar öncesinde yapılmış ama halen var olan kent bünyesindeki tipografik işaretlere bakıldığında dönemin anlayışı görüldüğü gibi günümüzdekilere bakıldığında da teknolojik imkanlar, sanat ve tasarım anlayışı hakkında bilgiler edinilebileceği sonucuna varılmıştır. Bu doğrultuda, kent kimliğini oluşturan tipografik imgelerin kültürle doğru orantıda hareket ettiği, kent kimliğini ortaya koyan grafik ürünlerin kültürün dinamiğine bağlı gelişim gösterdiği vurgulanmıştır. Dahası, tipografik bağlamda kentin ortak bir dili olduğu gözlemlenmiştir. Bu bağlamda çeşitli bölgelerdeki kentlerde çeşitli üsluplarla ifade edilmiş örnekler üzerinde geleneksel kültürel özelliklere bağlı olarak gelişen ve yerel halkın yaşam tarzı, dil ve estetik tercihlerini yansıtan yazı tiplerini içeren vernaküler tipografiden söz edilmiştir. Vernaküler tipografinin akademik literatürde genellikle yerel kimlik oluşturmada ve kültürel mirasın korunmasında önemli bir rol oynadığı ve o yerin kültürel ve tarihsel bağlamını yansıtarak benzersiz bir kimlik oluşturduğu vurgulanmıştır. Bu nedenle, vernaküler tipografi, belirli bir yer veya topluluğun yazılı kültürel mirasını korumak ve tanıtmak için önemlidir.

Sonuç olarak, kentin dokusuna gömülmüş tipografiden kentlerde tarihsel bir yolculuğa çıkılabileceği gibi dijital tekniklerle bambaşka ortamlarda yeni bilgilere ulaşılabilceği görülmüştür. Tipografinin kent dokusuna örülmüş referans özelliği taşıdığı vurgulanmıştır. Kent araştırmaları ve tasarım çalışmalarında bu unsurların kayıt altına alınması ve yeni kentsel projelerde kaynak olması, kültürel sürdürülebilirlik açısından büyük önem taşımaktadır.

Kaynakça

- Adıgüzel, Yusuf. (2001). *Kitle Toplumunun Açmazları - Kültür Endüstrisi*. İstanbul: Şehir Yayınları.
- Ambrose, G., Harris, P. (2009). *The Fundamentals of Graphic Design*. AVA Publishing.
- Ambrose, G., Harris, P. (2012). *Tipografinin Temelleri*. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Baudrillard, Jean. (2002). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*. (O. Adanır, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Craveiro, Rodrigo. (2017). The Influence Of Graffiti Writing In Contemporary Typography. *SAUC - Street Art And Urban Creativity*, 3/2, s. 65-83. <https://doi.org/10.25765/sauc.v3i2.82>
- Çobanoğlu, N., Gazi, S. (2008). Biyoetik Bir Değer Olarak Kent Kültürü Öğelerinin Sağlıklı Kentlerde Yansıması. *TMMOB Şehir Plancıları Odası Yayını*. 42, s. 17-25. Erişim: 24.04/.025, https://www.spo.org.tr/resimler/ekler/4851e8e264415c4_ek.pdf
- Çotuksöken, Betül. (2009). Kent, Kimlik ve Kültür. *Yerel Yönetimler Sempozyumu*. TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi. Yıldız Teknik Üniversitesi Oditoryumu. Erişim: 24.04.2025, https://www.spo.org.tr/resimler/ekler/387624df552cea2_ek.pdf
- De Paolis, L. T., Liaci, S., Sumerano, G., ve diğerleri. (2022). A Video Mapping Performance as an Innovative Tool to Bring to Life and Narrate a Pictorial Cycle. *Information*, 13/3, s. 1-11 122. <https://doi.org/10.3390/info13030122>
- DMC Group. (t.y.). About Typemuseum. *Typemuseum*. Erişim: 07.05.2025, <https://www.typemuseum.com/about>

Ekim, Berna. (2011). A Video Projection Mapping Conceptual Design and Application: Yekpare. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 1/1, s. 10-19.

Ertürk, Murat. (2024). Dünyadan ve Türkiye’den Vernaküler Tipografi Çalışmaları. *Türkçe Tipografi Topluluğu*. Erişim: 20.08.2024. <https://medium.com/tipografi/dünyadan-ve-türkiyeden-vernaküler-tipografi-çalışmaları-c3934f212482>.

Finizola, F., Coutinho, S., ve Cavalcanti, V. (2012). Vernacular Design: A Discussion On Its Concept. *8th Conference of the International Committee for Design History & Design Studies*. s. 557-561. 558. 10.5151/Design-İcdhs-107.

Güvenç, Bozkurt (1994). *İnsan ve Kültür*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Haslam, Andrew (2011). *Lettering a Reference Manual Of Techniques*. London: Laurence King Publishing.

Haswanto, Naomi. (2013). The Local Genius Typography as a Source of Idea for Latin-Based Typeface Design in Visual Communication Today. *Visual Art & Design*, 4(2). s. 155-161.

Houston, Amy. (2023). Which? Paints London’s Largest QR Code in the Heart of Hackney. *The Drum*. Erişim: 18.08.2024. <https://www.thedrum.com/news/2023/06/08/which-paints-london-s-largest-qr-code-the-heart-hackney#:~:text=%E2%80%9CWe%20are%20happy%20to%20unveil,painting%20again%20in%20the%20future>.

Karay, Refik Halit. (2024). Tabela. *TDK*. Erişim: 01.01.2024. <https://sozluk.gov.tr>.

Karol, Esen. (2011). *İstanbul Kentsel Ortamında Yazı, Asılı Tipografi*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Görsel İletişim Tasarımı, Dijital Düşler Basım.

Katkeviča, S., Strode, A. (2022). Projection mapping method in advertising design. *80th International Scientific Conference of the University of Latvia*. s. 1004-1015. <https://doi.org/10.22364/htqe.2022.71>

King, Anthony D. (1998). *Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi*. (G. Seçkin ve Ü. H. Yolsal Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat.

Kösem, Cevdet Mehmet. (2018). *The Disappearing City: Hand-painted Apartment Signs and Architectural Details from 20th-Century Istanbul (Vols. 1–2)*. İstanbul: Libra Kitap.

Kurtcu, Fatih. (2017). Üç Boyutlu Kinetik Tipografi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 20, s. 185-206. <https://doi.org/10.18603/sanatvetasarim.370757>.

Loeb, Carolyn S. (2001). *Entrepreneurial Vernacular: Developers' Subdivisions in The 1920s*. London: The Johns Hopkins University Press.

Meggs, P., Purvis, A. (2012). *Megg's History of Graphic Design*. New Jersey: John Wiley & Sons Inc.

Murtono, Taufik. (2014). *Penguatan Citra Merek Batik Dengan Tipografi Vernakular*. ACINTYA: Jurnal Penelitian Seni Budaya, 6/2. s. 114-125.

Ohlson, Kristin. (2010). Reading The Writing On Pompeii’s Walls. *Smithsonian*. Erişim: 07.01.2024. <https://www.smithsonianmag.Com/History/Reading-The-Writing-On-Pompeii-Walls-1969367/>.

Oliver, Paul. (2006). *Built To Meed Needs: Cultural Issues in Vernacular Architecture*. Burlington: Architectural Press.

Quah, C. Y., Ng, K. H. (2022). A systematic literature review on digital storytelling authoring tool in education: January 2010 to January 2020. *International Journal of Human-Computer Interaction*, 38/9, s. 851–867. <https://doi.org/10.1080/10447318.2021.1949585> .

Sakamoto, M., Shinoda, T., Ishizu, T., Ito, T., & others. (2019). Projection Mapping: Interactive Operation Using Kinect. *International Journal of Recent Technology and Engineering (IJRTE)*, 8/4, s. 9307–9313. <https://doi.org/10.35940/ijrte.D9492.118419>.

Sarıkavak, Namık Kemal (2018). Gutenberg Tipografisinden Çağdaş İletişim Tasarımına. *Konya Sanat*. 1, s. 8-27.

Shaughnessy, Adrian John Wilson (2009). *Graphic Design: A User's Manual*. London: Laurence King.

Stadtschrift. (t.y.). Verein zur Sammlung, Bewahrung und Dokumentation historischer Fassadenbeschriftungen. *Stadtschrift*. Erişim: 07.05.2025. <https://www.stadtschrift.at/verein/>

Şen, Ayşe İffet. (2006). Bir Grafik Tasarım Ürünü Olarak Tabelanın Biçim, İçerik ve İşlev Açısından İncelenmesi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sanatta Yüksek Lisans Tezi. Ankara.

Taşçıoğlu M., D. Erdoğan A. (2015). Grafik Tasarımın Bilgilendirme ve Yönlendirme Tasarımdaki Rolü ve Londra-Eskişehir Örnekleri Üzerinden Bir İnceleme. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*. 9, s. 227-245.

Tekeli, İlhan. (1991), Bir Kentin Kimliği Üzerine Düşünceler. Kent Planlaması Konuşmaları. *TMMOB Mimarlar Odası Yayınları*. s. 79-89. Ankara.

Villagomez, Nikki (2015). *“Culture + Typography” How Culture Affects Typography*. Ohio. California: How Books Cincinnati.

Wang, Y. T., Anastopoulou, S. (2020). The development of popular music heritage: Exploring an AR exhibition. *In IOP Conference Series: Materials Science and Engineering*, 949/ 1, p. 012069. IOP Publishing. <https://doi.org/10.1088/1757-899X/949/1/012069>

Wordpress, (2021). Art of London – Augmented Reality Art Trail. *Tincture of Museum*. Erişim: 10.08.2024. <https://tinctureofmuseum.wordpress.com/2021/05/26/art-of-london-augmented-reality-art-trail-may-2021/>

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Anonim Sanatçı, M.S. 1. yüzyıl, Ad Cucumas Tabelası / Ad Cucumas Signboard. Reddit. Erişim: 20.06.2024. https://www.reddit.com/r/ArtefactPorn/comments/8lgsjh/a_wine_shop_sign_pom-peii_460x460/?rdt=36682

Görsel 2. 19. Leslie William Green, 1906-1908, Londra İstasyon Seramikleri ve Yönlendirme Tasarımı / Ceramic and Wayfinding Design in London Stations. Taşçıoğlu, M. ve Erdoğan, D. A. (2015). Grafik Tasarımın Bilgilendirme ve Yönlendirme Tasarımdaki Rolü ve Londra-Eskişehir Örnekleri Üzerinden Bir İnceleme, Eskişehir: *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*. 9. s. 235.

Görsel 3. Mario Maragliano, 1902, Barcelona’da Dekoratif Mozaik Tabela / Decorative Mosaic Signage in Barcelona. Encirclephotos. Erişim: 10.06.2024. <https://www.encirclephotos.com/image/pastas-alimenticias-on-la-rambla-in-barcelona-spain/>

Görsel 4. Bilinmeyen sanatçı, M.S. 1. yüzyıl, Casa del Fauno Girişindeki “HAVE” (Hoşgeldiniz) Yazısı / “HAVE” Inscription at the Entrance of Casa del Fauno. Flickr. Erişim: 10.06.2024. <https://www.flickr.com/photos/142020709@N03/26463560645/>

Görsel 5. (Solda) Bilinmeyen Sanatçı, 1903, Çiçek Saati/ Floral Clock, (Ortada) Bilinmeyen Sanatçı, 2006, Albuquerque Tricentennial Rögar Kapağı / Albuquerque Tricentennial Manhole Cover, (Sağda) Bilinmeyen Sanatçı, 2006, South Dakota’da Mazgal Üzerindeki Bilgilendirme Levhası / Storm Drain Warning Plaque in South Dakota. Villagomez, Nikki. (2015). *“Culture + Typography” How Culture Affects Typography*. Ohio. California: How Books Cincinnati. s. 38.

Görsel 6. Bilinmeyen Sanatçı, 1999, Barselona’da Hizmet Anıtı Plaketi / Commemorative Sidewalk Plaque in Recognition of Local Service, Barcelona. Terelochan. Erişim: 15.06.2024. <https://www.instagram.com/terelochan/>

Görsel 7. Bilinmeyen sanatçı, M.S. 1. yüzyıl, Pompeii’de Grafiti / Graffiti in Pompeii. Arkeofili. Erişim: 15.06.2024. <https://arkeofili.com/pompeii-duvar-yazilari-ve-secim-afisleri/>

Görsel 8. RETNA, 2015, Miami’deki Kaligrafik Grafiti / Graffiti Mural in Wynwood, Miami. Villagomez, Nikki. (2015). *“Culture + Typography” How Culture Affects Typography*. Ohio. California: How Books Cincinnati. s. 38.

Görsel 9. Digital Art House, 2022, Vincent Van Gogh "The Letters to Theo" Projection Mapping Vincent Van Gogh "The Letters to Theo" Projeksiyon Haritalama. Youtube. Erişim: 04.05.2025. <https://www.youtube.com/watch?v=X-dPRkG8ies>

Görsel 10. MediaCraft.video , 2024, Gorlice Tarihi Işıkla Boyanıyor – Tipografik Projeksiyon / Gorlice Historia Światłem Malowana – 3D Projection Mapping Typography. Youtube. Erişim: 12.07.2024. <https://www.youtube.com/watch?v=k5TgPerE2kk>

Görsel 11. The&Partnership, 2023, Which? QR Kod Kampanyası / Which? QR Code Campaign, Thedrum. Erişim: 12.07.2024. <https://www.thedrum.com/news/2023/06/08/which-paints-london-s-largest-qr-code-the-heart-hackney>

Görsel 12. Art of London, 2021, Art of London Artırılmış Gerçeklik Sanat Rotası / Art of London AR Art Trail. Tincture of Museum. Erişim: 18.07.2024. <https://tinctureofmuseum.wordpress.com/2021/05/26/art-of-london-augmented-reality-art-trail-may-2021/>

Görsel 13. Bilinmeyen Sanatçı, 20. yüzyıl, Beyoğlu Terzihanesi Celal Subaşı Tabela Örneği / Beyoğlu Tailor Shop Celal Subaşı Signboard. T24. Erişim: 15.06.2024. <https://t24.com.tr/yazarlar/guven-bayar/istanbul-un-tabela-ressamlari,35581>

Görsel 14. (Solda) Bilinmeyen Sanatçı, 20. Yüzyıl, Bursa, İpek Apartmanı / Ipek Apartment in Bursa, Çay Apartmanı İsim ve Kapı Numarası and / Çay Apartment Name and Door Numbers in Bursa (Sağda), Erişim: 17.07.2024. <https://www.instagram.com/yazibursa/>

Görsel 15. (Solda) Bilinmeyen Sanatçı, Tarih yok, Carrer Correu Vell Kapı Numarası / Door Number at Carrer Correu Vell, (Sağda) Carrer Comte Borrell Kapı Numarası / Door Number at Carrer Comte Borrell Kapı Numarası. Keş, Y. (2024), Kişisel Arşiv.

KIESLIOWSKI SİNEMASI'NDA MÜZİK ¹

Prof. Dr. Özge MAZLUM

Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü

Ankara /Türkiye

ozgem@baskent.edu.tr

ORCID ID: 0000-0003-2284-563X

Öz: Film müziği temelde bir filmin hem duyuşsal-duygusal boyutunu hem de genel estetik düzenlemeyi şekillendirmek için kullanılan, anlatıyı destekleyen, ses, titreşim, ritm, melodi ve enstrümantal-vokal müziğin bütünüdür. Bu araştırma; film müziğinin beste ve teknik analizi üzerine değil, müziğin sinemada görsel duyuşsal atmosferi etkileme anlamında nasıl kullanıldığı ile ilgili semiyoloji, duyuşsallaştırma, metafor olarak kullanımı ve en nihayetinde “leitmotif (ana motif)” olarak geliştirilmesi üzerine yapılmıştır. Ayrıca bu incelemede, Kieslowski Sineması’nda ses, nüans, müzik, tını ve duyuşsallaştırılmış müzikal estetiğin diyalektik gelişimi de ayrıntılı bir şekilde analiz edilmektedir. Bu amaçla, müziğin tınısal, semiyotik ve görsel bağlamda oynadığı uyarıcı etkinin, estetik yönüne ve etkisine odaklanılır. Sinema üzerine düşünen filozof yönetmenin eserlerinin bütünlüklü analizine odaklanıldığında; doğrudan dikkati çeken ilk konu Kieslowski’nin bütünlüklü bir sanat idealiyle hareket ettiği ve sinemayla, müziği kutsayarak, tıpkı Yunan idealindeki gibi, “Sanatlar Birliği” idealine yaklaştığı görülür. Kieslowski’nin yapmış olduğu estetik inceleme; insan doğasının değişmediği üzerine olup, bu olgunun sinema aracılığıyla aktarılması amacıyla odaklanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Krzysztof Kieslowski, Kieslowski Sineması, Film Müziği, Sinema ve Müzik, Zbigniew Preisner.

MUSIC IN KIESLOWSKI'S CINEMA

Abstract: Film music is basically the totality of sound, vibration, rhythm, melody and instrumental-vocal music used to shape both the sensory-emotional dimension and the overall aesthetic design of a film, thereby supporting the narrative. This research does not focus on the compositional or technical analysis of film music. Instead, it examines how music is employed in cinema to influence the visual and sensory atmosphere through semiology, sensorialisation, metaphorical use, and ultimately its development as a leitmotif. Furthermore, the dialectical development of sound, nuance, music, timbre and sensorialised musical aestheticisation in Kieslowski's cinema is analysed in detail. The emphasis lies on the aesthetic impact of music as a stimulus within timbral, semiotic, and visual con-texts. Focusing on the holistic analysis of the works of the philosopher-director who reflects deeply on the nature of cinema the first thing that draws attention directly is that Kieslowski acts with the ideal of a unified art and approaches the ideal of the ‘Unity of the Arts’, just like the Greek ideal, by blessing cinema and music. Kieslowski's aesthetic analysis is based on the fact that human nature does not change and focuses on the aim of conveying this phenomenon through cinema.

Keywords: Krzysztof Kieslowski, Kieslowski Cinema, Film Music, Cinema and Music, Zbigniew Preisner.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği’ne Uyulmuştur.

EXTENDED ABSTRACT

Among all the arts, cinema, which remains an integrated art form thanks to its ability to compose audio-visual materials in an excellent way, has preserved its status as one of the most influential art forms of 20th-century arts up to the present day. The success of a film is not solely dependent on its narrative, cinematography, sound, or music, but rather on the unity and interplay between these components. Film music serves multiple functions: it reflects the director's vision, facilitates transitions, and creates emotional depth. Although composed with specific objectives in mind, it is expected that it brings about the required emotion (the sensory stage) in the viewer. Music is considered an important part of cinema in two ways: —as both a narrative device and an aesthetic element. Film music is basically the combination of sound, vibration, rhythm, melody, and instrumental-vocal music, which is used to shape both the sensory-emotional dimension and the general aesthetic arrangement of a film, thus supporting the narrative.

There are times when the visuals do not give adequate information to guide the viewer through the narrative and hence it is up to the film music to provide this missing context. By doing that, one can use recurring themes and main motifs that have already been introduced to the audience in films. Film music provides a compliment and support towards narration. For this reason, it establishes a connection between the story and music through the subject and emotion, character traits the time and place in which the film takes place, the narrative, and the music.

This research does not consider the composition or the technical analysis of music but its use in cinema to affect the visual and sensory atmosphere. It approaches film music from the perspectives of semiology, sensorialisation, metaphor, and the evolution of recurring motifs, such as the leitmotif. Moreover, the dialectical development regarding sound, nuance, music, timbre, and sensualized musical aesthetics in Kieslowski's cinema will be thoroughly examined in this research. The study deliberately sets aside technical aspects of music—such as harmony, counterpoint, modality, polyphony, or tonal construction—and instead centers on music's timbral, semiotic, visual, and aesthetic functions in film.

This research has taken Kieslowski's cinema as an example for the expression of music in cinematic narratives. In Krzysztof Kieslowski's (1941–1996) storytelling, film music has sometimes been used as an actor and sometimes as a tool. Music is one of the elements of Kieslowski's films that raises their emotional effect on the audience with the help of composer and arranger Zbigniew Preisner (1955, Poland). Soundtrack plays a major part, especially in his most successful work, *Trois Couleurs* (Three Colours, 1993-1994). Preisner has gained respect for his minimalist style music and vocal performances, including writing music that contributed to the atmosphere and themes of Kieslowski's films.

For Kieslowski, both music and cinema, as a visual narrative tool, have a common ideal. This ideal attracts the attention of the viewer in all his films. His real purpose is neither to use the music as a generic background soundtrack for a scene nor to use it to shock the audience with sound effects; he simply doesn't focus on such cheap attempts for attention. Rather, he sought to elevate cinema as a high form of narrative art—one capable of advancing cultural ideals and aesthetic thought.

Preisner's music and Kieslowski's visuals naturally harmonize to represent an aesthetic ideal. From "No End" to the "Three Colors Trilogy," Preisner's music in Kieslowski's cinema becomes a central component of Kieslowski's auteurist identity. Director Kieslowski had a different attitude towards music, as he asked the composer to compose the music according to the script before filming. He designed it not only to describe the atmosphere and environment but to be able to become an integral part of the film's storyline.

As we tread through the lane laid by the philosopher-director of cinema and when we focus on holistic analyses of the works that emerge, what directly meets our eye is Kieslowski's quest for his unified artistic ideal. It is while consecrating music with cinema that Kieslowski comes closer to the ideal of "Unity of the Arts," akin to the Greek ideal. At the heart of his aesthetic philosophy is the belief that human nature is unchanging—an idea he sought to communicate through film. This research aims to reexamine and reopen that space where music, image, and meaning converge in his cinematic legacy.

1. Giriş

Sanat, duyuşal ve imgesel verilerin zihinsel bir örgütlenmesi ve yeniden yorumlanması süreciyle gelişen sonsuz bir poetik üretim biçimidir. Düşüncenin ve sanatın yasaları belli bir yakınlık içinde gelişerek, insanın, uygarlık yaratma sürecini oluşturmuştur. Her kültür-uygarlık; düşünsel semboller, mitler, diller, dinler ve sanatsal ifade biçimleri geliştirerek, tarihsel diyalektik evrimini yaşamıştır. Önemli olan, bu gelişmenin izlerini sürerek, insan düşüncesinin ve uygarlığının oluşum sürecinde, sanatın ve estetik bilinç gelişiminin, günümüz insanını anlama ve yorumlamada kullanılmasıdır. Her sanat kendi araçları ve yöntemi ile sanatsal poetik üretimini, belli bir amaç ile yaparken, insan ruhu, düşüncesi ve toplumsal hakikatini de açığa çıkartmak ister (Heidegger, 1962, s.40-91). Günümüzde sanatın bu işlevi, bireyin ve toplumun anlaşılmasında vazgeçilmez bir araç olarak varlığını sürdürmektedir.

Bütün sanat dalları arasında, görsel ve işitsel unsurları en yoğun biçimde bir araya getirerek bütünsel bir anlatım sunan sinema, 20. yüzyılın en etkili sanat formlarından biri hâline gelmiştir. Sinemanın izleyici üzerindeki etkisini belirleyen unsurlar arasında, kuşkusuz müzik özel bir yere sahiptir. Larsen'in (2007, s. 66) de ifade ettiği gibi: "Müzik, temsili bir sanat formu değildir, ancak özel koşullar altında anlamı iletmek için kullanılabilir. Melodiler, belirli durumlarda işaret işlevi görebilir ve kendilerinden başka bir şeye atıfta bulunabilir". Dolayısıyla bir film sahnesinin başarısı; anlatı, sinematografi, ses ve müzik bileşenlerinin hem bireysel nitelikleri hem de aralarındaki ilişkiden doğan bütünlük sayesinde gerçekleşir. Sinema filmini izleme; anlatı ve izleyici diyalektiğinde olmalıdır. Bu diyalektiğin önemli bir parçası olan film müziği, yönetmen tarafından sahneler arası geçişleri yumuşatmak, duyuşal yoğunluk kazandırmak ve anlatıyı derinleştirmek amacıyla bilinçli bir şekilde kullanılır. Bu anlamda film müziği; ses, ritim, titreşim, melodi ile enstrümantal ve vokal öğeleri kapsayan, sinemasal anlatının hem estetik hem de duyuşal boyutlarını şekillendiren bütünsel bir yapı olarak karşımıza çıkar.

Filmin görsel anlatısıyla bütünleşen müzik kadar, işitsel alandaki diğer unsurların – özellikle de sesin ve insan sesinin – algıyı nasıl yönlendirdiği de sinemasal anlatının başarısında belirleyici bir rol oynar. Sinemada sesin yalnızca işitmeye yönelik değil, aynı zamanda algısal bir yapılandırıcı olduğu fikri, çağdaş ses kuramlarında merkezi bir öneme sahiptir. Chion (1999, s. 5), "bir insan sesinin varlığının içinde bulunduğu işitsel alanı yeniden yapılandırır" vurgulamaktadır. Bu durum, sesin yalnızca duyulmakla kalmayıp, çevresindeki diğer işitsel öğeler arasında hiyerarşi kurduğunu ve izleyicinin dikkatini yönlendirme kapasitesine sahip olduğunu ortaya koyar. Klasik anlatı sineması, bu algısal yönlendirme potansiyelini temel alarak "sesin ve taşıdığı sözün" net bir biçimde duyurulmasına öncelik verir. Bu yaklaşım film müziğini de içine alacak biçimde genişletildiğinde, müzik yalnızca anlatıya eşlik eden bir unsur olmaktan çıkar, aynı zamanda üreten, dikkat çeken ve yapısal bir rol üstlenen "sözsüz bir ses" olarak işlev kazanır. Aynı zamanda film müziği, izleyicinin anlam dünyasını biçimlendiren, duyguları yönlendiren ve anlatının derinliğini artıran güçlü bir anlatı aracıdır. Kalinak'a (2010, s. 1,2) göre film müziği; ortam ve atmosfer yaratmak, anlatıyı desteklemek veya önceden haber vermek, karakterlerin motivasyonlarını açığa çıkarmak ve duyguları ifade etmek gibi çok katmanlı işlevleriyle de öne çıkar. Bu işlevler, film müziğini sinemasal anlatının hem yapısal hem de duyuşal açıdan kurucu bir bileşeni hâline getirir. Böylece müzik, yalnızca anlatıya eşlik etmez; aynı zamanda eksik bağlamları tamamlayarak izleyicinin yorumlama süreçlerini yönlendiren aktif bir anlam üreticisine dönüşür. Ayrıca filmin akışı boyunca yinelenen temalar ve *leitmotifler* aracılığıyla izleyiciye tanıdık bir anlatı düzlemi sunulur.

Görsellerin, anlatının nereye gittiği konusunda yeterli bilgi sağlamadığı zamanlar vardır, bu nedenle eksik bağlamı sağlamak eşlik eden film müziğine bağlıdır. Bu, müziğin film boyunca seyircinin zaten tanıdığı, yinelenen temalar

ve ana motifler kullanılarak yapılabilir. Görsel ve müzik arasındaki bu bütünleşik yapıya dair alanda pek çok araştırma yapılmıştır. Örneğin, bazı çalışmalar film müziğinin, sahnenin görsel içeriğinden daha fazla anlatı bilgisi sağlayabileceğini öne sürmektedir. Costabile ve Terman'ın (2013, s. 322) araştırması, görsel sahne sabit tutulup yalnızca müzik değiştirildiğinde, sahnenin güzellik, ilgi ve gerilim gibi çeşitli boyutlarda izleyiciler tarafından farklı biçimlerde değerlendirildiğini ortaya koymuştur.

Film müziğinin yalnızca algısal değil, aynı zamanda fizyolojik düzeyde de etkili olduğu yönündeki bulgular ise bu ilişkiyi daha derinlemesine anlamayı mümkün kılar. Erken dönem çalışmalardan biri, Fransız besteci Gretry'nin (1741–1813) şarkı söylemenin kardiyovasküler etkilerini nabız ölçerek belirlemeye çalıştığı deneylerdir (Scherer & Zentner, 2001, s. 374). Bu öncü girişimin ardından konuyla ilgili bilimsel ilgi giderek artmış; Bartlett'in (1996) derlemesi, kalp atış hızı (HR), deri iletkenliği (SCR), solunum, kan basıncı, kas gerilimi ve müziğe verilen biyokimyasal tepkileri inceleyen yüz elliden fazla çalışmayı içermiştir. Benzer şekilde, Edwards, Eagle, Pennebaker ve Tunks (1991), müziğin yapısal özelliklerini fizyolojik değişkenlerle eşleştirme girişiminde bulunmuş; Blood ve Zatorre (2001) ise nörogörüntüleme teknikleriyle müzik ve duygu arasındaki bağı araştırmışlardır.

Ellis ve Simons (2005, s. 35–37), “Müzik ve İnsan Deneyimi” başlıklı çalışmalarında hem filmsel hem de müzikal uyaranların izleyicilerde fizyolojik değişimlere yol açtığını ve bu uyaranların eş zamanlı sunumunun duygusal etkiyi artırdığını ortaya koymuştur. Araştırmalar, müziğin bir filmin görsel anlatısına bağlanma kapasitesinin, izleyicide oluşan duygusal tepkileri anlamlı biçimde şekillendirdiğini göstermektedir. Bu bulgularla örtüşen bir diğer görüş ise Cohen'e (2001) aittir; ona göre, diegetik olmayan müzik filmin gerçeklik hissini zayıflatır. Ancak buna karşın, duygusal olarak uyumlu bir müzik ile görsel anlatının eşleştirilmesi, izleyici deneyimini fizyolojik düzeyde daha yoğun ve dikkat çekici bir hâle getirebilmektedir. Müziğin bu çok boyutlu etkisini anlayabilmek için, sinema tarihinde film müziğine yönelik ilk kuramsal yaklaşımlara bakmak gereklidir. Bu alandaki ilk kapsamlı kuramsal eser, Adorno ve Eisler (1947) tarafından kaleme alınan *Composing for the Films* (1947) adlı çalışmadır. Söz konusu eser, film müziğinin işlevi ile müziğin estetik boyutu ve sosyal etkileri, besteci-yönetmen ilişkisi ve müzikal önyargılar gibi pek çok açıdan sinema ve müzik ilişkisini kapsamlı bir biçimde ele almaktadır. Ayrıca Adorno ve Eisler (1947, s. 135-156) Eisenstein'in film müziği kullanımına dair yöntemlerini ayrıntılı bir biçimde analiz ederek, görsel bütünlük ile müzikal yapı arasındaki estetik bağı derinlemesine inceler. Bu kökensel analizler, özellikle Kieslowski'nin sinemasında montaj, kurgu ve ses öğeleri arasında kurduğu bütüncül anlatı yaklaşımının temellerini anlamada önemli bir referans noktası sunmaktadır.

Bu çalışmada, sinemasal anlatılarda müziğin ifade biçimi, *Kieslowski Sineması* üzerinden ele alınacaktır. Krzysztof Kieslowski'nin (1941–1996) hikâye anlatımında film müziği, bazen bir oyuncu bazen de anlatıyı yönlendiren bir araç olarak işlev görür. Yönetmenin filmlerinde duygusal etkinin derinleşmesinde, besteci *Zbigniew Preisner*'in (1955–) müzikleri belirleyici bir rol üstlenir. Özellikle Kieslowski'nin başyapıtı olarak kabul edilen *Üç Renk* üçlemesinde (1993–1994), müziğin etkisi yalnızca dramatik bir atmosfer yaratmakla sınırlı kalmaz; bunun ötesinde, karakterlerin iç dünyasını, anlatının felsefi boyutlarını ve duygusal ritmini doğrudan şekillendiren bir araç hâline gelir. Reyland (2012, s. 270–271), Preisner'in müziğinin üçlemde “işitsel bir etik” formuna büründüğünü ve izleyiciyi karakterlerle birlikte duygusal bir yolculuğa çıkardığını belirtir. Minimalist müzik tarzı, vokal performanslara verdiği ağırlık ve dramatik yapıdaki duyarlılığı ile tanınan Preisner, Kieslowski'nin sinemasal estetiğine son derece uyumlu besteler üretmiştir.

Bu bağlamda, bu araştırmanın temel amacı; film müziğinin anlatıya ve biçime yönelik işlevlerini, Kieslowski sinemasından sahne örnekleriyle açıklamak ve müziğin anlatıya nasıl duygusal, estetik ve anlamsal katmanlar eklediğini ortaya koymaktır. Bu kapsamda bu çalışmada, müziğin sinemadaki semiyotik anlamına, duygusal çağrışım

gücüne, metafor yaratma potansiyeline ve “leitmotif” gibi yapılar yoluyla anlatının yapısına nasıl dâhil edildiğine odaklanılmıştır. Ayrıca Kieslowski’nin sinemasında ses, tını, müzikal nüanslar ve duyusallaştırılmış estetik yapının diyalektik bir gelişimle nasıl örüldüğü de detaylı biçimde analiz edilmiştir. Bu çalışma, müziği teknik analiz (armoni, kontrpuan, polifoni, makamsal ezgisellik vb.) üzerinden ele almak yerine; müziğin tınısal, semiyotik ve görsel düzlemdeki estetik etkisini ve anlatı içindeki uyarıcı işlevini incelemeye odaklanmaktadır.

2. Film Müziği

Sinema anlatısı, işitsel ve görsel olmak üzere iki temel bileşene dayanır. Görüntü ve sesin bir araya gelmesiyle oluşan sinemasal söylem; müzik, efekt, ışık, renk, dekor, oyunculuk, kurgu ve kamera açıları gibi birçok unsurun etkileşiminden doğar. Bu bütünleşik yapı içinde ses, yalnızca işitsel bir eşlik değil; aynı zamanda anlatının ritmini, atmosferini ve duygusal yapısını belirleyen kurucu bir öğedir. Chion’un ses kuramında öne çıkan önemli noktalardan biri, ses ile görüntü arasındaki ilişkinin durağan olmayıp algısal olarak sürekli yeniden yapılandırılan bir düzlemde şekillenmesidir. Chion (1999, s. 3), klasik anlatı sinemasında sıkça kullanılan “soundtrack” teriminin sahte bir bütünlük yanılsaması sunduğunu, çünkü seyircinin işittiği her sesin, görüntüyle kurduğu ilişkiye göre zihinsel olarak yeniden organize edildiğini savunur. Bu yeniden konumlandırma sürecinde, sesler ya görsel alana entegre edilerek sahneye dahil edilir ya da görselin dışına itilerek hayali bir konuma yerleştirilir. Özellikle film müziği, görsel kaynağından bağımsızlaştığında, yalnızca duygusal değil, mekânsal bir belirsizlik de yaratır. Kieslowski’nin müzik kullanımında bu gerilim önemli bir yer tutar; zira müziğin çoğu zaman ekran üzerinde bir kaynağı gösterilmez. Böylece seyircinin gördüğüyle duyduğu arasındaki boşluk, hem duygusal hem de yapısal bir katman oluşturur; bu da filmin duygusal derinliğini artırırken aynı zamanda huzursuzluk duygusu da yaratır.

Geleneksel anlatı sinemasında müzik, anlatı temsiliyle hem estetik hem de varoluşsal bir etkileşim içindedir ve filmin tematik yapısını güçlendirmede, atmosfer yaratmada ya da karakter psikolojisini ifade etmede önemli bir rol üstlenir. Adorno (2006, s.47-59), müziğin bu bağlamda yalnızca duygusal değil, aynı zamanda bilişsel bir iletişim aracına dönüştüğünü ve film metninin anlamını derinleştirdiğini savunur. Whalen’ın (2004, s. 18) da ifade ettiği üzere, müzik ile görüntü arasındaki ilişki, dramaturjik yapının temel unsurlarından biridir. Müzik, temanın yorumunu belirlerken aynı zamanda metaforik bir işlev de üstlenir. Özellikle ana motif kullanımı, belirli bir karakteri, mekânı ya da nesneyi temsil ederek, müziği hem zamansal bir diyalektik hem de görsel-işitsel bir simgesel sistem haline getirir.

Film müziği, hem görsel anlatının taşıdığı anlamı şekillendirir hem de karakterlerin psikolojik boyutlarını açığa çıkarır. Parkinson’a (2015, s. 95) göre film müziği; izleyicinin görüntüyle özdeşleşmesini kolaylaştırır, zaman ve mekân algısını kurar, atmosferi belirler, karakter ruh hâlini ifade eder ve soyut kavramlara beden kazandırır. Pendergast (1992, s. 231) ise iyi bir film bestecisinin, müziğini yalnızca etkileyici olması için değil, anlatının ihtiyaç duyduğu yerlerde ve sadece gerektiği kadar kullanması gerektiğini vurgular. Filmdeki uzun sessizlik anlarının, müziğin anlatı içindeki varlığı kadar etkili olduğunu; bu nedenle bestecinin yapı ve formu dramatik anlatıyla uyumlu kurmasının önemli olduğunu belirtir. Bir anlamda müzik, yalnızca seslerden değil, aynı zamanda sessizlikten de oluşur. Sessizlik, sinemada sıklıkla göz ardı edilen ancak duygusal ve imgesel atmosferin oluşumunda belirleyici rol oynayan bir öğedir. Gorbman (1980, s. 193), müzikal sessizliğin etkisinin küçümsenmemesi gerektiğini vurgular; ona göre müziğin olmaması, seyircide bir beklenti yaratır ve sessizliğin kendisi anlam üretir.

3. Film Müziği ve Anlatı

Film müziği, yalnızca sahnelerle eşlik eden bir arka plan değil; anlatının merkezinde yer alan, temsili yönlendiren ve duygusal anlamı şekillendiren bir anlatı unsurudur. Kalinak (2010, s. 1–7, 18–20), film müziğinin başlıca işlevlerini üç temel başlık altında toplar: duygu üretme, anlatının anlamını sabitleme ve görsel yapının teknik doğasını gizleyerek seyirciyi film dünyasına absorbe etme. Bu yaklaşım, özellikle klasik anlatı yapısında müziğin nasıl işlevselleştirildiğini gösterse de Kieslowski sineması bu çerçevenin dışına taşar. Kieslowski’de müzik, yalnızca sahnelerin ruh halini destekleyen bir atmosfer değil, karakterin psikik dünyasının, anlatının felsefi boyutunun ve tematik derinliğin asli taşıyıcısıdır. Preisner’in müziği bu anlamda yönetmenin sinematografik dilinde bağımsız bir anlatı organına dönüşür.

Müziğin bu anlatısal gücü, onu metinsel yapının diğer bileşenleriyle sıkı ilişki içinde kılar. Film, birbirine bağlı çok sayıda öğeden oluşan temsili bir düzendir ve bu düzen içinde müziğin işlevi, tek başına değil, görüntü, kurgu, ses efektleri ve diyalog gibi diğer öğelerle kurduğu bağlamla birlikte değerlendirilmelidir. İzleyici çoğu zaman film müziğini bilinçli olarak analiz etmese de müzik anlatıya dair sezgisel ipuçları sunar ve bu ipuçları aracılığıyla seyirci ekran üzerindeki olaylara duygusal tepkiler verir. Gördüğü sahneyi anlamlandırırken işittiği sesler onun bilinçdışı düzeyde yorum yapmasına olanak tanır.

Gorbman (1980, s. 195), film müziğinin anlatıdaki çok yönlü işlevselliğini açıklarken, onun dramatik, zamansal, uzamsal, yapısal ve çağrışımsal düzeylerde de etki yaratabileceğini belirtir. Bu çok katmanlı etki, müziğin sahnelerle eşzamanlı ya da karşıt bir ilişki kurabilmesini sağlar. Aynı müzik parçası bir sahnede duygusal bir boşluğu doldururken, başka bir sahnede zaman algısını bozan bir kırılma yaratabilir. Bu açıdan bakıldığında müzik, bir duygu aktarıcısı olmanın yanında anlatının ritmini ve yönünü belirleyen, zaman yapısıyla doğrudan etkileşime giren dinamik bir bileşendir.

Müziğin anlatıya nasıl entegre edildiği sorusu, müziğin kendisinden çok, onun görsel anlatı ile nasıl ilişkilendiğiyle ilgilidir. Ellis ve Simons (2005, s. 35), müziğin görsel öykülemeyle mantıksal olarak bağ kurmasının onun etkisini artırdığını savunur. Ancak çoğu uzun metrajlı filmde müzik, sahnede doğrudan bir kaynak tarafından çalınmadığı, yani diegetik olmadığı için “bariz bir kaynak olmadan” var olur. Kieslowski’nin müzik anlayışı bu yapıyı yadsımaz; tersine onu estetik bir stratejiye dönüştürür. Preisner’in besteleri, ekranın dışında kalan bir hafıza, bilinç akışı ya da etik bir yankı gibi davranarak izleyicinin anlatı ile kurduğu ilişkiyi derinleştirir. Kalinak’ın (2010, s. 20) ifadesiyle müzik, izleyiciyi yalnızca sahneyle birlikte onun anlamına da ortak eder. Bu bağlamda Kieslowski’nin müzik anlayışı, klasik Hollywood sinemasının sınırlarını aşan ve izleyiciyi duygusal ve bilişsel bir katılıma da davet eden poetik bir film müziği modeline örnek teşkil eder.

4. Krzysztof Kieslowski (1941-1996) Sineması

Krzysztof Kieslowski, Polonya’nın köklü Lodz Sinema Okulu’ndan mezun olduktan sonra belgesel sinemayla başlayan kariyerini, zamanla televizyon ve uzun metrajlı sinema alanlarında özgün bir anlatım dili geliştirerek sürdürmüştür. Kendine has bu sinema dili, düşünsel derinliği ve şiirsel ifadesiyle yalnızca Polonya sinemasının değil, dünya sinema tarihinde de özel bir konuma sahiptir. II. Dünya Savaşı sonrasında yeniden şekillenen ve politik baskılarla çevrili bir ortamda yaratıcı direncini korumayı başaran Polonya sineması içinde Kieslowski, toplumsal travmaların görsel temsiliyle birlikte bireyin içsel dünyasına yönelen bir sinemasal anlayışla öne çıkmıştır. Onun filmleri, ulusal tarihin ve kolektif hafızanın izlerini taşıırken, bu tarihsel referansları insanın varoluşsal çatışmalarına ayna tutan bir arka plan olarak konumlandırmaktadır.

Kieslowski'nin sineması, tarihsel ve siyasal gerçeklikten kopmaksızın bireyin sezgisel deneyimlerine odaklanmaktadır. Filmlerinde sıkça Polonya'nın kültürel yapısına, siyasal atmosferine ve toplumsal katmanlarına göndermeler bulunsa da bu unsurlar anlatının merkezini oluşturmaz; daha çok, karakterlerin ruhsal çözümlerini belirleyen arka planlar olarak işlev görür. Yönetmenin kamerası, dış dünyayı betimlemekten çok, bu dünyanın içinde yaşamaya çalışan bireyin kırılanlıklarına yönelir. Kieslowski, insan doğasının karmaşıklığını yalın ama katmanlı bir sinemasal anlatıyla açığa çıkarır.

Yönetmenin estetik tercihi, dış dünyanın politik ya da ekonomik sorunlarını merkeze almaktan çok, bu koşullar altında var olmaya çalışan insanın içsel deneyimini kavramaya yönelmiştir. Bu yönelimiyle Kieslowski, savaş sonrası Avrupa'da yaygınlık kazanan varoluşçu düşünceyle örtüşmektedir. Özellikle Camus'nün "absürd" kavramı etrafında şekillenen felsefi atmosfer, Kieslowski'nin sinemasında anlamını yitirmiş dünyada bireysel arayış, sessizlikle ifade edilen yalnızlık ve nihai cevaplardan uzak duruş biçiminde somutlaşır. Onun karakterleri çoğu zaman mutlak bir hakikati aramaz; bunun yerine, belirsizlik içinde sezgisel bir yönelim geliştirirler. Bu da Kieslowski'nin anlatısını, zihinsel olduğu kadar duygusal bir derinliğe taşır. Bu felsefi duruş, yalnızca içerikte değil, biçimde de kendini gösterir. Kieslowski'nin anlatısı, yüzeyde akan hikâyelerin ötesine geçerek, *metaforlar, simgeler ve görsel tekrarlar* aracılığıyla bilinçdışına seslenen bir yapı kurar. Onun sinemasında *gerçek, imge ve simge* düzlemleri iç içe geçer; her sahne, bastırılmış bir arzusun ya da görünmeyen bir düşüncenin estetik izdüşümü olarak okunabilir. Bu çok katmanlı yapı, izleyiciyi edilgin bir izleyici konumundan çıkararak, anlatının aktif bir bileşenine dönüştürür. Kieslowski'nin amacı, hikâyeyi anlatmak değil; izleyiciyi hikâyenin içinde kendi duygularıyla, düşünceleriyle ve sorularıyla yüzleştirmektir.

Onun sineması, biçimsel tercihlerin ötesine geçen, düşünsel bir alan olarak inşa edilir. Tekrarlayan görsel motifler, simgesel objeler ve melodik yapıların sürekliliği, yönetmenin salt estetik kaygılarla hareket etmediğini; bu görsel-işitsel dil aracılığıyla bir düşünce zinciri kurduğunu gösterir. Tarkovsky'nin "şiirselliğin mantığı" olarak adlandırdığı yaklaşım, Kieslowski'nin anlatılarında da güçlü biçimde hissedilir; şiirsel olan, burada sadece biçim değil, aynı zamanda varoluşsal bir sezgidir. Bu şiirsellik, Kieslowski'nin hikâyelerini sıradan yaşam kesitlerinden çıkararak evrensel ve duygusal açıdan katmanlı anlatılara dönüştürür. Onun sineması, yaşamı temsil etmekle yetinmez; görünenin ardındaki anlamları araştıran, sessizliğin ve ayrıntının içinden konuşan bir duyusal düşünme biçimi önerir.

4.1. Kieslowski Sineması ve Zbigniew Preisner

Müzik, sinema gösteriminin ilk günlerinden itibaren anlatının ayrılmaz bir bileşeni olmuştur. Sessiz film döneminde canlı müzikal eşliklerle başlayan bu birliktelik, zaman içinde sinemanın estetik dokusuna nüfuz eden temel bir anlatım biçimine dönüşmüştür. Sinema tarihinde yönetmenlerin sıklıkla aynı bestecilerle çalışmayı tercih etmesi, bu ilişkinin yalnızca teknik değil, yaratıcı bir uyumun ürünü olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda Krzysztof Kieslowski ile besteci Zbigniew Preisner arasındaki iş birliği, sinemasal anlatımda müziğin dönüştürücü gücünü anlamak açısından çarpıcı bir örnektir.

Preisner, birçok otorite tarafından çağdaş film müziği bestecileri arasında en özgün ve etkileyici isimlerden biri olarak kabul edilmektedir. Kieslowski ile ortak çalışmaları, gerçeklik ile kurguyu, müzikal anlatı ile sinemasal dil arasındaki sınırları aşan bütünsel bir yapıyı ortaya koyar. İlk iş birliklerinden olan *Bez Korica* (1985) ile başlayan bu yaratıcı ortaklık, *Üç Renk: Kırmızı* (1994) filmine kadar devam eden, derinlikli ve birbirine bağlı müziksel motiflerin sürekliliğiyle örülmüş bir anlatı mimarisi oluşturur. Reyland'ın (2016, s. 265) vurguladığı gibi, Preisner'in

müzikleri “ifade edici hassasiyet, hüzn, trajedi, ötekilik ve dışı olanın estetiğıyle yoğruludur.” Kieslowski sine-ması da bu müziksel estetikle birlikte giderek daha “dışıl” bir forma evrilmiş; bu dönüşüm, filmlerde müziğın giderek daha baskın ve yönlendirici bir rol oynamasıyla belirginleşmiştir.

Preisner’in eserlerinde yalnızca müzikal bir ses yoktur; aynı zamanda sinemasal anlatının felsefi ve duygusal boyutlarını bütünleyen, varoluşsal bir titreşim hissedilir. İşitsel bir unsur olarak müzik burada seyircinin basit bir ezgiden varoluşsal bir sezgiye geçmesini sağlayan aktif bir bileşen haline gelir. Hanslick’in müzikal estetiğı ışığında değerlendirildiğinde, Preisner’in müziğı estetik biçimiyle, anlatının derin yapısına eklemlenen düşünsel boyutuyla da dikkate değerdir. *Van den Budenmayer’in* varlığıyla bu besteler, Kieslowski sinemasında sesin ve anlamın çok katmanlı bir haritasını oluşturmaktadır.

Preisner’in Kieslowski sinemasına katkısı, geleneksel film müziğı anlayışının ötesinde, poetik bir derinlik sunar. Reyland’in ifadesiyle, onun müziğı “sessizlikle yarışmaz, onunla konuşur” (Reyland, 2012, s. 143). Özellikle *Mavi* filminde, müzikal aralıklar ve ani yükselişler, karakterin iç dünyasındaki dalgalanmaların doğrudan birer yansıması ve öznel bir gerçekliğın tercümanıdır. Preisner’in müziğında öne çıkan şefkat ve hüzn duyguları, özellikle ses seviyesi, tını ve vibrato gibi müzikal göstergeler aracılığıyla duyumsal olarak aktarılmaktadır. Juslin’in (2001) belirttiğı üzere; bu tür duygusal ipuçları özellikle “ayrılık çağrıları”na dönüşerek, dinleyicide sosyal kayıp hissi yaratmaktadır. Bu bağlamda müzik, gösterge ve gösterilen ilişkisi içerisinde, sinematik bağlamda semiyotik olarak anlam üreten bir araç haline gelmektedir.

4.2. Kieslowski Sineması’nda Müzik

Kieslowski sinemasının anlatsal yapısını çözümlmek bakımından müziğı merkeze alan bir yaklaşım, son derece işlevsel ve açıklayıcıdır. Çünkü Kieslowski, duyguları yalnızca sözel ifadelerin yanında renkler, sessizlikler, görsel detaylar ve özellikle müzik aracılığıyla ileten çok katmanlı bir anlatım dili inşa etmiştir. Bu bağlamda müzik ve ses efektleri, yalnızca sahnelerin atmosferini pekiştiren tamamlayıcı unsurlar olmanın ötesinde, anlatının temel yapıtaşlarından biri olarak işlev görür. Tarkovski’nin (1992, s. 180–181) de belirttiğı gibi, müziğın şiirsel bir nakarat gibi kullanılması, yönetmene izleyicinin duygulanımını yönlendirme ve görsel anlatıyla kurulan bağı derinleştirme olanağı sunar. *Seashore’un* (1938) da vurguladığı üzere, “bu tür müzikal yerleştirmeler izleyici algısına yeni bir boyut kazandırmaktadır”.

Kieslowski filmlerinde işlevsellik sadece mekânla olduğı kadar zamansal düzlemde de kendini göstermektedir. Davison’a (2004, s. 8) göre; “film müziğı yalnızca anlatıyı desteklemez, aynı zamanda izleyicinin zaman algısını biçimlendirme potansiyeline de sahiptir”. Kieslowski’nin özellikle *Mavi* (1993) filminde bu durum belirginleşmiştir: uzun sessizliklerin ardından gelen müzikal geçişler yalnızca duyguların taşıyıcısı değil; zamanın karakter için nasıl aktığını hissettiren unsurlar olarak işlev görmektedir. Bu çerçevede Kieslowski’nin müzik anlayışı, yalnızca estetik bir tercih olmaktan çıkarak; zaman, bellek ve varoluşsal sorgulamalarla örölü çok katmanlı bir yapının asli bir parçası hâline gelir. Müzik, anlatının doğrusal zaman akışını kesintiye uğratarak alternatif bir ritim önerir; böylece bastırılmış duygular, dile dökülemeyen düşünceler ve görünmeyen gerçeklikler estetik bir düzlemde ifade olanağı bulur. Bu estetik yönelim, klasik Hollywood sinemasının müziğe yüklediğı işlevle belirgin bir karşıtlık içindedir. Kalinak’a (1992, s. 83) göre; klasik film müziğı; görünmezlik, süreklilik ve anlatıya hizmet etme ilkelerine dayanır. Bu yapıda müzik, izleyicinin dikkatini dağıtmadan duygusal rehberlik sağlar ve genellikle anlatının hizmetkârı konumundadır. Oysa Kieslowski sineması bu yapıyı bilinçli olarak bozar. Preisner’in besteleri, sahnelerle duygusal bir eşgüdüm kurmak yerine, zaman zaman sahneyle çatışarak izleyiciyle anlatı arasında düşünsel bir

mesafe yaratır. Bu tercih özellikle *Kırmızı* filminde öne çıkmaktadır: müzik, sahnenin duygusal tonunu belirlemek-tense ona direnç göstererek, izleyicinin anlatıya eleştirel bir yaklaşımla bakmasını sağlamıştır.

Kieslowski sinemasında müzik, sezgi ve görselliğin birbiriyle bütünleşerek özgün bir anlatı evreni oluşturduğu başarılı örneklerden biri *Veronique'nin İkili Yaşamı* (1991)'dir. Film hem estetik bütünlüğü hem de anlatı derinliği bakımından sezgisel düşüncenin, performansın ve sinematografinin etkileyici bir uyumunu temsil eder. Bu uyumun merkezinde yer alan müzik, anlatının ritmini ve duygusal yoğunluğunu belirlerken, karakterler arasında görünmeyen bir bağın da taşıyıcısı olur. Özellikle iki ana karakterin—Polonyalı *Weronika* ve Fransız *Véronique*'in—hayatlarında müziğin merkezi bir yer işgal etmesi, bu bağın kurucu dinamiğini oluşturur. Bu ortak müzikal tutku, karakterlerin birbirinden habersiz olmasına rağmen aralarında sezgisel bir gerilim yaratır; bu da izleyici açısından filmdeki metafizik boyutu güçlendirir. Özellikle Preisner'in bestelediği ve geleneksel biçimsel kalıpları çağrıştıran *Van den Budenmayer* kantatı, filmde bu içsel bağın müzikal ifadesine dönüşür. Örneğin; Weronika'nın sahne provası sahnesinde müzik hem diegetik hem de ekstra-diegetik düzeyde işlemektedir. Kantat sahnede icra edilirken, aynı zamanda karakterin iç dünyasında yankılanan soyut bir titreşime dönüşmektedir. Ayrıca üçlü şiir biçiminin açıkça hissedildiği koro sahneleri, müziğin anlatıya nasıl bilinçli bir şekilde yerleştirildiğini göstermektedir.

Weronika'nın kantatı icra ederken geçirdiği kalp krizi, müziğin dramatik işlevini açık biçimde gösterir. Kalinak'ın (2010, s. 4) da belirttiği gibi, “müzik yalnızca duygusal bir atmosfer yaratmakla kalmaz”, aynı zamanda karakterin ölüm sürecini dramatik olarak hızlandırır. Kantatın yükselen yoğunluğu, Weronika'nın yaşam enerjisini temsil ederken, aynı zamanda tükenişine işaret eden bir gerilim yaratır. Böylece müzik, anlatıda karakterin bedensel ve ruhsal sınırlarına da dokunan bir ifade aracına dönüşür. Weronika'nın ölümünden sonra Veronique'in aynı kantat temasını müzik kutusunda duyması, bu dramatik işlevin devamıdır. Preisner'in bestesi, geçmişin izlerini bugüne taşıyan sezgisel bir yankı olarak, karakterler arasında bilinçdışı bir bağ kurar. Kalinak'ın (2010, s. 20) ifadesiyle bu “duygusal yankı”, yalnızca müzikal hafızayı ve metafizik bağı da görünür kılar.

Kieslowski sinemasında müziğin dramatik yapı üzerindeki etkisi, özellikle *Dekalog 2* (1990) filminde de belirgindir. Arının yaşayıp yaşamayacağına dair sahnede müzik ve çekim teknikleri, karakterin içsel çalkantılarını yoğun biçimde yansıtmaktadır. Bu sahnede müzik, yalnızca işitsel bir unsur olduğu kadar; karar anının gerilimini izleyiciye fiziksel olarak hissettiren de bir araçtır. Seashore'un (1938, s. 34–45) da belirttiği gibi, “bu tür dramatik anlarda müziğin görevi, varoluşsal yoğunluğu hacimsel bir etkiye dönüştürerek sahnenin anlam katmanlarını derinleştirmektir”. Böylece müzik, hem karakterin çözülme anlarını görünür kılar hem de izleyicinin sahneyle duygusal bağ kurmasını sağlar.

Bu dramatik yapı ve müziğin işlevselliği, bireysel sahnelerin yanında, Kieslowski'nin daha geniş kapsamlı sinemasal evreninde sinemasal bir estetik tercih olarak belirir. Özellikle *Üç Renk Üçlemesi*'nde, müzik ile görsel öğeler arasındaki ilişki, yönetmenin kurduğu simgesel yapının temel bileşenlerinden biri hâline gelir. Renk, doku ve ritimlerle örülen bu estetik bütünlük, filmlerde istikrarlı ve biçimsel olarak olgunlaşmış bir anlatı formuna evrilir. Andrew'un (2016, s. 39) belirttiği gibi, Kieslowski'nin ses ve imge kullanımında ortaya çıkan “sessiz dışavurumculuk”, kompozisyon, kurgu ve beklenmedik çerçeve dışı seslerle birleşerek, görsel, işitsel, duygusal ve düşünsel düzlemlerde çok katmanlı bir izleyici deneyimi sağlar. Müziğin işlevi, anlatının duygusal tonunu belirlemenin ötesinde, karakterlerin iç dünyasını görünür kılmak ve sembolik anlam katmanlarını açığa çıkarmaktır. *Üç Renk Üçlemesi*'nde müzik, yalnızca bir atmosfer kurmakla sınırlı olmayıp, anlatının yapısal çözümlemesinde de belirleyici bir role sahiptir. Bu doğrultuda, her bir filmde kullanılan müzikal tercihler, tematik yönelimlerle doğrudan ilişki-

lidir. *Mavi*'de klasik ve minimalist unsurlarla karakterin yas süreci duyumsatılırken; *Beyaz*'da ironi ve mizahı destekleyen hafif tonlar tercih edilmiştir. *Kırmızı* ise daha tutkulu ve metafizik bir yapı sunarak insan ilişkileri ve kader teması etrafında şekillenen duygusal derinliği vurgular.

Üç Renk üçlemesinde, özellikle *Mavi* filminde Preisner'in müziği hem kurgusal hem temsili bir figür olarak yapılandırılır. Bu yapının ötesinde, *Mavi* filminde müzik yalnızca duygu temsilcisi değildir; aynı zamanda anlatı sınırlarını aşan bedensiz bir varlık hâline gelir. Chion'un (1999, s. 27) "acousmètre" kavramı üzerinden tanımladığı bu görünmeyen sesler, sinemada neredeyse metafiziksel bir varlık taşır. *Mavi* filminde Preisner'in müziği, ekranda görünmese bile karakterin iç dünyasında yankılanan, kimi zaman Tanrı'yı, kimi zaman ölümün sessizliğini işaret eden bir boyut kazanmaktadır. Bu tür müzikal varlıklar, seyircinin görsel ve işitsel olarak da kadrajın dışında ne olduğunu hissedebilmesini sağlar. Besteci *Van den Budenmayer* karakteri aracılığıyla yaratılan bu kurgusal kompozitör, yalnızca filmin diegetik boyutunda yer almaz, aynı zamanda sinemanın gerçeklik algısını dönüştüren metadiyegetik bir unsur haline gelir.

Julie'nin yas süreci, Preisner'in bestesiyle müzikal bir hafıza düzlemine taşınır. Reyland'ın (2012, s. 137–141) analizine göre, Avrupa Birliği Konçertosu'nun Julie'nin bastırılmış hafızasını sahneye bir "duyusal flaş" gibi taşıması, karakterin iç dünyasındaki çatışmaları biçimsel olarak yansıtır. Müzikal kesintiler ve ani yükselmeler, hafızanın parçalanmış doğasını temsil ederken; sessizlikler de bilinçli olarak dramatik yoğunluk yaratmak üzere kullanılır. Julie'nin kafede oturduğu sahnede müziğin aniden durması, travmanın içselleştirilmesini sembolize ederken; bu duraklama anı, kameranın yavaşça karaktere yaklaşmasıyla görsel olarak da desteklenir (Reyland, 2012, s. 144). *Mavi* renk paletinin hâkimiyetiyle birlikte müzik, karakterin psikolojik izolasyonunu duyusal düzlemde görünür kılmaktadır. Müzikal kompozisyonun metinsel katmanında kullanılan antik Yunanca metin ise, dini göndermelerden uzaklaşılarak agape (karşılıksız sevgi) kavramına odaklanır. Bu müzikal tema, Julie'nin eşi tarafından bestelenen eseri yeniden yapılandırması yoluyla, karakterin yas sürecini bir dönüşüme ve yeniden bağ kurmaya dönüştürür. Hanslick'in müzikal güzellik anlayışı çerçevesinde değerlendirildiğinde, bu tema güzelliğini karaktere hizmet etmekten değil, kendi içsel yapısından alır. *Mavi* avizenin cam boncuğunun kırıldığı sahnede, ses ve görüntü eş zamanlı olarak sarsılır; bu anın, Julie'nin kimliğini yeniden inşa etmeye başladığı bir kırılma noktası olduğu düşünülmektedir.

Üç Renk: Mavi filminde, müziğin karakterle kurduğu ilişki de dikkat çekici bulunmuştur. Julie'nin travma sonrası yaşadığı içe kapanma süreci, Preisner'in bestelediği Avrupa'nın Birleşmesi Konçertosu ile simgelenmiştir. Film boyunca farklı bölümlerde kısa süreli olarak beliren tematik motifler, anlatının sonunda birleşerek bu konçertonun tam formunu oluşturmaktadır. Paulus ve McMaster'a (1999, s. 69) göre, bu dönüşüm yalnızca bir müzikal yapı değil, aynı zamanda Julie'nin içsel dönüşümünün bir metaforudur. Ağır tempolu yaylıların Julie'nin yüzüne yapılan yakın çekimlerle eşzamanlı kullanımı, karakterin izole ve sessiz dünyasını görsel-işitsel düzlemde pekiştirmektedir. Davison'un (2004, s. 139) vurguladığı "duyusal parçalanma" işitsel ve görsel olarak da sahneye entegre edilmiştir. *Mavi* filminde Preisner'in müziği, biçim ve içerik arasında kurulan yapısal ilişkiyi de temsil eder. Müzik, yalnızca içeriği taşımaz; aynı zamanda kendi dışındaki anlamları da organize eder. Filmdeki mimari yapı, müzikal düzenle paralel olarak kurgulanmıştır. Rothfarb ve Landerer'in (1966, s. 173) bahsettiği "parçaların kendi sıralarındaki simetrisi", filmin tüm bileşenlerinde hissedilir: sahne tasarımı, görüntü yönetimi, oyunculuk, dekor ve elbette müzik bu simetrik yapı içinde bütünsel olarak işler.

Bu anlatı yapısında müziğin konumu, klasik sinema anlayışının ötesine geçer. Chion'un (1999, s. 5) "vococentrism" (ses-merkezcilik) kavramıyla ifade ettiği üzere, geleneksel anlatı sinemasında algısal odak çoğunlukla insan sesi üzerine kuruludur. Ancak Kieslowski bu düzeni bozar. *Mavi* filminde görüldüğü üzere, Preisner'in müziği kimi

zaman insan sesinin önüne geçerek karakterin iç dünyasının birincil anlatıcısına dönüşür. Kieslowski, sinemasal poetikasında yalnızca sesin değil, detayların, nesnelerin ve görüntü dilinin de anlatıya katman kazandırmasına özel bir önem verir.

Bu poetik yaklaşım, üçlemenin ikinci filmi olan *Üç Renk: Beyaz*'da farklı bir biçimsel tercihle sürdürülmüştür. Kara mizah öğeleriyle örülü anlatı yapısında, Preisner bu kez ironi ve hicvi destekleyen özgün bir müzikal atmosfer kurmaktadır. Özellikle *rustico* ve *tango* temaları arasındaki karşıtlık, başkarakter Karol'un içsel çatışmalarını ve kişisel dönüşümünü yansıtmaktadır (Reyland, 2012, s. 195–199). Tango, dişil ve baskın ritmiyle Dominique'in hâkimiyetini simgelerken; rustico teması Karol'un kimlik arayışını ve yeniden doğuşunu temsil eder. Karol'un Varşova sokaklarındaki yürüyüş sahnelerinde bu ritmik yapı belirginleşir ve karakterin içsel dönüşümünün işitsel bir temsiline dönüşür. Bu iki tema arasında kurulan “duel yapı”, karakterin duygusal salınımlarını somutlaştırarak izleyiciyi onun içsel yolculuğuna eşlik eden bir konuma taşır (Reyland, 2012, s. 200–201).

Üç Renk Üçlemesi'nin son filmi olan *Kırmızı*'da müzik, anlatının yapısal örüntüsüyle bütünleşen estetik bir çözümmenin eşlikçisi olarak öne çıkar. Reyland'a (2012, s. 245–248) göre film, yapısal olarak bir “sonat formu” gibi kurgulanmıştır ve bu yapı içinde Preisner'in müziği ritmik bir rehberlik üstlenir. Bolero biçimindeki tematik tekrarlar, Valentine ile yargıç arasında giderek derinleşen bir duygusal gerilim yaratır. Sahnelerdeki süslenmiş ses-sizlikler ve çevresel sesler (radyo, fısıltı gibi) müziğin yerini zaman zaman alarak karakterlerin iç yalnızlıklarını ve bastırılmış duygusal durumlarını açığa çıkarır. Film boyunca yinelenen görsel motifler—ip, telefon, çerçeve—ve kırmızı filtrelerin baskın kullanımı, karakterlerin görünmeyen fakat sezilen bir yazgısal bağ ile birbirlerine bağlandıklarını ima eder. Bu soyut bağın işitsel karşılığı ise Preisner'in besteleridir. “Water-Lily” adlı tema, karakterlerin kaderine dokunan soyut bir müzikal katman sunarken, bolero yapısı filmin genelinde süreklilik ve ritim duygusu yaratır (Reyland 2012, s. 252–254). Final sahnesinde hayatta kalan karakterlerin aynı gemide buluşmasıyla birlikte Preisner'in teması, üçlemenin birleşik anlatısını destekleyen kolektif bir müzikal zemin oluşturur. Böylece yapı, hem biçimsel hem de duygusal düzeyde bütünleşmiş bir sona ulaşır.

Kieslowski'nin müziğe yaklaşımı anlatı üslubu ile olduğu kadar sanatsal bir dünya görüşüyle ilişkilidir. Onun film-leri, klasik bir müzikal kompozisyon gibi, küçük tematik motiflerin zamanla gelişip dönüşmesiyle biçimlenmektedir. Her sahnenin öncesi ve sonrasıyla kurduğu müzikal, görsel ve duygusal ilişkiden doğan bütünlüklü bir yapıdan beslenmektedir. Bu anlayış, Richard Wagner'in operalarında kullandığı leitmotif ilkesini andırır: küçük müzikal motifler, zamanla büyüyerek şiirsel ve dramatik bir bütünlüğe evrilir. Kieslowski'nin anlatı yapısı da benzer biçimde, derinleşen ve dönüşen bir ritim içinde ilerler. Bu dönüşüm, yapısal katmanların ötesine geçerek izleyicinin sezgisel belleğinde yankılanan, çok boyutlu ve varoluşsal bir sinema deneyimi olarak şekillenir.

5. Sonuç

Bu çalışma, sinemanın anlatı yapısında müziğin estetik, duygusal ve semiyotik düzlemlerdeki işlevini, Krzysztof Kieslowski Sineması özelinde ele alarak kapsamlı bir inceleme sunmuştur. Özellikle *Üç Renk Üçlemesi*, *La Double Vie de Véronique* ve *Dekalog* gibi baş yapıtlar aracılığıyla yürütülen analizler, müziğin bu sinemada yalnızca atmosfer oluşturan bir eşlikçi değil; anlatının yönünü tayin eden, içeriğini derinleştiren ve seyirciyle kurulan duyu-sal-düşünsel ilişkiyi dönüştüren temel bir anlatı öğesi hâline geldiğini ortaya koymuştur.

Kieslowski Sinemasında müzik, klasik anlatı geleneğinde müziğe biçilen edilgen rolün ötesine geçerek aktif, yönlendirici ve anlam üreten bir yapıya bürünmektedir. Zbigniew Preisner ile kurulan yaratıcı iş birliği, bu poetik

yaklaşımın somutlaşmasında belirleyici olmuştur. Yönetmenin bazı projelerde müziği senaryo süreciyle eşzamanlı olarak besteciden talep etmesi, müziğin filme sonradan eklenen bir unsurdan ziyade, anlatının organik ve kurucu bir bileşeni olarak yapılandırılmasını mümkün kılmıştır. Bu yaklaşım, estetik, düşünsel ve kültürel bir durumun ifadesidir. Kieslowski'nin sinema anlayışı, Hegel ve Nietzsche'nin "Bildung" kavramıyla örtüşür biçimde, bireyin estetik ve kültürel olgunlaşmasını önceleyen bir sanat anlayışına yaslanmış ve böylece onun filmleri etik, düşünsel ve kültürel bir inşa sürecinin ürünleri hâline gelmiştir.

Bu çalışmanın temel katkılarından biri, Preisner–Kieslowski birlikteliği üzerinden sinemada ses ve görsellik arasındaki ilişkinin, Antik Yunan estetik düşüncesinde temellendirilen "Sanatlar Birliği" ideali doğrultusunda nasıl yeniden kurulduğunu göstermesidir. Müzik, görüntüyle diyalog kurar; anlatının önceden haber vericisi, ritmik örgütleyicisi ve duygusal rehberi olur. Bu bağlamda Preisner'in müzikleri, sahnelerle eşlik ederek onları dönüştürür, anlamlandırır ve metafizik bir düzleme taşır.

Kieslowski için, müzik ve görsel anlatı aracı olan sinemanın ortak bir ideali vardır. Bu ideal, onun bütün filmlerinde dikkatimizi çeker. Onun asıl amacı, sadece görsel bir sahne ya da filme, sıradan bir fon müziği yerleştirmek ya da ses-efekt düşüncesiyle izleyiciyi sarsmak gibi basit ilgilere odaklanmaz. Onun ilgisi ve estetik gayesi, daha çok estetik bir düşünce bağlamında ilerleyerek, belli bir kültür ideali içerisinde gelişebilen, anlatsal ve üst düzey bir sanat olarak sinema sanatı idealidir.

Film müziği bu sinemada, leitmotif yapılar, tematik motifler, sessizlik stratejileri ve vokal yapıların yönlendirmesiyle düşünsel ve felsefi bir arayışın taşıyıcısı olarak konumlanır. Julie'nin içsel dönüşümünü temsil eden Mavi'deki müzikal yapı, Karol'un kimlik arayışını seslendiren Beyaz'daki tematik kontrastlar ve Kırmızı'da kaderin işitsel yankısı hâline gelen bolero biçimi, müziğin anlatıdaki kurucu rolünün tipik örnekleridir. Bu yapı, bir sahnenin öncesi ve sonrası ile kurduğu müzikal, görsel ve duygusal bağlarla bütünsel bir kompozisyon içinde örülerek izleyicinin sezgisel belleğinde yankı bulan çok katmanlı bir anlatıya dönüşmektedir.

Sonuç olarak bu çalışma, film müziğinin sinemada nasıl anlam ürettiğini, duygusal bir unsur olarak; anlatıyı yönlendiren, estetik boyutunu belirleyen ve izleyiciyle kurulan düşünsel ilişkiyi yapılandıran bir öge olarak nasıl işlevselleştiğini göstermektedir. Kieslowski Sinemasında müzik, anlatının ritmini kurar, zaman algısını yeniden biçimlendirir, karakterin iç dünyasını görünür kılar ve anlatıya felsefi bir derinlik kazandırır.

Bu bağlamda çalışma, film müziğinin semiyotik anlam üretimi, sessizlikle kurduğu diyalektik, zamansal yapı ile kurduğu ilişki ve izleyici üzerindeki fizyolojik-duygusal etkileri üzerinden yeniden yorumlanmasını sağlamaktadır. Kieslowski'nin müziğe dair poetik yaklaşımı, klasik anlatının sınırlarını aşan, çağdaş sinema kuramları çerçevesinde yeniden değerlendirilmesi gereken özgün bir estetik öneri sunmaktadır.

Kaynakça

Adorno, T. W., Eisler, H. (1947). *Composing for the Films*. London: The Athlone Press.

Adorno, Theodor Ludwig Wiesengrund. (2006). *Aesthetic Theory*. Minneapolis: Minnesota Press.

Andrew, Geoff. (2016). *Üç Renk Üçlemesi*. İstanbul: Alfa Yayınları.

Blood, A. J., Zatorre, R. J. (2001). Intensely Pleasurable Responses to Music Correlate with Activity in Brain Regions Implicated in Reward and Emotion. *PNAS*, 98 (20), s. 11808-11823.

Chion, Michel. (1995). *La Musique Au Cinéma*. Paris, France: Fayard.

Chion, Michel. (1999). *The Voice in Cinema* (C. Gorbman, Trans.). New York, NY: Columbia University Press.

Cohen, Annabel. J. (2001). Music as a Source of Emotion in Film. In Juslin, Patrik., Sloboda, John. (Eds.), *Music and Emotion: Theory and Research*, s. 249-272. UK: Oxford University Press.

Costabile, K. A., Terman, A. W. (2013). Effects Of Film Music On Psychological Transportation and Narrative Persuasion. *Basic and Applied Social Psychology*, 35 (3), s. 316–324, <https://doi.org/10.1080/01973533.2013.785398>

Davison, Annette. (2004). *Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice: Cinema Soundtracks in the 1980s and 1990s*. Aldershot, Hants, England: Ashgate.

Edwards, M. S., Eagle, C. T., Pennebaker, J. W. & Tunks, T. W. (1991). Relationships among elements of music and psychological responses of listeners. In Cheryl Dileo. Maranto (Ed.), *Applications of Music in Medicine*, s. 41–57. Silver Spring: National Association Music Therapy.

Eisenstein, Sergei. (Yönetmen). (1925). *Battleship Potemkin [Sinema Filmi]*. Rusya: Mosfilm.

Ellis, R. J., Simons, R. F. (2005). The Impact of Music on Subjective and Physiological Indices of Emotion While Viewing Films. *January Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 19 (1), s. 15-40, <https://doi.org/10.1037/h0094042>

Gorbman, Claudia. (1980). Narrative Film Music. *Yale French Studies, Cinema/ Sound*, 60, s. 183-203, <https://doi.org/10.2307/2930011>

Rothfarb, L., Landerer, C. (1966). *Eduard Hanslick's on the Musically Beautiful*. UK: Oxford University Press.

Heidegger, Martin. (1962). *Being and Time*, London: SCM Press.

Juslin, Patrik., (2001). Communicating Emotion in Music Performance: A Review and a Theoretical Framework, in *Music and Emotion: Theory and Research*, (Eds. Patrik Juslin, John Sloboda), s. 309–340, UK: Oxford University Press

Kalinak, Kathryn. (1992). *Settling The Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.

Kalinak, Kathryn. (2010). *Film Music: A Very Short Introduction*. New York, NY: Oxford University Press.

Kieslowski, Krzysztof. (Yönetmen). (1985). *Bez Konca [Sinema Filmi]*. Polonya: Studio Filmowe.

Kieslowski, Krzysztof. (Yönetmen). (1990). *Dekalog Dwa [Sinema Filmi]*. Polonya: Telewizja Polska.

Kieslowski, Krzysztof. (Yönetmen). (1991). *La Double Vie De Veronique [Sinema Filmi]*. Fransa: MK2 Productions.

Kieslowski, Krzysztof. (Yönetmen). (1993). *Trois Couleurs: Bleu [Sinema Filmi]*. Fransa: MK2 Productions.

Kieslowski, Krzysztof. (Yönetmen). (1994). *Trois Couleurs: Blanc [Sinema Filmi]*. Fransa: MK2 Productions.

Kieslowski, Krzysztof. (Yönetmen). (1994). *Trois Couleurs: Rouge [Sinema Filmi]*. Fransa: MK2 Productions.

Larsen, Peter. (2007). *Film Music* (J. Irons, Trans.). London: Reaktion Books.

Parkinson, David. (2015). *Sinemayı Değiştiren 100 Fikir* (Y. Burul, Çev.). İstanbul: Literatür.

Reyland, Nicholas. (2012). *Zbigniew Preisner's Three Colors Trilogy: Blue, White, Red*. Lanham, MD: Scarecrow Press.

Reyland, Nicholas. (2016). Preisner's Presence, *Polski Rocznik Muzykologiczny* 1, s. 253-276.

Scherer, K. R., Zentner, M. R. (2001). Emotional Effects of Music: Production Rules. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Music and Emotion: Theory and Research*, s. 361-392. New York: Oxford.

Seashore, Carl, E. (1938). *Psychology of Music*. New York: Mc Graw Hill Book Company.

Tarkovski, Andrei. (1992). *Mühürlenmiş Zaman* (Çev. Füsun Ant). İstanbul: Afa Yayınları.

Whalen, Zach, N., (2004). *Play Along: Video Game Music As Metaphor and Metonymy*, The Thesis, Master of Arts, University of Florida.

RESİM SANATININ OTURMA ODASI^{1,2}

Arş. Gör. Şeniz POLAT

Munzur Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Resim Bölümü

Tunceli / Türkiye

senizpolat@munzur.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-5904-5807

Öz: Bu çalışma, resim sanatında oturma odasını konu edinen eserleri ele alır. Günümüzde oturma odası, aile dinamiklerinin, günlük rutinlerin, misafirlik anlayışının şekillendiği; ev içindeki yaşam tarzını yansıtan, sosyal bir iç mekân olarak tanımlanabilir. Makalede, ev içi gündelik yaşantısını başlı başına resmin konusu yapan ve tür resminin doğuşunu sağlayan 17. yy. Hollanda sanatı, sıradan halkın ev hayatını tasvir eden Osmanlı *çarşı ressam*larının minyatürleri, gündelik hayatı konu edinen Japon *ukiyo-e* resimlerinden örnekler incelenir. Modern dönemden günümüze çeşitli coğrafyalardan oturma odası resimleri irdelenir. Metin, resim sanatında oturma odasının sanatsal ifadelerini, toplumsal ve kültürel boyutlarıyla ortaya koymayı hedefler. Bu makalede, oturma odasının günümüzde çağrıştırdığı anlamların, resim sanatındaki karşılıklarını bulmak amaçlanmıştır ve bu karşılıkların sanattaki yeri değerlendirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Oturma odası, Gündelik yaşam, Janr resmi, Ev hayatı. İç mekân.

LIVING ROOM OF PAINTING

Abstract. This study examines works that deal with the living room in painting. Today, the living room can be defined as a social interior space that reflects the domestic lifestyles, where family dynamics, daily routines, and the concept of hospitality take shape. The article traces the evolution of this theme from 17th-century Dutch genre painting—which elevated scenes of daily domestic life—through Ottoman miniatures by bazaar painters that depicted ordinary home life, to Japanese ukiyo-e prints focused on everyday experiences. Living room paintings from various geographies from the modern period to the present are examined. The text aims to reveal the artistic expressions of the living room in painting with their social and cultural dimensions. This article aims to find the equivalents of the meanings that the living room evokes today in painting, and the place of these equivalents in art is evaluated.

Keywords: Living room, Everyday life, Genre painting, Domestic life. Interior.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

² Bu makale Prof. Necla Rüzgar danışmanlığında yürütülen "Evden İmgeler: Beden, Nesne, Mekân" adlı sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

EXTENDED ABSTRACT

The living room serves as a social space that reflects the lifestyle within a home, influencing family dynamics, hospitality, and daily interactions. Since the transition to settled societies, domestic life has become a significant part of daily existence. The need for privacy and evolving economic structures has led to the division of homes into separate rooms. Previously, bedrooms, kitchens, and dining areas were interconnected; however, the need for privacy and social welfare has transformed homes into distinct functional spaces. Changing social norms and lifestyles over different periods have influenced how the living room is used and its purpose, shaping the ways individuals socialize.

Artworks featuring living rooms have a direct connection to the phenomenon of everyday life. Representations of daily life gained prominence during the 17th century in Northern Europe during political changes. Countries in Northern Europe that shifted from the Catholic Church to the Protestant Church did not adopt Catholic narratives. This transition prompted artists to seek new subjects, leading to an increased focus on landscapes, still lifes, and portraits. During this time in the Netherlands, middle-class individuals posed for painters with their possessions and elegant attire, marking the beginning of the representation of everyday life in art. The everyday subjects embraced by artists soon formed a distinct genre, with domestic scenes being referred to in French as "genre" paintings.

Ottoman miniatures, which depicted everyday life, also emerged in the 18th century, classified as works of the Market Painters by Metin And. These Market Painters created numerous paintings illustrating images from the streets and living spaces of ordinary people. From the 18th century onward, Japanese ukiyo-e woodblock prints began to include scenes from daily life. As Japan opened up to foreign trade, it is believed that Japanese artists became acquainted with and influenced by European painting. These prints often feature interior scenes showcasing fashionable lifestyles of the time, tea parties, and the lives of geishas.

Technological and industrial developments in 19th-century Europe ushered in modernization, directly impacting art. After World War I, a consumer culture emerged, particularly in the United States and the United Kingdom. In Pop Art, ordinary objects used by American consumers and domestic scenes reflecting aspects of daily life acquire new meanings within an artistic context. Artists producing Pop Art utilized readily available imagery, flattening the distinction between high culture aimed at an elite and general culture targeting broader audiences.

The Cold War years heralded a new world order shaped by U.S. dominance, leading to economic and cultural globalization. As communication technology rapidly advanced, media power grew, marking an era often referred to as the "media society." During this time, art seemed to lose its uniqueness in terms of style and approach. Distinguishing a specific pictorial style or identifying a prominent art movement became increasingly challenging. In this post-modern period, themes such as identity, gender, race, media criticism, and power relations have gained prominence in art. In the period encompassing post-modernism and beyond, paintings depicting scenes from daily life and domestic interiors reflect the growing significance of ordinariness and individuality in art. Living room paintings produced from the 1970s to the present can be seen as reflections of artists' explorations of meaning formed through personal and emotional connections in the complexities of modern life.

This study focuses on artworks with living room themes. It examines the meanings associated with the living room in art, investigating how elements such as figures, objects, and perspectives are integrated into depictions of the living room and what artistic elements are excluded. The research seeks to identify and articulate the connotations, functions, and emotions associated with the living room as reflected in paintings of domestic scenes.

1. Giriş

Ev hayatı, yerleşik topluma geçildiğinden bu yana gündelik yaşantının önemli bir kısmını kapsar. Oturma odası da ev hayatı içinde bireylerin yaşam tarzının yansıdığı, aile dinamiklerinin ve misafirlik anlayışının şekillendiği, sosyal bir iç mekân olarak görülebilir. Bu noktada oturma odasını konu edinen resimler, bu mekânın içerdiği anlamları taşıyan eserler olarak önem kazanır.

Günümüzde evler, yapısı itibarıyla, işlevlerine göre ayrılmış odalardan oluşmaktadır. Fakat bu ayrışmanın zaman içinde gerçekleştiğini bilmek, oturma odası resmini incelerken önemli bir noktadır. Örneğin önceleri Avrupa'daki çoğu evde yatak ve mutfak aynı alanda bulunurken, giderek artan mahremiyet ihtiyacı, toplumsal refah ve teknolojik gelişmelerin elvermesi gibi sebeplerle, evlerde işlevlerine göre özerk alanlar oluşması söz konusu olur. Böylelikle oturma odası da bu özerk alanlar içerisindeki yerini alır. Aynı zamanda ev içindeki salon, misafir odası, davet odası, dinlenme odası gibi isimlendirilen mekânlar da oturma odasının bugünkü işlevlerini karşılayan alanlar olarak görülebilmektedir (Madanipour, 2005, s. 77).

Gündelik hayat, oturma odasını ele alan resimler incelenirken üst başlık gibi düşünülebilir. Gündelik yaşamı işleyen eserler, 17. yüzyılda Kuzey Avrupa'da yaşanan değişimlerle resim sanatında önemli bir yer edinir. Hollanda bu dönemde Katolik mezhebinden ayrılıp Protestan mezhebine geçer. Katolik kilisesi, Hristiyan dinini halka anlatma ve benimsetme amacıyla ressamı kutsal ve ikonografik resimler yapmaları için finanse ederken, Protestan kilisesi, dinsel ve kutsal anlatıların resmin içeriğini oluşturmaya sıcak bakmaz. Değişen bu yapıyla birlikte dönemin ressamı, eserleri için yeni konular bulma arayışına girer. Bu dönemde gelişen orta sınıf, kendi yaşam alanlarında, sahip oldukları değerli eşyalar ve şık giysilerle resamlara pozlar verir, bu da sanatta gündelik hayat resminin başlangıcını oluşturur (North, 2014). Gündelik hayat konusunun sanatta başlı başına bir tür olmasına yol açan bu gelişmeler ve bu dönemde ev içi sahnelerini işleyen eserlerin resim sanatındaki etkileri, bu makalenin kapsamını oluşturan oturma odası resminin başlangıcı konumunda değerlendirilir.

Oturma odasının resim sanatındaki izlerini takip ederken Doğu sanatına bakıldığında, Osmanlı'daki çarşı ressamlarının (18. yüzyıl) eserleri göze çarpar. Çarşı ressamı, günlük yaşam, halktan insanlar, esnaf, kadın ve aile gibi konularla ilgilenir. Bu resimlerde kadınlara ve harem sahnelerine sıklıkla rastlanır. Dolayısıyla resimlerin, kadınların görünür olduğu iç mekânlar ve katıldıkları etkinlikleri konu edinmiş olduğu fark edilebilir. Doğu sanatında oturma odası resimlerinin bir diğer önemli durağı da Japon ukiyo-e resimleri olabilir. Sıradan insanların rutin şehir hayatını, gündelik yaşamlarından kesitleri, çoğunlukla da kadınların ev içinde vakit geçirdikleri sahneleri konu edinen ukiyo-e'ler, Japon sanatındaki oturma odası resimlerine önemli örnekler oluşturur (Rüzgar, 2008, s. 50). 18. yüzyılda Japonya'nın dış ticarete kapılarını açmasıyla, Japon sanatçıların Avrupa'dan gelen resimlerle tanışıp, konu bakımından bu eserlerden etkilendiği görüşü hâkimdir. Böylelikle gündelik halk yaşamından, ev içinden sahneler barındıran resimler üretmeye yöneldikleri düşünülür (Gombrich, 2007, s. 155).

Avrupa'dan Japonya'ya ulaşan eserlerin Japon sanatını konu seçimi yönünden etkilemesi gibi, 1800'lü yılların ortalarından itibaren Batı Avrupalı sanatçılar da Japon resimleriyle tanışır ve etkilenir. Bununla birlikte Avrupa'daki endüstriyel gelişmeler, Avrupa toplumunda modernleşmeyi getirir ve bu durum sanata doğrudan yansır. Resim sanatındaki teknolojik ve teknik değişimlerin yanında, sanatsal içerik yönünden de büyük bir paradigma (değerler dizisi) değişimi meydana gelir. 19. yüzyıla gelinmeden önce ressamın tarihsel veya mitolojik anlatılardan hareketle akademilerce kabul edilmiş kurallara bağlı olarak resmettiği eserlerin yerini, dini ya da ahlaki değerleri benimsetme kaygısı taşımayan, gündelik yaşantının izlenimlerini içeren resimler alır (Antmen, 2008, s. 23).

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra gelişen ekonominin etkisiyle Birleşik Krallık ve Amerika'nın başı çektiği geniş bir coğrafyada tüketim kültürü egemen olur. Tüketim kültürü, topluma üreticiler ve gelişen reklam sektörü aracılığıyla cazip kılınmış birçok popüler tüketim nesnesi sunar ve tüketim toplumu tanımlaması gündeme gelir. Bu dönemde ortaya çıkan Pop Sanat akımıyla, Amerikalı tüketicinin kullandığı sıradan nesneler ve gündelik yaşamın önemli bir alanını kapsayan ev içi sahneleri, sanatsal bir bağlam içinde yeni anlamlar kazanır. Pop sanat üreten sanatçılar hazır-imgeden yararlanarak, seçkin bir kesimin beğenisine hitap eden yüksek kültür ile geniş kitlelere yönelik genel kültür ayırımını ortadan kaldırır (Antmen, 2008, s. 160). İkinci dünya savaşı ardından girilen Soğuk Savaş yılları, ABD'nin egemenliğinde şekillenen yeni bir dünya düzeni getirir. Bu yeni dünya düzeninde ekonomik ve kültürel bir küreselleşme hâkim olur. İletişim teknolojilerinin gelişmesiyle medya gücünün dramatik şekilde arttığı ve "medya toplumu" olarak adlandırılan bir yapı oluşur. Bu yeni yapı içinde sanatın, üslup ve yaklaşım olarak tekilliğini kaybettiği göze çarpar. Post-modern dönem olarak adlandırılan bu dönemle birlikte artık sanatsal ifadede belirgin ve diğerlerinden ayrılmış tek bir resimsel üslup ya da diğerlerini geçerek öne çıkan tek bir sanat akımından bahsedilmesinin giderek zorlaştığı fikri yaygınlaşır (Antmen, 2008, s. 277). Postmodernizmden günümüze gelen bu çoklu üslup ve yaklaşımla üretilen oturma odası resimlerinin, günümüz yaşamının karmaşası içinde, kişisel ve duygusal bağlantılarla oluşmuş anlamları yansıttığı düşünülebilir.

Bu çalışmada, resim sanatı özelinde oturma odası temalı eserler ele alınır. Bu araştırmada değinilen, incelenen tüm eserler, iç mekânda ev içini gösteren, ayrıca ev içi özelinde evin ortak kullanım alanlarını işleyen eserlerdir. Bu çalışma boyunca kullanılacak olan "oturma odası resmi" tanımlaması, tarihsel bağlamıyla ismi oturma odası olsun ya da olmasın; iç mekânda ev içini göstererek, evin ortak kullanım alanlarını konu edinen eserler için kullanılacak bir tanımlama olacaktır. Bu araştırmada oturma odasının resim sanatındaki anlamları 17. yüzyıldan günümüze kadar gelen bir zaman aralığında incelenir. Ele alınan resimlerin figür, obje ve perspektif gibi resimsel unsurları oturma odasıyla nasıl birleştirdiği irdelenir, hangi resimsel unsurları dışladığı gözlemlenir. İncelenen resimlerde irdelenen bu unsurların oturma odası resmine kattığı anlamlar sorgulanır. Eserlere yapıldıkları dönem, kültürel yapı ve coğrafi konum açısından yaklaşılarak, oturma odasının resim sanatındaki anlam ve ifadeleri ortaya konur. Bu araştırma, evrensel biçimde hayatımızda yer edinen bir mekân olarak oturma odasının sanatsal karşılıklarını ortaya koymayı amaçlar.2. Batı'da Oturma Odasına Kısa Bir Bakış

Bu makale kapsamındaki oturma odası resimleri, büyük oranda Batı sanatından örneklendirilmiştir. Dolayısıyla oturma odasının Avrupa'daki tarihine göz gezdirmek eserleri çözümlemede anlamlı olabilir. Avrupa'da 18. yüzyıldan önce inşaat ve ısıtma teknolojisinin, ev içinde bir dizi özel odanın düzenlenmesini sağlayacak kadar gelişmediği görülür. 17. yüzyılda Kuzey Avrupa'da, yatak odalarının aynı zamanda misafirler için kabul odası olarak kullanılması söz konusudur. 17. yüzyıl üst orta sınıf yaşamına dair Fransız gravürlerinde de yatakların oturma odasının bir bölümünü kapladığı gözlemlenmektedir. Ancak 17. yüzyılın ortalarına doğru hem ev içinde hem de şehir genelinde işlevlerin ayrılmaya başlaması, ev alanında farklı fonksiyonlara göre odaların bölünmesini mümkün kılar. Örneğin, mutfak bulaşıkhaneden ayrılır ve mutfağın çeşitli sosyal işlevleri oturma odası ve salon tarafından üstlenilir. Aynı yüzyılda, misafir odası ve salon, sohbet ve toplantılar için özel bir alan olarak ortaya çıkar. Evin odalarının birbirine açılmadığı, sokaktaki evler gibi koridor boyunca dizildiği bir mimari planlamaya geçilir. Bu noktada mahremiyet ihtiyacının, kamusal dolaşım için oturma odasının önünü açtığı söylenebilir (Mumford, 1970, s. 114-115).

Konut tarihiyle ilgili literatür, çeşitli işlevleri bünyesinde barındıran bir oturma odasını destekler. Gerçekten de konut tarihçileri, orta sınıf Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde, yalnızca misafirlerin eğlendirilmesi için ayrılmış ev alanlarının yaklaşık olarak 17. yüzyıl ile 19. yüzyıl arasında var olduğu konusunda hemfikirdir (Rechavi, 2009, s. 134).

Oturma odası gibi kamusal mekânlar, mimari bir unsur olarak evlere dahil olduğunda, dinlenme odası, çekilme odası gibi çeşitli isimlerle de adlandırılır (Madanipour, 2005, s. 75). Çekilme odası genellikle şatafatlı bir şekilde dekore edilen ve misafirlere sunulan bir konfor alanı gibi işlev görür (Fella, 2018). James Holland'ın resmi (Görsel 1), tablolar, şık mobilyalar ve lüks bir halı ile dekore edilmiş gerek kitap okumak gerekse bir şeyler içip, atıştırmak için işlev gören bir çekilme odasında, vakit geçiren orta sınıf bir aileyi gösterir.



Görsel 1. James Holland, 1870, Langford Ailesi Çekilme Odasında / The Langford Family In Their Drawing Room. Wikipedia.
URL1

On yedinci yüzyılda kadınların akşam yemeğinden sonra bir "çekilme odasına" gitmeleri, erkeklerin ise yemek odasında konyak içmek, puro içmek ve gürültülü sohbetlere dalmak için kalmaları gelemekseldi. Yemek sonrası ayrılık, yüzyıl boyunca devam etse de şimdilerde adı değişen çekilme odası, genellikle yemek odasının yanında bulunan, ancak bazen akustik nedenlerle bir ön oda ile ondan ayrılan daha büyük, daha önemli bir alan haline geldi. İki odanın dekoru, yemek odası daha erkeksi, dinlenme odası daha az olmak üzere, iki belirgin farklı karakter kazandı (Rybczynski, 1986, s. 117).

Aynı şekilde, misafir odası ve salon, sohbet ve toplantılar için özel bir alan olarak ortaya çıkar. Farklı dönemlerde değişen toplumsal normlar ve yaşam tarzları, oturma odasının kullanım şeklini etkileyerek, bireylerin sosyalleşme biçimlerini belirlemede etkin bir rol oynar. Sanayi devrimi sonrasında geniş ailelerin yerini çekirdek ailelerin alması, oturma odasının daha özel ve samimi bir alan haline gelmesine neden olur. Aile yapısındaki bu değişim, toplumsal ilişkilerin ev içindeki yansımalarını gösteren önemli bir gelişme olarak karşılanabilir (Madanipour, 2005, s. 75). Bir mekân olarak oturma odasının, zaman içinde değişen işlevleri ve tanımlarıyla birlikte, resim sanatının bu mekânda kurguladığı anlamların da çeşitlendiğini söylemek mümkündür.

2. Janr Resminde Oturma Odası

16. yüzyıla kadar Batı sanatının en önemli işvereni konumunda olan Katolik Kilisesinin yerini kaybetmesiyle birlikte, yerine geçen Protestan kilisesinin Kuzey Avrupa'da dini tasvirleri kısıtladığı görülür. Bu durum, dönemin sanatçıları o zamana kadar sanatta egemen olan dini anlatı ve kutsal konu hâkimiyetinden mahrum bırakır. Kilisenin işveren konumundan çekilmesi sanatta yeni aktörlere alan açar. Oluşan ve giderek güçlenen yeni ekonomik orta sınıflar (burjuvazi) portre, natürmort, peyzaj gibi türlerde resimler talep eder. Evlerinde, göstermek istedikleri kıyafet ve objelerle poz veren burjuva sınıfı, sanatçılara ev yaşamları, aile ilişkileri gibi "sıradan" durumları içeren siparişler verir. Avrupa sanatında bu "sıradanlığı" anlatan resimler incelendiğinde ön planda görünen gündelik sahnelerin yanında, çoğunlukla geri planda kalan ahlaki ya da dini meseleler olduğu göze çarpar. Arka planında hissedilen ahlaki ve dini yaklaşımlar sıklıkla resimlerin yapıldıkları dönemin öne çıkan eğilimlerini ve düşünsel yapılarını yansıtır (Boynudelik ve Kurt, 2018, s. 7). Sanata katılan gündelik konular toplum ve sanatçılar tarafından benimsenerek, başlı başına bir resim türü haline gelir. Gündelik hayata odaklanan bu resimler

sonradan, Fransızca dal veya tür anlamına gelen “genre” kelimesiyle “genre resmi” ya da “janr (tür) resmi” olarak isimlendirilir. Doğayı taklit etmekte usta mertebesinde görülen Flaman sanatçıların asıl amacı, sanatsal geleneklerinden getirmiş oldukları, nesnelerin yüzeyini kusursuzca betimleyen resimler yapmaktır (Gombrich, 2007, s. 383).



Görsel 2. (Solda) Nicolaes Maes, 1655, Yaramaz Davulcu / Der unartige Trommler. Museo Thyssen. URL3. (Sağda) Gabriel Metsu, 1659–1662, Davetsiz Misafir / The Intruder. Nga. URL4

Nicolaes Maes’in Yaramaz Davulcu eserinde (Görsel 2 (Solda)), ayak ucunda bebeği, kucağında el işiyle, pencere kenarında oturan bir annenin, belki de gürültü çıkardığı için çocuğunu uyardığı sıradan bir anı gösterdiği düşünülebilir. Gabriel Metsu’nun Davetsiz Misafir adlı eseri ise yukarıda söz edilen mahremiyet ihtiyacına bir gönderme olabilir. Resim (Görsel 2 (Sağda)), odanın içinde kenara konumlandırılmış ve yalnızca etrafındaki kumaşlarla gizlenebilen bir yatağın üstünde oturan kadının, gelen davetsiz misafirle telaşlı şekilde ayağa kalkışını konu edinmiş diye yorumlanabilir. Gombrich janr resmini, 17. yüzyıl Kuzey Avrupa sanatında gündelik hayat konusuna olan yaklaşımı tarif etmek için, “Nasıl söz olmadan da güzel bir müzik olabilirse, aynı biçimde, bir konu olmadan da güzel bir resim yapılabilir.” şeklinde ifade eder. “17. yüzyıl Flaman sanatçıları, görünenin salt güzelliğini keşfetmişler ve ömürleri boyunca aynı konuyu işleyerek, bir resim için konunun ikinci dereceden önemli olduğunu ispatlamışlardır.” diye devam eder (2007, s. 383). Gombrich’in anlatımından hareketle janr resimlerinin temaları kendi dönemleri için, bu araştırmanın konusu olan oturma odası resimlerini, içerik bakımından önemsiz olarak konumlandırmıştır çıkarımı yapılabilir.

3. Doğu Sanatından Kıyafet Albümleri ve Ukiyo-e’lerle Oturma Odası

Bu bölümde Doğu sanatının oturma odası resimleri, Osmanlı’da halkın gündelik hayatını tasvir eden çarşı ressamlarının kıyafet albümlerinden ve eğlenceli gündelik yaşam sahneleri içeren renkli Japon ukiyo-e baskılarından örneklerle incelenecektir.

Minyatür matbaa öncesi dönemde el yazması kitapların betimleyici işlevini üstlenir. Yapıldığı dönemin gündelik hayat sahnelerini, iç mekânda nasıl ele alıp yorumladığı izlenebilmektedir. Minyatür sanatının içerdiği resimsel öğeler ile aktardığı konu ve mekâna, üslup ve teknik açıdan çoğulcu bir bakış açısıyla yaklaştığı kabul edilmektedir. Minyatürün eşyanın özünü anlatmaya yönelik bir niteliğe sahip olması, bilineni ve bilgiyi tasvir etmesi söz konusudur (Pera Müzesi, 2020). Osmanlı minyatür resimleri 15. yüzyıldan itibaren devleti anlatan el yazması kitaplarda saray hayatını, padişahın gücü ve devletin hâkimiyetini belgeleme amacıyla yapılmış tasvirler olarak karşı-

mıza çıkmaktadır. Bu eserler gündelik yaşamı konu edinmemiş de olsalar, iç mekân sahneleri ve dinlenme, eğlence sahnelerini içermeleriyle, iç mekânın ele alınışı ve tasvir edilen konuya dair dönemin yaklaşımını anlamaya yardımcı olmaktadır. Osmanlı saray minyatürlerindeki iç mekân tasvirlerine bakıldığında, tahta çıkış törenleri ve eğlence sahneleri görülmektedir. Resimlerde oturma odası işlevini gören mekânlar, kimi zaman sultanın husus odası kimi zaman arz odası olarak karşımıza çıkabilir. Eserler temelde devletin siyasi gücünü yansıtmak ve belirli geleneklerin uygulanışını belgelemek amacıyla yapılmış da olsa, sultanın evi olan saraydaki hayatından; vakit geçirme anlarının resmedilişine dair fikirler vermektedir (Çavdar, 2020).

Osmanlı Minyatürlerinde oturma odasının izini sürerken göze çarpanlar, Metin And'ın isimlendirmesiyle çarşı ressamlarının tasvirleridir. And'ın tahminine göre çarşıda esnafılık yapan bu kişiler gündelik hayattan, sokaktan ve halktan insanların sıradan yaşam tarzlarından hareketle birçok resim yaparlar. Çarşı ressamları saray ressamlarının aksine günlük yaşam, sıradan insan ve aile gibi temalarla ilgilenir. And gündelik hayatla ilgilenen az sayıdaki saray ressamından bahsederken I. Ahmed Albümü, Levni, Buhâri ve Hamse-i Atai albümlerini örnekler. And'a göre minyatür ressamları ile çarşı ressamlarını ayıran en büyük fark kadın imgesidir. 18. yüzyıl çarşı ressamlarının resimlerinde kadınlar ve harem sahnelerine sıklıkla rastlanır. Dolayısıyla resimler, kadınların görünür olduğu iç mekânlar ve kadınların katıldığı etkinlikleri konu edinir. Raks eden kadınlar, genç kızlar, gelinler; sokakta, evde kadınlar, çarşı ressamlarının resimlerinde sıklıkla tasvir edilir. And'a göre çarşı ressamlarını saray ressamlarından ayıran başka bir fark ise, saray ressamlarının peyzajlarını kaleler, köşkler, görkemli camiler oluştururken; çarşı ressamlarının daha günlük yaşamda yeri olan ev, pazar yeri, meydan, hamam gibi mekânlar seçmesidir. Bu bağlamda çarşı ressamlarının kendi dönemlerini toplumsal bir bakışla yansıtmış olduğu söylenebilir (2018, s.64).



Görsel 3. 18. Yy, İki Türk kadını mangala oynarken. And, Metin. (2018). *Osmanlı tasvir sanatları 2: Çarşı ressamları*. İstanbul: Yapıkredi Yayınları, s. 100.

Çarşı ressamlarının üretmiş olduğu kıyafet albümleri, toplumsal yaşantıyı gerçekçi bir bakışla ortaya koymuş önemli eserler olarak görülür. Kitap formatında olan kıyafet albümlerinde, Osmanlı toplumunun gündelik yaşam rutinlerine dair tasvirler yer alır. Kıyafet albümlerinde yer alan bu resimlerde sıradan gündelik anlar, ev içi sahneleri, yer yatakları, gündelik ayakkabılar gibi tasvirlerle karşılaşmaktadır. Örneğin 18. yüzyılda Osmanlı'da sedir ya da divan üzerinde karşılıklı oturmuş iki kadını gösteren minyatür (Görsel 3), dönemin gözde meşguliyetlerinden olan mangala oyununun gündelik hayattaki yerini belgeler. Kıyafet albümlerinin, orijinalinde gündelik hayat meşguliyetlerini bütünlüklü ve belli bir sıra içinde tasvir ettiği görüşü hâkimdir. Metin And'a göre Kıyafet albümleri dönemin gündelik hayatını gözler önüne seren özelliğiyle Avrupalı izleyiciler için bambaşka günlük yaşamları keşfetme anlamı taşıırken, günümüz Anadolu coğrafyasında yaşayan izleyiciler için, tanıma fırsatını nadiren buldukları sıradan kahramanların yaşantılarına yakından bakabilme fırsatıdır (2018, s. 64).

Uzak Doğu sanatındaki oturma odası resimlerinin çarpıcı örnekleri Japon ukiyo-e resimlerinde bulunabilir. Ukiyo-e'ler kağıt üzerine çizim, kitap illüstrasyonları ve el ilanı biçimlerinde, çoğunlukla da estamp (oyma baskı) olarak da karşımıza çıkar (Malkoç, 2018, s. 47). Estamlar "taş, çeşitli metal plakalar, tahta ya da muşamba üzerine

kazınarak yapılmış resimlerin, kâğıda basılmış şekli” halinde tanımlanabilen bir baskı resim tekniğidir. Renkli boyalar kullanılarak yapılmış örnekleri öne çıkmakla birlikte, mürekkeple de yapılabilmektedirler. Japon estampları geçmişte çok eskiye dayanan ve dünyanın çeşitli yerlerinde uygulanan estampların en bilinenleri olarak görülür (Cançat, 2023, s. 10). Ukiyo-e resimleri Edo Dönemiyle tarihlenir. Günümüzde Japonya'nın başkenti olan Tokyo'nun eski ismi olan Edo, Japonya'nın ilk modern dönemi şeklinde tanımlanan bir devreyi işaret eder (1603-1868). Bu yıllarda Japonya dış dünya ile iletişimini keserek, kendini ekonomik büyümeye, sıkı bir toplumsal düzen oluşturma ve istikrarlı nüfus yapısına odaklar. Edo Dönemi sanat ve kültür alanındaki gelişmelerle de ön plana çıkan bir dönemdir (Wikipedia, 2024).



Görsel 4. Utagawa Kunisada, 1830, Dört Mevsimin Yaz Eğlencesi / Shiki asobi no uchi, natsu. Ukiyo-e. URL2

Japonya'nın dünyadan izole yaşadığı Edo Döneminde halk, zevk veren ve kafa dağıtan eğlence arayışına girer. Bu arayışı karşılayan ukiyo-e resmi, bu çalışmanın konusu olan oturma odası resmine referans oluşturabilecek nitelikler barındırır. Halkın ihtiyacına cevap veren nitelikleri dolayısıyla ukiyo-e, yasaklı olduğu dönemlerin ardından tekrar gündeme gelir. Ukiyo-e resimleri (Görsel 4) gündelik yaşam sahnelerini içeren, döneminin moda yaşam tarzını yansıtan, canlı ve renkli resimlerdir. Kelime anlamı olarak “uki” hüznün, “yo” hayat anlamındadır. Fakat zamanla “uki”nin yan anlamlarından biri olan “yüzmek” kelimesi ilk anlama dönüşür ve böylece ukiyo-e’ler, içerdikleri canlı, cazip ve coşkulu temalarla uyumlu şekilde “yüzen dünyanın resimleri” şeklinde dile yerleşir. Ukiyo-e tahta baskı resimlerde kullanılan armut ya da kiraz ağacının bol bulunur ve az maliyetli oluşu, ayrıca baskı resim olması dolayısıyla çoğaltılabilmesi, halkın birçok tabakasından insanların resimleri satın alabilmesine olanak sağlar. Japon estamplarının kolay taşınabilir yapısı, resimlerin gelişmekte olan ticaret yoluyla diğer ülkelere gönderilmesini de kolaylaştırır. Böylelikle, ileriki dönemlerde Avrupalı sanatçıları etkisi altına alarak sanat tarihinde "Japonizm" diye adlandırılan bir yaklaşımın temelleri hazırlanmış olur (Rüzgar, 2008, s. 50).

4. Oturma Odası “İzlenimleri”

19. yüzyılda Avrupa’da Sanayi Devrimi gerçekleşmiş ve bir dizi endüstriyel, teknolojik gelişme yaşanır. Avrupa toplumuna birçok yeniliği getiren bu dönem, sanatı doğrudan etkileyen bir nitelik taşır. Sanatsal üretimdeki teknolojik ve teknik değişimlerin yanında, içerik yönünden de sanatta büyük bir paradigma değişimi meydana gelir. 19. yüzyıla gelinmeden önce, mitoloji ve tarihsel hikâyelerden hareketle akademilerce koyulmuş kurallara bağlı olarak resmedilen eserlerin yerini, dini ya da ahlaki değerleri benimsetme kaygısı taşımayan, ressamın gündelik yaşantılarından izlenimler içeren resimler alır (Antmen, 2008, s. 23). 1800’lü yılların ortalarından itibaren Batı Avrupalı sanatçılar, Japonya’dan gelen çeşitli ürünler, resimler ve broşürler sayesinde Japon resmiyle karşılaşır. Japon baskı resimleri ve gelen ürünlerin ambalajlarını süsleyen resimler, Avrupalı sanatçıların oldukça ilgisini çeker (Yıldız, 2023). Japon resimlerinde figürün yarısını içeren ilginç kompozisyonlar ve parlak renk kullanımları

gibi birçok unsur, dönemin Avrupalı sanatçıları için kurtulmaya can attıkları geleneksel resim kalıplarını kırabilmenin önemli bir çıkış noktasını oluşturur. İzlenimcilik akımının gündemde olduğu bu dönemde, yaşanan teknolojik gelişmelerin sanatı etkileyen önemli yanlarından biri de fotoğrafın icadıdır. Fotoğrafın icadı, önceleri sanatçılardan sıklıkla talep edilen portre siparişlerini de azaltmış, hemen hiçbir alıcı poz verme zahmetine girmez olur. Bu yüzden sanatçılar için fotoğrafın giremeyeceği alanları araştırmak zorunluluğu doğar. Bu açıdan ele alındığında Fotoğraf, modern sanatın bugün bulunduğu yere gelmesinde önemli bir etkidir (Gombrich, 2007, s. 525).

Şair Jules Laforgue (1860-1887) İzlenimciliğin, gündelik hayattan, sıradan durumları konu edinmesini ve resimsel üsluptaki öznel yanlarını vurgular. İzlenimci ressamların, nesneyle (resmin konusu) özne (sanatçının kendisi) arasında hızlı bir etkileşime sahip olduğunu söyler. Antmen Laforgue'nin bu görüşünü, "İzlenimci resimlerde nesneyle öznenin adeta birlikte hareket ettiğini, bu tür resimlerin esas özelliğinin "özneyle nesne arasındaki gelgit" olduğunu iddia etmiştir" diyerek açıklar (2008, s. 23). Modern dönemin başlangıcında konumlandırılabilcek İzlenimci eserler için Laforgue'nin tanımladığı "bir arada ve o andaki etkileşim" vurgusunun bir benzerini Öznur Yılmaz Altun'da modern gündelik hayat için dile getirir. Altun "Gündelik hayat sıradan insanın, sıradan faaliyetlerinin alanıdır, "şimdi ve burada"dır, yani modern olandır. Gündelik hayatın "buradalığı", deneyimlenmesine olanak sağlar." "Birey gündelik hayatta, "bedenen ulaşılabilirliği" doğrultusunda deneyim kazanır" diyerek (2023, s. 146) modern ve gündelik hayat kavramları arasındaki bağlantının altını çizer.

Mekân ve insan arasındaki modern ilişkiyi gündelik hayatla ilgili çalışmalarıyla tanınan ünlü Fransız sosyolog Henry Lefebvre'nin (1901-1991) önemli mekan kavramsallaştırmasıyla birlikte düşünmek, resimdeki oturma odasının anlamlarını sorgularken derinleştirici bir perspektif sunabilir. Lefebvre mekânı ele alırken, "Algılanan, Kavranan ve Yaşanılan" şeklinde tanımladığı üç boyuttan bahseder. Bu üçlemede bahsedilen mekânın algılanışı, mekânın kavranışı ve mekânda bedensel mevcudiyetimizle gerçekleştirdiğimiz üretim, birbiriyle ilişki içerisindedir. Fakat mekân, bu üç boyutun birbirleriyle uyum içinde olduğu bir yer olarak tanımlanmaz. Tam tersine mekân, birçok sembolik üretimi, toplumsal belirteci ve toplumsal baskıyı çok katmanlı biçimde barındıran bir şekilde konumlandırılır (Kardeş, 2019, s. 638). Kardeş Lefebvre'nin kavramsallaştırmasını, "Mekân üretilir ve yaratılır. Hiçbir ilişki ise kendiliğinden, araçsız ve bağlamsız gerçekleşmez. Tüm dolayimler mekânın örgütlenmesidir. En temelde ise politik bir mekân, mekânın politik koşullarını imha etmektedir" şeklinde açıklar (2019, s. 638).



Görsel 5. (Solda) Berthe Morisot, 1870, Sanatçının Annesi ve Kız Kardeşi / La Mère et la soeur de l'Artist. WikimediaCommons. URL5. (Sağda) Berthe Morisot, 1869, Kız Kardeşler / Deux sœurs sur un canapé. WikimediaCommons. URL6

İngiliz sanat tarihçi Griselda Pollock'a göre mekânın algılanmasında birden fazla boyut söz konusudur. Bunlardan ilki temsil edilen şeyin yerini ifade eden mekân yani temsilin yeri 'olan mekândır. Temsilin yeri olan mekâna Mary Cassatt ve Berthe Morrisot'un eserleriyle (Görsel 5) bakıldığında, oturma odası, balkon, bahçe ve yemek odası ilk göze çarpan mekânlar arasındadır. Dolayısıyla M. Cassatt ve B. Morrisot'un işlerinde resmedilen bu mekânlar kadar, resmedilmeyen kamusal, kalabalık, sosyal mekânlar üzerinden de toplumsal cinsiyet rollerinin yönlendiriciliği değerlendirilebilir (2008, s. 195). Bu açıdan bakıldığında İzlenimciliğin evdeki yaşamı konu edinmesi, kadın sanatçılar için çekici bir unsur olarak ortaya çıkar (Antmen, 2008, s. 25).



Görsel 6. Mary Cassatt, 1878, Mavi Koltukta Küçük Kız / Little Girl in a Blue Armchair. Artsandculture. URL7

Oturma odası resimlerinin İzlenimci kadın sanatçılar tarafından benimsenmiş olduğu görüşü, Amerikan ressam Mary Cassatt'ın resimleriyle de desteklenebilir. Sanatçının birçok eserinde ev içinden kadınlar, gündelik hayatlarında resmedilmiş olarak karşımıza çıkar. Mavi Koltukta Küçük Kız tablosunda da (Görsel 6) Cassatt, ev içindeki oturma odası ya da belki salonda konumlanmış küçük bir kızı konu alır. Cassatt'ın küçük bir insanın görüş açısından hareketle, resmi aşağıdan bir perspektifle kurgulamış olduğu düşünülebilir. Resimde bir yetişkinin oturma odasındaki mesafelerle kurabileceği kolayca erişebilme hissinin tersine, hantal ve geniş bir mekân duygusu hâkimdir. Resimdeki ağır koltuklar ve ön plan ile arka planın belirgin uzaklığı, bir çocuğun bulunduğu mekânla kurduğu ilişkiyi ve mekânı algılayışını vurguluyor gibidir. Mary Cassatt ile Berthe Morrisot'un tablolarında gözlenen bölünmüş mekânlar ile hissedilen yakınlık, samimiyet gibi duygular hem üretim hem de tüketim noktasında resimle kurulan değişik türden bir izleme ilişkisi sunar denilebilir (Pollock, 2008, s. 209).

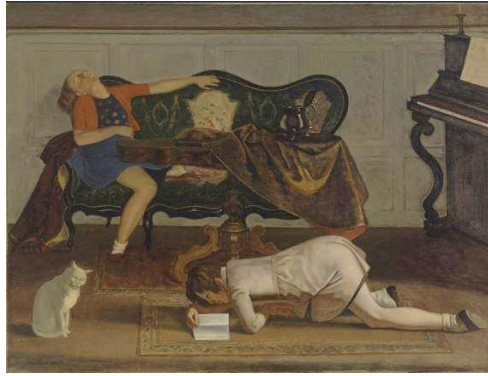
5. Modern ve Çağdaş Yaklaşımlar

20. yüzyıl sanatını oluşturan sosyolojik yapıya kısaca değinmek gerekirse kentlerin modern dünyanın getirileri doğrultusunda bireysel yaşamları şekillendirmesiyle ilgili önemli görüşleriyle tanınan ünlü sosyolog Richard Sennett (d.1943), kamusal alanda yaşanan gerilemeye dikkat çeker. Sennett kamusal yaşamdaki güç kaybını, sekülerizm ve kapitalizmin yükselişiyle birlikte özel ve mahrem ilişkilere (bireyler, aileler, yakın arkadaşlıklar) yapılan vurgunun artmasına bağlar. Bununla birlikte kamusal yaşantının, yalnızca resmi ilişkilerin alanı olarak görülen, kuru bir hal aldığını; bunun dikkat emici bir tuzak olduğunu savunur. Kamusal alandaki kuru halin, bireyi özgürleştirmek yerine; "içe dönük ve özel yaşama saplantılı biçimde odaklı" kıldığını iddia eder. Sennett'in görüşünde kamusal yaşamın mekânları olan sokaklar ve meydanlar giderek yerini banliyödeki oturma odasına bırakır. Geriye kalan alanlar da sosyal mekân niteliğini kaybederek, sadece hareket mekânları haline gelir denilebilir (Carmona, de Magalhães ve Hammond, 2008, s. 60).



Görsel 7. Edward Hopper, 1932, New York'da Oda / Room in New York. Edwardhopper. URL8

Amerika'da 1920'li yıllardan itibaren sanatta yeni bir gerçekçilik arayışının hâkim olduğu görülür. Edward Hopper'ın (1882-1967) kent yaşamında sokak, otel, bar gibi mekânları yabancılaştırıcı bir bakış açısıyla ele aldığı resimler, Amerikan sanatındaki gerçekçilik arayışının önemli bir parçasıdır. Edward Hopper'ın resimleri modern insanın yabancılaşmasını yansıtan bir niteliğe sahiptir (Antmen, 2008, s. 161). E. Hopper New York'ta Oda adlı resminde (Görsel 7) aynı masada oturan ve birbiriyle ilgilenmeyen iki figürü birbirine yakın konumlandırmıştır. Resimde figürlerin arasına yerleştirilmiş olan kapı, iki figür arasındaki iletişimsizliği güçlendiren bir işlev kazanır. E. Hopper bu sayede figürler arasında sezilebilen ilişkisizliğin altını çizerek, toplumdaki yabancılaşmayı görünür kılmıştır denilebilir. Yazar Winfried Fluck, Hopper'ın resimlerinde mekânın teatral bir özelliği bulunduğunu, mekân ve sahnelerin figürler için ruh hallerini yansıtan atmosferik bir ortam yaratma aracı olduğunu söyler (Aldoğan, 2019, s. 248).

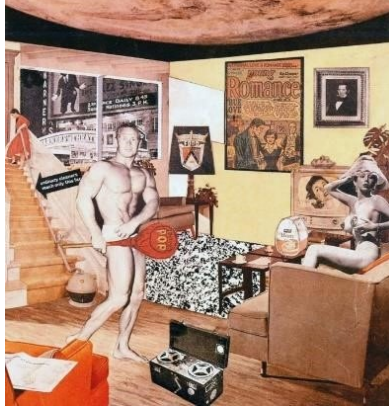


Görsel 8. Baltus, 1942, Oturma Odası / Le salon. Artchive. URL9

Fransız ressam Balthus ev içinde, kadın figürleri içeren, rüya sahnelerini çağrıştıran resimleriyle tanınır. Figürlerin garip pozları ve sade döşenmiş iç mekân, Baltus'un eserinin karakteristik özellikleri olarak gözlemlenebilir. Bu özellikleri taşıyan örneklerden biri olan Oturma Odası (Görsel 8) resminde garip şekilde konumlandırılmış figürler, eserin ardında izleyicinin sadece tahminde bulunabileceği bir hikâye olduğu izlenimini uyandırır. Balthus sadeleştirilmiş iç mekân resimlerinde yarattığı bu muğlak atmosferle, izleyiciyi "özel bir anı röntgenleyen biri" gibi konumlandırıyor diye düşünülebilir (Whittingham, 2019).

Antmen, 20. yüzyılda şehir hayatını benimseyen her sanatçı, kitle kültürünün ne kadar tüketicisi ise, kaçınılmaz biçimde bir o kadar da üreticisidir der (2008, s. 159). Antmen'in 20. yüzyıl sanatçıları için ortaya koyduğu bu tespit, yaşam pratiğinin temeline yerleşmiş bir üretim-tüketim ilişkisini düşündürebilir. Altun'un, Lefebvre'nin

gündelik hayatı ihtiyaç, arzu ve haz arasındaki diyalektik hareketin mekânı şeklinde tanımladığını (2023, s. 148) vurgulaması ile birlikte ele alındığında, bu iki tespit; 20. yüzyılı anlamada farklı disiplinlerin düşünsel bağlamda örtüşüğünü ortaya koyuyor diye değerlendirilebilir.



Görsel 9. Richard Hamilton, 1965, Günümüz evlerini bu kadar ilginç kılan nedir? / Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?. Wikiart. URL10

İngiliz sanatçı Richard Hamilton'un batı dünyasına ait bir gündelik yaşam portresi sunan kolajı "Günümüz evlerini bu kadar ilginç kılan nedir?" (Görsel 9) 1950'li yıllar modern yaşamının göstergeleriyle çevrelenmiş bir ev içini gösterir. Hayata yeni yeni dâhil olan elektronik aletlerle birlikte evin manzarasını oluşturan sinema salonu ve duvarı süsleyen afişler gibi öğeleri kullanarak geleneksel cinsiyet rollerini yeniden üretir ve kadın gibi erkeğin de seyirlik bir nesneye dönüşmesini vurgular. Hamilton'un bu dünyasında doğallığı hissetmek zorlaşır. Resimde televizyonun üzerindeki meyve tabağı ya da odanın köşesine itilmiş bir bitki bile, suni bir ortamın öğeleri gibi anlamlandırılabilir (Antmen, 2008, s. 160). Richard Hamilton'un, "Herhangi bir iç mekân, bir dizi anakronizmdir (tarih yanlışlığı); yaşanılan bir mekânın topladığı dekoratif tarzların kalıcı kalıntıları barındıran bir müzedir. Sıradan ya da güzel, zarif ya da sefil, her biri sahibi hakkında ve genel olarak insanlık hakkında çok şey söylüyor" (Özkan, 2020) sözleri Antmen'in değindiği bu yapaylığı açıklayan bir nitelik taşıyor olabilir. Pop sanat akımına ait bir oturma odası resmine bakıldığında, koltuklar, mobilyalar ve dekorasyon elemanları gibi birçok öğenin, ait olunan toplumsal sınıfı; kişisel zevkleri yansıttığını söylemek ve bir yaşam tarzı sunduğunu düşünmek mümkündür. Örneğin Hockney'in Lambalı İç Mekan resmindeki (Görsel 10) koltuk, kendi tasarım stiliyle karşımızdadır. Köşe sehpanın üstünde duran lamba, malzemesi ve tarzıyla fiyatını hissettirerek, ekonomik statüsünden taviz vermeksizin oradadır. Oturma odasına bu tip bir yaklaşım, Linchestein'in de söylemiş olduğu gibi, Pop sanatın ticariliği konu edinmesi ve metayı birer resimsel eleman gibi ele almasıyla ilişkilidir. "Şeyler" soyutlanır ve yüceltilir. Bu adeta bir ticarilik ekosistemidir ve doğa kesitinde görülen ağaç, kaya, çiçek, dağ gibi bir arada ve birbirini tamamlayan bir manzara hissi uyandırır (Antmen, 2008, s. 169).

Hiçbir sıradan nesne sıradan bir şey muamelesi görmek için ısrar etmez; ama bir sanat eseri böyle davrandığında tam da bu çabası nedeniyle kendini ele vermiş olur. Böyle bir durumda sanatın işlevi sanatın farklılığını yeniden üretmektir. Ne var ki tek bir gerçek, sanatın bu farkı ortadan kaldırmaya çalışması ama bunu başaramaması gerçeği, belki de sanat hakkında başka her türlü mazeretten ya da eleştiriden daha fazla şey anlatır bize (Stallabrass, 2016, s. 106).



Görsel 10. David Hockney, 2003, Lambalı İç Mekân / Interior With Lamp. Hockney. URL11

Antropolog ve şehir planlama uzmanı Nan Ellin, çağdaş ev yaşamının giderek daha yalnız hale gelmesi, aile yapısının yalıtılmış bir çekirdek aileye dönüşümü, iş yaşamı ve yeni teknolojilerin sosyal hayattan soyutlaştırıcı etkileri nedeniyle insanların; doyumlu bir yaşam sürmek için diğer sosyal alanlara ihtiyaç duyduğunu ileri sürer. Önceleri zorunluluktan kamusal alanın üstlendiği birçok sosyal ve sivil işlevin giderek özel alana kaydığına değinir. Alışveriş, bankacılık hizmetleri, bilgiye erişim, eğlence gibi birçok şey başta internet olmak üzere yeni teknolojiler kullanılarak, giderek artan bir hızla evden gerçekleştirilebilmektedir. Sennett'de aynı bağlamda bireysel yaşamların uzun zamandır giderek daha fazla özel hale geldiğini, bunun sonucunda da kamusal kültürün azaldığını belirtmiştir (Carmona, de Magalhães ve Hammond, 2008, s. 53).



Görsel 11. Zhang Xiaogang, 2012, Yeşil Duvar Serisi: Annem / Green Wall Series: My mother. Sothebys. URL12

1966 yılında Çin'de yaşanan Kültür Devrimi, Çin'in dünyanın geri kalanıyla bağlarını kopardığı bir süreci ifade eder. Kültür Devriminin Zhang Xiaogang'ın sanatında bir kırılma noktası oluşturduğu söylenebilir. Kültür Devrimi sırasında köylü ve işçiler arasındaki "yeniden eğitim" kamplarında ergenliğe girmiş olan sanatçının, zihnindeki dramatik ve sembolik göstergelerle yarattığı bir resim dilinden söz edilebilir (Morgan, 2009). Aile, benlik ve kimlik kavramları arasında bir anlatı oluşturan Xiaogang'ın resimleri, bu yönüyle Çin'in yakın siyasi tarihinin kültürel zemininde anlam bulur. Xiaogang, kişisel hayatın çelişkili ve uyumsuz yanlarından beslenmektedir. Bu uyumsuzluk ve çelişkiler Xiaogang'ın eserlerinde birbirini tekrarlayan imgelerle gözlemlenebilir. Zhang Xiaogang'ın resimlerinde kişisel belleğin etkisiyle ortaya çıkan figürler ve mekânlar sembolik anlam katmanlarına sahip ayrıntılar barındırır. Yeşil Duvar Serisi, Çin'de 1960'lar ve 1970'lerde sıklıkla kullanılan, yeşile boyanmış kamusal ve özel mekânlara referans verir. Seride yer alan Annem isimli resminde (Görsel 11) üçlü koltuğun bir ucunda oturan gözlüklü küçük bir çocuk, diğer ucundaysa kasvetli ve ağırbaşlı izlenimi veren bir anne figürü yer alır. Annenin sol üstünde bulunan elektrikli ampul, yeşil duvar serisinde tekrarlanan imgelerden biri olarak karşımıza çıkar. Sanatçının kullandığı bu imgeleri, kişisel geçmişinden getirdiği anılarla kurguladığı düşünülmektedir (Bulduk, 2024, s. 673).



Görsel 12. Bernardo Siciliano, 2017, Sosyal Ağ / Social Network. Bernardosiciliano. URL13

Altun'un ifade ettiği gibi "Gündelik hayatın odağındaki rutinler, etkileşim aracılığıyla oluşur ve toplumsal ilişkilerin açığa çıkmasında önemli bir rol oynar" (2023, s. 167). Bernardo Siciliano'nun Sosyal Ağ isimli eseri bu bağlamda, *rutinin* günümüzde kanıksanmış bir karşılığını sunar. Resim (Görsel 12) gündelik ev içi yaşamından aşına olunan, sıradan bir anı gösterir. Küresel ölçekte bugünün gündelik yaşantısından bakıldığında bu resim, oturma odasının en rahat koltuğuna yayılmış üç kadın figürünün, her gün, belki de gün içinde defalarca yaptıkları bir rutini anımsatır. Resmi, "Fiziksel yakınlıklarına karşın, odakları ve zihinleri farklı yerlere dağılmış figürlerin, alelade bir anı" şeklinde algılamak mümkündür. Sıcak bir iklimde, üstlerinde bikini ve mayolarla tüm günü geçiren üç genç kadın figürünün, ev ve dışarıyla dinamik bir ilişki kurduğu düşünülebilir. Oturma odasındaki halin günümüzdeki en tipik anlarından birini konu edinmesiyle Siciliano'nun, janr resminin önemli ustası Vermeer'in mutfakta sütü başka bir kaba boşaltan hizmetçi bir kadını resmetmesi arasında, gündelik hayat resminde sıradanlığa dair" bir bağlantı kurmak mümkün görünmektedir.



Görsel 13 Can İncekara, 2018, Üçlü. Gallerykairos. URL14

Can İncekara'nın üretimleri, 1980-90'lı yıllarda Türkiye'de yaşamış herkesin aşına olduğu, ev içinden, mobilyalar; kıyafetler ve eşyaları konu edinen suluboya resimler içerir. Özenli ve titiz bir teknikle uygulanmış bu resimlerde, ele alınan eşya ya da iç mekândan alınan bir kesit izlenir. Üçlü adlı eserinde (Görsel 13) Türkiye orta direğinin yakından tanıdığı kült bir üçlü koltuk, her detayını ortaya seren genel bir ışıkla ve tüm ihtişamıyla misafirini ağırlamayı bekler gibidir. Mekânın belli belirsiz birkaç yüzey çizgisiyle aktarıldığı bu resimde koltuğun kendisi, mekâna dair başka bir referansa gerek bırakmaksızın, bulunduğu mekânın sosyal, ekonomik ve kültürel yapısını tek başına sırtlayabileceğine izleyiciyi inandırabilir.

6. Sonuç

Bu çalışmada çeşitli boyutlarıyla ele alınarak ortaya konulan oturma odası resmi, küçük anlatıların, sıradanlığın, “önemsiz” anların sanatsal ifadesinde önemli bir yer tutar. Oturma odası Flaman sanatçılar için detaycılıklarını ve mükemmeliyetçiliklerini sergiledikleri bir askıyken, dönemin ev içi yaşamını her bir ayrıntısıyla ortaya seren bir belge niteliği de kazanır. Çarşı ressamı Osmanlı halk yaşamını belgelemek için oluşturdukları kıyafet albümleriyle, yüzyıllardır gelen minyatür tekniğine çarpıcı yenilikler ve farklı bakış açıları katar. Japon sanatı teknik uzmanlığını sergilediği eserlerle, ev içindeki çeşitli anları resmederek kendi toplumuna ihtiyacı olan hazzı yükler ve Avrupa sanatını derinden etkiler. İzlenimcilikle birlikte geleneklerinden sıyrılan Avrupa sanatında oturma odası resmi, toplumsal cinsiyet rollerini görünür kılarak, eril bakışının alternatiflerini tarihe not düşer. Her şeyin meta-laşarak gündelik hayatı ele geçirdiği dönemde Pop sanat, oturma odasını “sahip olunanların” sergilendiği bir galeri gibi konumlandırır.

Günden güne kamusal alanı yutan ev, yalnızlaşan insanın portresini oturma odası resminde sergiler. Bu bağlamda oturma odası resmi, bireyin ev içinde ve dışındaki benliğinin diyalektik ilişkisini yansıtan bir anlam kazanır. Gündelik yaşantının büyük kısmını kapsayan bir dizi mecburiyetin, ev içini bir alışkanlık sergileme mekânı haline getirdiği düşünüldüğünde, zamanın değerlendirilmesiyle önem kazanan rutinler; birbirini ardına tekrarlanarak bellekte duyarsızlaştırıcı bir alan işgali eder. Bu noktada gündelik yaşantıda sıklıkla tekrarlanan rutinler ve sıradan davranışları irdeleyen resimlerin, sanat-hayat ilişkisinde dikkat çekici bir yer kapsadığı çıkarımı yapılabilir. Oturma odası resmi, ele aldığı mekânın işleviyle doğru orantılı olarak, hane halkıyla iletişimi işaret eden bir konumdur. Aileyle bir aradalık, özel ilişkileri, kuşaklar arası iletişim ve çatışmayı, hafızayı besleyen bir ilişkilendirme yaratır. Bu ilişkilendirmeler, ev içinde toplumsal cinsiyet rollerini de belirginleştirir. Bu doğrultuda oturma odası resminde toplumsal cinsiyet kalıpları ve güç ilişkileri doğrudan gözlenebilir.

Gündelik hayat pratiğinin büyük ölçüde ev içinde, sıradan olay ve rutinler üzerine oluştuğu düşünüldüğünde ev içi, bir kazı alanına dönüşür. Ev, kamusal alanın dışında; oturma odası, evin kamusal alanı içindedir. Oturma odası resmi, mekândaki benliğin içsel ifadelerini su yüzüne çıkaran bir vakum gibi hareket ederek sanat ve gündelik hayat arasındaki önemli bir noktayı temsil eder.

Kaynakça

Aldoğan, Altay. (2019). Edward Hopper Resimlerinde Amerikan Günlük Hayatının ve Modern Yaşamın İzleri. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 42, s. 243-253.

And, Metin. (2018). Osmanlı tasvir sanatları 2: Çarşı ressamı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Antmen, Ahu. (2008). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayınları.

Boynudelik, Z. İ. ve Kurt, E. Ö. (2018). Bu Resim Ne Anlatıyor? Günlük Hayat. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Bulduk, Bülent. (2024). Belleğin Yeniden İnşası Bağlamında Zhang Xiaogang’ın Resimleri. Social Mentality And Researcher Thinkers Journal, 4, s. 669-675.

Cançat, Aysun. (2023). Asya resim sanatında mürekkep tekniklerine dair bir seçki. Kayseri Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 1, s. 1-14.

Carmona, M., de Magalhães, C. ve Hammond, L. (2008). Public Space The Management Dimension, Leo Hammond. Milton: Routledge.

Çavdar, Harika Tutku. (2020). Osmanlı minyatürlerinde saray hayatı (Yayımlanmış yüksek lisans tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya. <https://tez.yok.gov.tr>

Fella. Erişim: 20.11.2024. <https://www.fella.com.my/inspiration/a-history-of-the-living-room/>

Gombrich, Ernst Hans. (2007). Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Karaçizmeli, Mahmut. (2021). Lefebvre Ve Foucault'da Mekan: Kuramsal Bir Tartışma. Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi, 52, s. 166-178.

Kardeş, Murat. Ertan. (2019). Mekanın Politikliğine Dair: Mekan Üretiminin Dayanakları. 1. İstanbul Uluslararası Coğrafya Kongresi Bildiri Kitabı. s. 638. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları. doi:10.26650/PB/PS12.2019.002

Madanipour, Ali. (2005). Public and private spaces of the city. London: Routledge.

Malkoç, Elif Gizem. (2018). Ukiyo-e: Yüzen dünya resimleri (Yayımlanmış yüksek lisans tezi). Yeditepe Üniversitesi, İstanbul. <https://tez.yok.gov.tr>

Morgan, Robert. C. (2009). Brooklynrail, Erişim: 02.12.2024 <https://brooklynrail.org/2008/12/artseen/zhang-xiaogang/>

Mumford, Lewis. (1970). The Culture Of Cities. New York: A Harvest/HBJ Book.

North, Michael. (2014). Hollanda Altın Çağı'nda Sanat ve Ticaret. İstanbul: İletişim Yayınları.

Özkan, Yasemin. (2020). Evcimenlik Sanatı: Evden Esinlenen Sanat. dailyartmagazine, Erişim: 02.12.2024. <https://www.dailyartmagazine.com/the-art-of-domesticity-art-inspired-by-home/>

Pera Müzesi. (2020). Minyatür 2.0: Güncel Sanatta Minyatür [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=A_t2Z0C8_2E

Pollock, Griselda. (2008). Modernlik ve Kadınlığın Mekanları. Ahu Antmen (Ed.). Sanat / Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri, İstanbul: İletişim Yayınları.

Rechavi, Talya. B. (2009). A room for living: Private and public aspects in the experience. Journal of Environmental Psychology, 29, s. 133–143.

Rüzgar, Necla. (2008). Janr Resmî Olarak Osmanlı Minyatürleri ve Japon Ukiyo-E Resimleri. Rh+sanart, 51, s. 49-51.

Rybczynski, Witold. (1986). Home: a short history of an idea. Ontario: Viking Penguin Inc.

Stallabrass, Julian. (2016). Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat Ve Bianeller. İstanbul: İletişim Yayınları.

Whittingham, Hayley.(2019). Daily domesticity in figurative art. Reconfigure life drawing, Erişim: 04.12.2024.
<https://www.reconfigurelifedrawing.com/blog/2019/1/4/daily-domesticity-in-figurative-art>

Wikipedia. Erişim: 04.12.2024. https://tr.wikipedia.org/wiki/Edo_D%C3%B6nemi

Yıldız, Merve. (2023). Japonizm sanat akımı hakkında bilmeniz gerekenler. Oggusto, Erişim: 02.12.2024.
<https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/japonizm-sanat-akimi-hakkinda-bilmeniz-gerekenler>

Yılmaz Altun, Öznur. (2023). Gündelik Hayat Ve Gündelik Hayatın Sosyolojisi: Bir Literatür Çalışması. Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 1/ 7, s. 142-172.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. James Holland, 1870, Langford Ailesi Çekilme Odasında / The Langford Family In Their Drawing Room. Wikipedia. Erişim: 05.12.2024, https://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Langford_Family_in_their_Drawing_Room_by_James_Holland,_RWS.jpg

Görsel 2. 18. Yy, İki Türk kadını mangala oynarken. And, Metin. (2018). *Osmanlı tasvir sanatları 2: Çarşı ressam-ları*. İstanbul: Yapıkredi Yayınları, s. 100.

Görsel 3. Utagawa Kunisada, 1830, Dört Mevsimin Yaz Eğlencesi / Shiki asobi no uchi, natsu. Ukiyo-e. Erişim: 03.12.2024, <https://ukiyo-e.org/image/mfa/sc190719>

Görsel 4. (Solda) Nicolaes Maes, 1655, Yaramaz Davulcu / The Naughty Drummer. Museothysen. Erişim: 29.03.2025, <https://www.museothysen.org/en/collection/artists/maes-nicolaes/naughty-drummer> (Sağda) Gabriel Metsu, 1659–1662, Davetsiz Misafir / The Intruder. Nga. Erişim: 29.03.2025, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.64.html>

Görsel 5. (Solda) Berthe Morisot, 1870, Sanatçının Annesi ve Kız Kardeşi / Portrait de Madame Morisot et de sa fille Madame Pontillon. WikimediaCommons. Erişim: 28.03.2025, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:FileBerthe_Morisot,_The_Mother_and_Sister_of_the_Artist,_1869-1870,_NGA_46661.jpg (Sağda) Berthe Morisot, Berthe Morisot, 1869, Kız Kardeşler / Deux sœurs sur un canapé. WikimediaCommons. Erişim: 28.03.2025, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berthe_Morisot,_The_Sisters,_1869,_NGA_42285.jpg

Görsel 6. Mary Cassatt, 1878, Mavi Koltukta Küçük Kız / Little Girl in a Blue Armchair. ArtsAndCulture. Erişim: 28.03.2025, <https://artsandculture.google.com/asset/little-girl-in-a-blue-armchair-mary-cassatt/UwELDD8PvGE1Rg?hl=tSr>

Görsel 7. Edward Hopper, 1932, New York'ta Oda / Room in New York. Edwardhopper. Erişim: 03.12.2024, <https://www.edwardhopper.net/room-in-new-york.jsp>

Görsel 8. Baltus, 1942, Oturma Odası / Le Salon. Artchive. Erişim: 29.03.2025, <https://www.artchive.com/artwork/le-salon-balthus-1942/>

Görsel 9. Richard Hamilton, 1965, Günümüz evlerini bu kadar ilginç kılan nedir? / Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?. Wikiart. Erişim: 29.03.2025, <https://www.wikiart.org/en/richard-hamilton/http-en-wikipedia-org-wiki-file-hamilton-appealing2-jpg-1956>

Görsel 10. David Hockney, 2003, Lambalı İç Mekân / Interior With Lamp. Hockney. Erişim: 03.12.2024, <https://www.hockney.com/works/paintings/00s>

Görsel 11. Zhang Xiaogang, 2012, Annem / My mother. Sothebys. Erişim: 03.12.2024, <https://www.sothebys.com/en/articles/silence-and-storytelling-in-zhang-xiaogangs-new-works-at-pace>

Görsel 12. Bernardo Siciliano, 2017, Sosyal Ağ / Social Network. Bernardosiciliano. Erişim: 29.03.2024, <https://bernardosiciliano.com/social-network/>

Görsel 13. Can İncekara, 2018, Üçlü /Triple. Gallerykairos. Erişim: 05.12.2024, https://www.gallerykairos.com/_files/ugd/0a4d47_bcb5779099394aa99c1245460252fe66.pdf

POST-9/11 AMERICAN IDEOLOGY AND ADULTHOOD: THE CASE OF *AQUA TEEN HUNGER FORCE*¹

Arş. Gör **Ozan ÇINAR**

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Çizgi
Film ve Animasyon Bölümü
İzmir/ Türkiye
ozan.cinar@deu.edu.tr
ORCID ID: 0009-0005-1710-1937

Dr. Öğr. Üyesi **M. Talha ALTINKAYA**

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Kurgu, Ses ve Görüntü Yönetimi Bölümü
İzmir/ Türkiye
talhaaltinkaya@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-2872-5532

Abstract: This study explores the ideological and cultural transformations in American society following the terrorist attacks of September 11, 2001, and examines the impact of these changes on the perception of adulthood. Using the animated series *Aqua Teen Hunger Force* as a case study, the article investigates how the series contributes to redefining the concept of adulthood in post-9/11 American society. This production, part of the Adult Swim platform, employs absurd humor and a narrative style that challenge traditional social norms, reflecting the individualistic and questioning youth culture of the time. The article argues that *Aqua Teen Hunger Force* is not merely a form of entertainment but also a reflection of broader ideological and cultural shifts in American society. In this context, the series provides viewers with both a reprieve from political and social pressures and an opportunity to question traditional concepts of adulthood and identity. By highlighting the ideological implications of media products, this study seeks to enhance the understanding of post-9/11 American society and culture.

Key Words: Adult Swim, Animation, *Aqua Teen Hunger Force*, September 11, Ideology, Adulthood.

11 EYLÜL SONRASI AMERİKAN İDEOLOJİSİ VE YETİŞKİNLİK: *AQUA TEEN HUNGER FORCE* ÖRNEĞİ

Öz: Bu çalışma, 11 Eylül 2001 terör saldırılarının ardından Amerikan toplumunda yaşanan ideolojik ve kültürel dönüşümleri, bu değişimlerin yetişkinlik algısı üzerindeki etkilerini incelemektedir. Örneklem olarak *Aqua Teen Hunger Force* adlı animasyon dizisini ele alan makale, dizinin 11 Eylül sonrası Amerikan toplumundaki yetişkinlik kavramının yeniden tanımlanmasına nasıl katkıda bulunduğunu araştırmaktadır. Adult Swim platformunun bir parçası olan bu yapıım, absürd mizahı ve geleneksel toplumsal normlara meydan okuyan anlatımıyla, dönemin bireyci ve sorgulayıcı gençlik kültürünü yansıtmaktadır. Makale, *Aqua Teen Hunger Force*'ün yalnızca bir eğlence aracı olmadığını, aynı zamanda Amerikan toplumundaki geniş çaplı ideolojik ve kültürel değişimlerin bir yansıması olduğunu savunmaktadır. Bu bağlamda, dizi hem izleyicilere politik ve toplumsal baskı-lardan uzaklaşma imkânı sunmakta hem de geleneksel yetişkinlik ve kimlik anlayışını sorgulamaya teşvik etmektedir. Çalışma, medya ürünlerinin ideolojik etkilerine ışık tutarak, 11 Eylül sonrası Amerikan toplumu ve kültürünün anlaşılmasına katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Adult Swim, Animasyon, *Aqua Teen Hunger Force*, 11 Eylül, İdeoloji, Yetişkinlik.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

GENİŞLETİLMİŞ ÖZET

Bu çalışma, 11 Eylül 2001 terör saldırılarının ardından Amerikan toplumunda yaşanan ideolojik ve kültürel dönüşümleri, bu değişimlerin yetişkinlik algısı üzerindeki etkilerini incelemektedir. 11 Eylül saldırıları, Amerika Birleşik Devletleri'nde derin etkiler bırakarak toplumun tüm kesimlerini etkileyen önemli bir dönüm noktası olmuştur. Saldırı, Amerikan toplumunda ideolojik ve kültürel bir dönüşüme yol açmış ve toplumdaki yetişkinlik tanımını büyük ölçüde etkilemiştir. Örneklem olarak Aqua Teen Hunger Force adlı animasyon dizisini ele alan makale, dizinin 11 Eylül sonrası Amerikan toplumundaki yetişkinlik kavramının yeniden tanımlanmasına nasıl katkıda bulunduğunu araştırmaktadır. Adult Swim platformunun bir parçası olan bu yapı, absürt mizah ve ge-leneksel toplumsal normlara meydan okuyan anlatımıyla, dönemin bireyci ve sorgulayıcı gençlik kültürünü yansıtmaktadır. 11 Eylül sonrası Amerikan toplumu yetişkinlik, ekonomik istikrarsızlık, artan borç yükü ve belir-sizlikle şekillenmiştir. Geleneksel olarak kabul edilen evlilik, aile ve kariyer gibi yetişkinlik kriterleri, bu dönemde genç yetişkinler tarafından sorgulanmış ve yerini daha esnek, bireysel ve doğrusal olmayan bir yaşam tarzına bırakmıştır.

Aqua Teen Hunger Force, antropomorfik yiyeceklerden oluşan karakterleriyle, bu dönüşümün bir met-aforu olarak öne çıkmaktadır. Programda yer alan Shake, Frylock ve Meatwad karakterleri üzerinden, Amerika'da kültürel kimliklerin çatışması, yetişkinlik kavramı ve 11 Eylül sonrası değişen toplum yapısı ele alınmıştır. Pro-gramda otoriteye olan mesafeli yaklaşımı ve aykırı kişiliği ile öne çıkan Master Shake karakteri, toplumsal normları ve toplumun yetişkinlik kriterlerini reddeder. Karakter, ABD'de 21. yüzyılda genç yetişkinlerin içerisinde bulunduğu kimlik bunalımının bir dışavurumudur. Karakterlerin sorumsuz ve amaçsız yaşam tarzları, 11 Eylül sonrası dönemde genç yetişkinlerin toplumsal normlardan kaçışını ve kendi yollarını arayışlarını temsil etmekte-dir.

Aqua Teen Hunger Force'un sahip olduğu çarpık ve rahatsız edici görsel kimliği, dizinin klasik anlatı yapısından uzak ve kaotik olay örgüsüne sahip anlatısını güçlendirir. Dizi aykırı politik tutumu ve alışılmadık görsel üslubuyla geleneksel animasyon estetiğine meydan okur. Programın görsel üslubunda hakim olan kötü estetik anlayışı, animasyon stilinde ve hikaye anlatımında yoğun bir şekilde gözlemlenir. Program, absürt ve aykırı mizah anlayışının yanı sıra aynı zamanda Amerikan toplumundaki değişimleri derinlemesine ele alır. Bu karmaşık ve belirsiz anlatı yapısında ele alınan dış kaynaklı saldırılar ve kötü karakterlerle mücadele formatı, Amerikan toplu-munun terör saldırıları sonrası içinde bulunduğu korku ve kaygı atmosferinin bir yansımasıdır. Programın absürt mizah anlayışının altında yatan sosyal eleştirilerle, günümüz dünyasının karmaşık sorunları ve çelişkileri mizahi bir dille yansıtılmaktadır. Makale, Aqua Teen Hunger Force'un yalnızca bir eğlence aracı olmadığını, aynı za-manda Amerikan toplumundaki geniş çaplı ideolojik ve kültürel değişimlerin bir yansıması olduğunu savunmak-tadır.

Araştırma, yöntem olarak Aqua Teen Hunger Force'u ve onun yetişkinlik ve ideolojik kopuş temsillerini incelemek için metin analizi ve kültürel eleştiriye birleştiren nitel, betimleyici bir yaklaşım kullanmaktadır. Bu bağlamda, dizi hem izleyicilere politik ve toplumsal baskılardan uzaklaşma imkânı sunmakta hem de geleneksel yetişkinlik ve kimlik anlayışını sorgulamaya teşvik etmektedir. Çalışma, medya ürünlerinin ideolojik etkilerine ışık tutarak, 11 Eylül sonrası Amerikan toplumu ve kültürünün anlaşılmasına katkıda bulunmayı amaçlamaktadır. Sonuç olarak *Aqua Teen Hunger Force*, 11 Eylül sonrası Amerikan toplumunun kültürel, ideolojik ve ekonomik dönüşüm sürecini anlamak için güçlü bir örnek teşkil etmektedir. Dizinin absürt yapısı ve toplumsal normlara meydan okuyan tarzı, hem genç yetişkinlerin yaşadığı bireysel ve toplumsal çatışmaları hem de Amerikan toplu-munun bu dönemdeki daha geniş ideolojik kırılmalarını etkili bir şekilde temsil etmektedir.

1. Introduction

This paper examines cinema as an intersection of media, ideology, and cultural shifts in the post-9/11 United States, focusing on the role of the animated series *Aqua Teen Hunger Force* and its broader context within Adult Swim's programming. The study aims to explore how *Aqua Teen Hunger Force* reflects and critiques evolving notions of adulthood, identity, and social participation in American society shaped by the events of September 11, 2001. Following these attacks, the United States experienced heightened fear, nationalism, and ideological consolidation, which influenced not only politics and security policies but also cultural and entertainment landscapes. Within this framework, the study investigates how Adult Swim, as a late-night block on Cartoon Network, became a platform for subversive and alternative humor that sharply contrasts with mainstream media's often somber and politically charged content. Specifically, with its absurdist humor and unconventional character design, *Aqua Teen Hunger Force* provides a form of escapism that resonates with a generation grappling with anxiety in a post-9/11 world. By focusing on absurd plots and employing animated food products as its protagonists, the show diverges from traditional narrative structures and, by extension, established social norms. Thus, an analysis of *Aqua Teen Hunger Force* reveals how the series serves as a metaphor for the broader ideological disillusionment of American society during this period. The post-9/11 era brought significant changes in perceptions of adulthood, as individuals in their 20s and 30s increasingly questioned traditional milestones such as marriage, homeownership, and stable careers. The series adopts a humorous yet critical lens on these shifting perceptions, portraying its characters as symbols of stagnation, irresponsibility, and a rejection of conventional adulthood. In this way, the absurd and chaotic world of *Aqua Teen Hunger Force* transcends comedic entertainment to reflect the complexities and uncertainties many adults face in post-9/11 America.

This paper also explores how Adult Swim, and by extension, *Aqua Teen Hunger Force*, functions as ideological counterprogramming, offering viewers a temporary escape from the era's pervasive political and social narratives. In contrast to the overtly political content of other media, *Aqua Teen Hunger Force* presents a form of passive resistance, using humor to entertain while subtly critiquing the rigid structures of early 2000s American life. The research, therefore seeks to uncover how the series serves not only as a comedic reprieve but also as a commentary on the evolving cultural and ideological landscape of the United States.

Methodologically, this research adopts a qualitative, descriptive approach that combines textual analysis and cultural criticism to examine *Aqua Teen Hunger Force* and its representations of adulthood and ideological rupture. First, a historical and cultural analysis of post-9/11 American society provides the context for understanding how Adult Swim emerged as a significant influence in adult animation. Next, the study conducts an in-depth analysis of selected episodes of *Aqua Teen Hunger Force* to identify recurring themes, character dynamics, and narrative structures that reflect changing perceptions of adulthood and mechanisms of social escape. This analysis is supported by existing literature on post-9/11 American ideology, cultural studies on media escapism, and academic research on adult animation. The article seeks to contribute to a deeper understanding of how media, particularly animated programs, reflect and shape societal values during intense ideological transformation through this methodological framework.

2. Post-9/11 American Ideology and Adulthood

The terrorist attacks of September 11, 2001, brought about a profound transformation in American ideology, permeating all segments of society and altering citizens' perceptions of their roles, responsibilities, and futures. This shift prompted a deep societal introspection, particularly among young adults. The concept of "adulthood," traditionally defined by milestones associated with a conventional family ideology—such as marriage, career, homeownership, and family life—began to undergo significant re-evaluation. In this context, the aftermath of 9/11, coupled with mounting economic and social pressures, led to a redefinition of adulthood and numerous other societal norms in America. The neoliberal vision of the American Dream, once encapsulating promises of stability, success, and self-fulfillment, no longer appeared viable or appealing to the new generation. As explored in this chapter, the evolving perception of adulthood in the post-9/11 era reflects not only a generational divide but also a broader ideological transformation and cultural trauma shaped by fear, uncertainty, and disillusionment. This trauma is sharply captured in Smelser's (2004, p. 264) observation: *"If the screen industry's most talented scriptwriter had been asked to draft a scenario for a quintessential cultural trauma, that script could not have surpassed the actual drama that occurred on September 11, 2001."*

In the early 2000s, traditional expectations of adulthood increasingly appeared outdated and even oppressive to young adults navigating various new challenges. Following the trauma of September 11, American society entered a period of heightened vigilance and national unity, bolstered by political discourses emphasizing collective responsibility, patriotism, and resilience. Concurrently, cultural, social, and technological transformations began to exert influence worldwide. However, these ideals felt burdensome or unattainable for many, especially as economic instability became more pronounced. Stagnant wages, declining job security, and soaring student loan debt rendered financial independence and long-term planning distant rather than achievable goals. Consequently, many young adults distanced themselves from traditional pathways to adulthood, opting for more flexible, individualized approaches to life.

One of the most precise indicators of this shift was the emergence of terms like "extended adolescence" or "emerging adulthood," coined by psychologists and sociologists to describe young adults who delayed or abandoned traditional markers of maturity. This new phase of adulthood, analyzed through four distinct profiles by Arnett (2004, pp. 27–28), illustrates how young people redefined adulthood norms during this period. Unlike previous generations, who typically adhered to a linear progression from education to employment, marriage, and family life, this new generation showed reluctance to conform to these traditional milestones. As has become increasingly common, many young adults continued living with their parents well into their twenties or even thirties, pursued alternative or freelance careers rather than stable institutional roles, and either postponed or rejected marriage and parenthood. This lifestyle shift was not merely a matter of personal choice; it signaled a deeper societal redefinition of adulthood in an era of instability and unpredictability.

The shifting perception of adulthood also intersected with the political and social climate of the time. In the wake of September 11, the U.S. government initiated the War on Terror, engaging in extended military conflicts in Afghanistan and Iraq that required prolonged troop deployments. These actions reinforced a culture of fear, loyalty, and vigilance, fostering an ideological environment in which national identity and security precede individual aspirations. As Klein notes, the impact of the September 11 attacks bore striking similarities to specific past events:

“profound disorientation, extreme fear and anxiety, and collective regression. Like the Kubark interrogator posing as a “father figure,” the Bush administration promptly used that fear to play the role of the all-protective parent, ready to defend “the homeland” and its vulnerable people by any means necessary.” (Klein, 2008, p. 42)

For many young adults, however, the ideals of unity and sacrifice promoted by the government felt increasingly disconnected from their realities. The pressure to embody and ideologically internalize these values clashed with their personal experiences of financial insecurity and limited opportunities, leading to a profound alienation from broader societal expectations. As Faludi (2007) argues, the media played a crucial role in shaping this dissonance. For instance, Faludi notes that women were gradually sidelined in media representations following the attacks, replaced by muscular firefighters and male security personnel. This shift reflected a broader emphasis on nationalism, resilience, and the fight against terrorism, which dominated American media in the aftermath of 9/11. These themes permeated news channels and popular culture, creating a near-constant focus on conflict, national security, and the specter of future attacks. This atmosphere of heightened vigilance infiltrated daily life, fostering a cultural climate in which fear and a sense of duty to national causes overshadowed other aspects of public life. In this context, the media mirrored these ideological tensions and actively contributed to their reinforcement.

As audiences searched for spaces to temporarily escape the anxieties and pressures of the post-9/11 world, the demand for media that provided relief from this intense atmosphere increased. While mainstream media focused heavily on these themes, alternative platforms such as Adult Swim offered a counter-narrative that appealed to young adults who felt disconnected from such ideals. Adult Swim's programming, mainly shows like *Aqua Teen Hunger Force*, presented a form of ideological escape, allowing viewers to temporarily distance themselves from the pressures of American nationalism and the rigid expectations of adulthood. Unlike traditional family sitcoms or teen dramas, *Aqua Teen Hunger Force* depicted a world in which traditional roles and responsibilities were irrelevant, and the characters existed entirely outside societal norms. The show's main characters—an anthropomorphic milkshake, a box of fries, and a meatball—live together in a dysfunctional house and exhibit none of the ambition, stability, or growth typically associated with adulthood. Instead, their chaotic and aimless existence is a parody of the traditional family unit, emphasizing the absurdity and arbitrariness of societal expectations. This alternative depiction of adulthood resonated with viewers, offering them a humorous yet critical perspective through which they could question the relevance of traditional adulthood in the post-9/11 context. Rejecting traditional family dynamics and career aspirations, *Aqua Teen Hunger Force* provides a satirical lens for viewers to reflect on their disconnection from societal roles.

Broader cultural and economic changes also shaped the redefinition of adulthood in post-9/11 America. As technology advanced and social media platforms emerged, young adults found new ways to express their identities and build communities outside traditional institutions. The rise of gig economies and remote working further contributed to this transformation, allowing individuals to pursue careers that did not conform to the typical nine-to-five job structure. These changes enabled a more flexible and fragmented approach to adulthood, where success was measured not by adherence to a particular life path but by the ability to adapt to an unpredictable and rapidly changing world. For many, adulthood became a journey of self-discovery and exploration rather than a destination defined by specific milestones.

Smith (2011), in his analysis of this uncertainty, portrays young adulthood as a phase marked by heightened individualism, moral ambiguity, and consumption-oriented behavior. In this new form of adulthood, personal

satisfaction and material gain define individual happiness and success. According to Smith, this model prioritizes self-interest, diminishing the importance of moral considerations and civic engagement while increasing indifference to social participation. As a result, a growing detachment from collective responsibilities and societal involvement has emerged, further redefining the concept of adulthood in contemporary culture. This form aligns with the tendency of the characters in *Aqua Teen Hunger Force* to escape responsibility and define themselves within a world of media and consumption. The series portrays adulthood as a lifestyle centered on individual escape and entertainment rather than social roles and obligations. Similarly, the depiction of adult characters in *Aqua Teen Hunger Force* who avoid social responsibilities and pursue individual fulfillment reflects Smith's findings.

In conclusion, the changing perceptions of adulthood in post-9/11 American society reflect a broader ideological transformation driven by economic instability, political repression, and cultural disillusionment. For a generation grappling with an uncertain future, traditional markers of adulthood no longer held the same appeal or significance. Instead, Jean Twenge (2014) described young adults as "Generation me," seeking to redefine adulthood on their terms, prioritizing individual freedom, self-expression, and adaptability over stability and success. This new youth culture, marked by the contradiction between high personal expectations and the limited opportunities provided by society, is captured in Adult Swim's programming. Shows like *Aqua Teen Hunger Force* challenge traditional notions of maturity and offer an alternative vision of adulthood that embraces chaos, absurdity, and nonconformity. In this sense, *Aqua Teen Hunger Force* reflects the complexity of American adulthood in a post-9/11 world, giving voice to a generation navigating new definitions of identity and responsibility in an era of unprecedented change.

3. Adult Swim: A Historical and Cultural Review

The changing perception of animation in the media, digitalization, and society's search for new identities paved the way for innovative ventures in the animation industry. In 1991, Turner Broadcasting acquired Hanna-Barbera and Ruby-Spears studios, gaining the broadcast rights to the extensive Hanna-Barbera archive. This acquisition signaled the beginning of a new era in television broadcasting for animated programs. 1992, Cartoon Network was launched as the first Tv channel to broadcast cartoons 24 hours daily. Starting with a rich archive of animated content, Cartoon Network's founder, Ted Turner, specifically targeted adolescents and adults—audiences that had been largely ignored in traditional animation broadcasting (Mittell, 2004, pp. 81–83). However, when it first began, the channel lacked the budget for original productions. As a result, classic cartoons played a significant role in its programming. These classic cartoons resonated with multiple generations and became a critical element in attracting children and adults. The nostalgia evoked among adults who had grown up watching Hanna-Barbera cartoons in the 1960s and 1970s expanded the channel's audience base. By including classic cartoons and anime that older viewers had enjoyed in their childhoods, the channel successfully reshaped viewing habits by leveraging the strong connection this audience already had with the medium. This strategy reintroduced cartoon-loving adults to the habit of watching animated programs, fostering a renewed sense of reassurance and acceptance (Browsh, 2022).

Cartoon Network's extensive archive allowed it to reintroduce classic productions to audiences and enabled the production of new programs more quickly, efficiently, and cost-effectively. By tapping into adults' past connections with cartoons and sparking their interest through its nostalgic broadcasting policy, the channel began producing content specifically aimed at this audience in search of alternative programming. Cartoon Network, catering to a wide demographic, including children and adults, established a distinct late-night identity geared

toward adults. This late-night block featured more edgy, unconventional, and bizarre content, offering an alternative to mainstream television and political correctness. It appealed to young adults seeking to express themselves and escape the intense political agenda of the time and societal expectations. Under the leadership of Executive Vice President Mike Lazzo, Adult Swim broke away from the conventions of traditional television broadcasting. He cultivated a unique brand identity characterized by its unconventional aesthetics, dark humor, and anti-establishment political stance. This creative formula became a model for content production within Adult Swim, the channel's adult-oriented division (Elkins, 2014).

Adult Swim started broadcasting in 2001 as Cartoon Network's late-night programming block experiment. Initially broadcast only on Thursday and Sunday nights between 11 p.m. and 2 a.m., it consisted of a three-hour program block targeted explicitly at adults aged 18–34. The block featured animated series characterized by themes of sexuality, satire, and slang (Lee, 2013). Continuing the aesthetic style and narrative strategies established with *Space Ghost Coast to Coast*, the early programs were marked by pointless arguments among talentless, selfish characters, incoherent storylines, and parodies of popular culture. These elements collectively challenged conventional wisdom through an unconventional and absurd approach. The channel sought a name that reflected the new broadcast block's unique character to distinguish its adult-oriented content from Cartoon Network's programming for children. Names such as *Aviso* (meaning "warning" in Spanish), *Parental Block*, and *Insert Quarter* (a nod to video games) were considered (Bahr, 2021). Ultimately, the name *Adult Swim*, inspired by the designated time in swimming pools when children are excluded, was chosen. Short promotional videos were created to deter children from watching and announce adult content availability. Early late-night promos featured black-and-white footage of older adults taking aerobics classes, signaling that the programming was unsuitable for children.

The low production budget contributed to Adult Swim's distinctive amateur aesthetic. Due to these budgetary constraints, program durations were kept short, with 15-minute episodes becoming the standard for the channel's original programming. This format, which influenced the structure of the programs, emphasized shorter sequences, one-liner dialogues, and a reduced focus on coherent plotlines (Lee, 2013). The channel's content resonated with an audience dissatisfied with societal norms and mainstream media, seeking alternatives to formulaic programming. Adult Swim created a unique brand culture by adopting an anti-establishment and contradictory stance. Unlike traditional broadcasting organizations, the channel rejected mass culture and opposed conventional television norms. Its provocative original programming, characterized by "bad aesthetics" and a subversive political stance, alienated many viewers who did not align with its distinct absurdity. However, these qualities solidified its identity as a pioneer of low-budget animation that eschewed mainstream conventions.

The founding of Adult Swim coincided with a period in American culture when the concept of adulthood was undergoing significant scrutiny. Following nearly a decade of economic growth and prosperity in the United States, a recession emerged at the start of the new millennium. However, the benefits of the preceding period of economic growth were unevenly distributed due to persistent income inequality (Martin, 2003). The economic downturn, coupled with the September 11 attacks, precipitated a redefinition of adulthood within society.

The "ownership society," a vision promoted by then-President George W. Bush, further exacerbated the socioeconomic challenges facing young adults. This system emphasized individual property ownership as a foundation for future economic prosperity and placed significant pressure on young adults who struggled to acquire property in the prevailing economic climate. This framework tied key services, including healthcare and pension

funds, to personal ownership. For many young adults, rising unemployment rates, stagnant wages, and limited job prospects created substantial barriers to achieving the societal benchmarks of adulthood. The worsening economic situation forced many young adults to return to their parents' homes, earning them the label "boomerang generation." Media portrayals of this crisis in adulthood often depicted young adults as spoiled, aimless, and incapable of meeting traditional societal expectations (Crawford, 2006). With a volatile job market, soaring student debt from escalating tuition fees, and an unstable housing sector, many young adults could not align with the traditional definition of adulthood. These socioeconomic challenges underscored the shifting landscape of adulthood in contemporary American society. Unemployment and economic depression contributed to increasing individualization, hedonistic lifestyles, social indifference, and apolitical attitudes among young adults. At this juncture, Adult Swim provided an escape for adults struggling to adapt to societal norms and social life, offering absurd and contrarian humor alongside short, easily consumable content.

The channel's opposition to mainstream media, political correctness, and social norms cultivated an audience of adults seeking to escape responsibilities and the intense political agenda of the time. Through this political and ideological stance, Adult Swim positioned itself against mainstream cultural forms while offering subcultural content to its viewers. Despite its anti-system and marginal identity, the channel played a significant role in the media industry it criticized. Its anti-hegemonic, marginal persona aligns with what Turow (1997, pp. 3–5) describes as segment-forming media—media designed to create small, culturally similar groups with emotional ties to the brand. Adult Swim successfully established a subcultural identity, leveraging "bad aesthetics" and subversive humor to appeal to niche audiences. However, despite its taboo-breaking and contrarian identity, the channel perpetuated a male-dominated perspective that reinforced negative stereotypes about women, normalized gender norms, and perpetuated sexism in its content. The audience it attracted—primarily young, white, heteronormative males—stood in contrast to its outsider ethos. Although Adult Swim fostered a marginal and subcultural brand culture, it also served as a highly effective representative of the media industry and system it purportedly opposed.

As highlighted earlier in this study, Adult Swim functioned as a source of absurd entertainment and a subversive platform that enabled viewers to explore alternative ideologies and challenge societal expectations. The channel's programming, mainly shows like *Aqua Teen Hunger Force*, created a space for audiences to engage with ideas that diverged from the dominant narratives of unity, patriotism, and resilience prevalent in American media post-9/11. By offering humorous, ideologically neutral, or even anti-ideological content, Adult Swim encouraged passive resistance to dominant sociopolitical discourses.

In this context, *Aqua Teen Hunger Force* and other Adult Swim programs provide fertile ground for examining Smith's concept of young adulthood, redefined along the axes of consumption and individualism. Adult Swim and its programming acted as cultural mirrors, reflecting the values and anxieties of a generation reshaping the concept of adulthood. Shows such as *Aqua Teen Hunger Force* went beyond entertainment to deliver cultural commentary that resonated with viewers who felt "out of place" in the Deleuzian (1980) sense within a society that no longer offered clear paths to stability or success. By embracing absurdity and rejecting conventional narratives, *Aqua Teen Hunger Force* embodied resistance to the rigid structures of post-9/11 American society. Its characters, living aimlessly and without ambition, symbolized a generation that sought meaning not through social approval or personal achievement but in the freedom to exist outside traditional expectations.

Additionally, the show's surreal humor and absurd plots offered viewers a temporary escape from the ideological pressures of American life. Unlike other media, dominated by patriotic narratives, *Aqua Teen Hunger Force*

presented a world where nothing was sacred, and everything could be ridiculed. The show facilitated ideological escapism by avoiding overt political commentary and instead focusing on bizarre situations and character interactions detached from reality, allowing viewers to reject, ridicule, or invert traditional values and norms.

Similarly, Adult Swim's broader programming challenged what was considered acceptable or valuable in media. Its content frequently defied traditional narrative structures and aesthetic conventions, embracing chaos, dark humor, and absurdity. This break from conventional storytelling was not merely stylistic but an ideological statement questioning the necessity of conformity, duty, and collective action. In doing so, Adult Swim reflected a broader desire for individual freedom from the politically charged and oppressive atmosphere of the time.

4. Aqua Teen Hunger Force: Humor and Ideological Escape

Aqua Teen Hunger Force (ATHF), the first project produced by Williams Street Studios to move beyond the direct influence of Hanna-Barbera, initially appeared in *Space Ghost Coast to Coast*. As Adult Swim's first original program, ATHF set itself apart from other network productions. The series explored the interactions between anthropomorphic food characters—Master Shake, Frylock, and Meatwad—and their human neighbor, Carl Brutananadilewski, through a lens of social criticism and satire (Browsh, 2022). ATHF offered an innovative and experimental approach to animation by integrating subcultural elements into its audio and visual narrative, notably incorporating a hip-hop soundtrack into its storytelling. The series developed a unique narrative style and visual identity characterized by its provocative tone and subversive aesthetic.

Although the title and opening sequence suggest a superhero narrative similar to popular culture, ATHF defied such conventions. Initially conceived as a mystery-solving format, the series quickly moved away from this traditional framework, favoring a more experimental and satirical storytelling approach. While the first season leaned toward planned and coherent narratives focusing on mystery, subsequent seasons abandoned this format in favor of episodic storytelling that glorified the absurd and the chaotic. Despite lacking a definitive overarching narrative, the series established a recurring structural pattern that became one of its defining features. This pattern combined absurdist comedy with incisive social critique, typically beginning with scenes of everyday life that soon escalated into unexpected and illogical scenarios. The series generally followed a consistent pattern, transitioning from stasis to chaos and problems to solutions. While the audience became accustomed to the show's tone during the initial moments of stasis, the following absurd events were designed to unsettle and engage viewers. This approach broke away from traditional animation conventions, creating a more original and experimental narrative.

American humor is shaped around the concept of incongruity, which lies at the core of Louis D. Rubin's "Great American Joke" theory. According to this theory, the stark contrast between the lofty ideals of American democracy—such as freedom and equality—and the mundane realities of everyday life creates a fundamental incongruity that serves as the foundation for comedy. This incongruity is recognized as one of the primary factors in the emergence of absurd humor within American culture. Additionally, the tradition of exaggeration, closely linked to the exploration ethos, has contributed to the formation of humor by emphasizing the contrast between the vast geographical scale of America and the insignificance of the individual, as exemplified by tall tales. Early American humor featured the Jonathan figure (a rural character symbolizing national purity), which later evolved into the Yankee (a cunning, unrefined yet witty traveling salesman), and rebellious characters like Sut Lovingood, who engaged in irrational and destructive behavior, thereby laying the groundwork for absurd humor. Stand-up comedians similarly employ socially unacceptable personae to articulate sentiments that

audiences may privately feel but not openly express, often through absurd narratives. In this context, "The Best American Humor" anthology editor Moshe Waldoks argues that contemporary American life has become so overwhelmingly absurd that comedians struggle to create material that competes with everyday news, leading him to assert that "life disregards parody." Consequently, absurdity has transcended its role as a mere comedic device and has become a phenomenon that is culturally interpreted and analyzed (Walker, 1998, pp. 20-28).

This provocative style and absurd humor alienated some viewers but strengthened the bond with its core audience. Unlike traditionally animated series, *ATHF* focused on disconnected events, eschewing narrative integrity in favor of absurd humor. The show's tone temporarily subverts social norms and hierarchies, giving viewers a sense of liberation. Its fast pace reinforced the comedic narrative by not allowing audiences to adapt fully to each new scene. The series also addressed social issues, such as immigration, substance abuse, adulthood, and terrorism, weaving aggressive humor with sharp societal critique.

Dave Willis, one of the show's creators, described the series: "*There's no story to it. They're just entertaining characters. They're obnoxious.*" The social and cultural challenges faced by adults in post-9/11 America—including hedonistic lifestyles, uncertainty about the future, and conflicts with societal norms—were mirrored in the show's atmosphere. The characters, immature and hedonistic, lived in opposition to the social structure around them. For example, the three low-income roommates sharing a dilapidated house in a New Jersey suburb reflected the realities of economic instability and unemployment in the new millennium. This depiction resonated with adults forced to live with their families or roommates due to housing crises, being unable to fulfill traditional social roles, and retreating from urban centers. The unplanned and chaotic nature of the series mirrored the societal atmosphere of uncertainty, anxiety, and war in the post-9/11 era.

The recurring presence of aliens attacking the city symbolized the paranoia and fear of attacks that permeated society after September 11 in the show. This atmosphere of insecurity and war strengthened the bond between viewers and the show's protagonists, who battled threats and protected the city. The show's format was not focused on delivering a specific message but instead employed a subversive and aggressive attitude toward social norms and values. The unpredictable, absurd, and surreal narratives provided an escape for viewers overwhelmed by issues such as war, economic depression, and terrorism in post-9/11 America. Immature adults who rejected traditional roles constituted most of the program's audience.

This thematic atmosphere is exemplified in Season 2, Episode 8, which critiques consumer society and the diminishing sense of individual responsibility. The episode begins with Frylock reminding Shake to pay the bills. Frylock, representing a responsible parental figure, attempts to instill responsibility in Shake, who is selfish and irresponsible. Shake procrastinates instead of fulfilling his obligation, disrupting the household's utilities. Shake's reaction to losing television access—blaming a terrorist attack—parodies the widespread paranoia and fear that characterized post-9/11 America.

Shake has a hedonistic and selfish nature idealized by consumer society. He prioritizes material comfort, avoids responsibility, and prefers to live in the moment. Shake also reflects the youth's search for identity and indecision during this process. Tendencies such as rebellion, denial of responsibilities, and defiance of authority—common traits in adolescence—are evident in the character. He avoids adult responsibilities, such as paying bills, working, and earning money, rejects traditional adult roles, and conflicts with social norms. This depiction reflects the difficulties and identity crises experienced by young people in the United States during the transition to adulthood. Instead of taking a straightforward approach and paying the bills, Shake complicates matters by

being stubborn. He breaks into his neighbor Carl's house uninvited to continue watching television. Carl responds by pointing a shotgun at Shake and asking him to leave. This scene reflects the widespread individual armament, tendency toward violence, and strained social relations that became prominent in the post-September 11 societal atmosphere. The ease with which individuals resort to violence illustrates the pervasive insecurity and heightened aggression in society. Ultimately, Shake stubbornly resolves the problem by illegally drawing electricity from Carl's house. His persistent refusal to accept the rules and responsibilities imposed by the system underscores his rejection of societal norms.

Season 2, Episode 6 of the series explores the impact of globalization, which accelerated in the 21st century, on society and the transformation of social roles and identities. The character Travis, an alien who arrives on Earth from another planet, speaks Japanese and struggles to adapt to society. The episode humorously addresses the challenges people from different cultures face in interacting with one another. Travis's difficulty in learning English underscores the language and communication barriers inherent in globalization. Travis takes control of Shake's body to communicate with the team and explains that he was born thousands of light years away and wishes to pursue a career. He expresses interest in business, states that he is looking for a job, and mentions his willingness to work as an insured staff member. Travis serves as a metaphor for the cultural hybridization brought about by globalization in America and the identity confusion experienced by immigrants. The deteriorating economic conditions in the United States, exacerbated by wartime expenditures and heightened security measures, worsen job prospects for the younger population, particularly in the face of uncontrolled immigration. Shake represents young individuals discontented with these circumstances, taking a political stance against immigration. His attachment to established cultural norms, prejudice against foreigners, and sense of superiority reflect the broader sentiments of the youth. Shake's attitude exemplifies the post-September 11 atmosphere of insecurity, attack paranoia, and rising xenophobia in society; he prevailing political climate and national agenda further fuel societal alienation from immigrants and foreigners.

Frylock, the authority figure in the household, represents state institutions. While Shake remains unaware that Travis is using his body, Frylock allows it to happen. As the alien inhabits Shake's body, Shake's perception of time and cognition deteriorates. Frylock notices the harm caused but permits Travis to continue using Shake's body to communicate. This dynamic reflects a critique of state authorities in the United States, suggesting they often neglect societal well-being in favor of pragmatism. Frylock maintains an authoritarian stance, exerting control over Travis. Travis, in turn, listens to educational tapes to learn English and manages to speak a few sentences. When Travis opposes Frylock and uses slang, Frylock seeks to educate him through punishment. Despite Travis's attempts to conform to rules, he remains prone to rebellion, secretly expressing discomfort with Frylock's impositions. His deference to authority during his education process represents a pragmatic attitude rooted in self-interest. This tension between the need for authority and the desire for individual freedom mirrors the contradictions individuals face in a globalizing world, a theme reflected in the series' characters.

Season 4, Episode 5 examines the effects of mass culture on nature and living beings. Consumer society and adult identity are addressed through an absurd lens. Frylock, again depicted as a parental figure, serves as the group's decision-maker. Shake, representing the younger generation, struggles financially and requests money. Frylock rejects this request, replying, "Get a job," which reflects societal expectations for young people to achieve economic independence and take responsibility.

In contrast, Meatwad embodies innocence with his childish and naive demeanor and lacks such concerns. Frylock is more empathetic toward Meatwad's desire to adopt a dog than Shake's financial struggles. These

dynamic highlight the societal distinction between the protected innocence of childhood and the expectation for young adults to stand on their own.

In the episode, the dog Frylock creates for Meatwad critiques consumer society's commodification of living beings. The dog is produced using a packaged kit, following specific instructions and environmental conditions. This process reduces the dog to an object of consumption rather than a biological entity, reinforcing that modern society views living beings as commodities molded to serve consumer culture. The artificial dog, created in Carl's swimming pool, offers a critical perspective on humanity's artificial and manipulative transformation of natural processes. Named "Handbanana" by the group, the dog-a formless mix of fruit and animal- critiques humanity's interventions in nature through cloning and artificial selection.

Shake's characteristics, transferred to the dog during its creation, result in Handbanana embodying the traits of a hedonistic and consumerist youth. Handbanana, who repeatedly sexually harasses Carl, exhibits an immature nature driven by uncontrollable impulses and instincts. This exaggerated depiction critiques negative traits associated with the younger generation. Handbanana's culinary skills inspire Shake, who sees an opportunity to monetize the situation by opening a restaurant where dogs serve as cooks. This plan highlights Shake's opportunistic and profit-driven mindset, critiquing mass culture and consumer society's exploitation of resources for financial gain.

5. Conclusion

This article comprehensively examines how *Aqua Teen Hunger Force* reflects the evolving ideological and cultural landscape of post-9/11 American society and serves as a critique tool within this context. The terrorist attacks of September 11, 2001, brought about a fundamental transformation in American ideology, prompting individuals to redefine concepts of adulthood, identity, and social participation. In this framework, animated series with absurd narratives, such as *Aqua Teen Hunger Force*, can be interpreted as reflections of the societal trauma and cultural shifts that emerged after this event.

ATHF, broadcast on the Adult Swim platform, challenges traditional notions of adulthood by embracing absurdism and sarcastic humor while offering a critical perspective on political and social norms. The show is a non-sensical and unstructured narrative metaphor for the chaotic and uncertain atmosphere of post-9/11 American society. The mundane yet chaotic lives of its anthropomorphic food characters symbolize the escapism sought by young adults facing economic and social pressures. Through its absurd humor and subversive storytelling, the series serves as a compelling critique for examining the changing perception of adulthood in this era.

In post-9/11 American society, adulthood has fundamentally lost its traditional significance. Economic instability, rising unemployment, and mounting student debt have made it increasingly difficult for young adults to achieve conventional markers of adulthood, such as financial independence, stable careers, and family formation. Concepts like "extended adolescence" or "emerging adulthood" highlight a new model in which young people prioritize individual freedom over conformity to societal norms. As a significant cultural product representing this transformation, *Aqua Teen Hunger Force* portrays a lifestyle outside traditional frameworks, encouraging viewers to question established values.

The irresponsible and hedonistic lifestyles of the show's characters reflect the tendency of young adults to evade social responsibilities while also critiquing consumer culture. Master Shake's materialistic and selfish behavior

symbolizes a critique of contemporary American society's pervasive individualism and consumerism. In contrast, Frylock's moral and environmentally conscious demeanor acts as a counterbalance, emphasizing the importance of ethical responsibility within the community. These character dynamics provide a microcosm for understanding the tension between social norms and individual responses to those norms.

ATHF also offers a critical perspective on the role of the media in post-9/11 American society. The chaotic structure and humorous tone of the series can be interpreted as a response to the mainstream media's emphasis on themes such as patriotism and collective responsibility. Programs like those featured on the Adult Swim platform provided viewers with a space to escape political and social pressures while simultaneously serving as significant tools for critiquing broader ideological transformations within society. This study demonstrates that *Aqua Teen Hunger Force* and similar programs provided an escape for audiences during periods of intense ideological change and enabled them to reconsider societal norms and values. The series should not only be seen as an entertaining narrative but also as a lens to understand the complex and volatile nature of post-9/11 American society. In this context, it is evident that further research is needed on the ideological effects and cultural reflections of media products.

In conclusion, *Aqua Teen Hunger Force* is a powerful example for understanding the ideological, cultural, and economic transformations of post-9/11 American society. The series' absurd structure and defiance of societal norms effectively represent both the individual and social conflicts experienced by young adults as well as the broader ideological fractures of American society during this period.

References

- Arnett, Jeffrey Jensen (2004). *Emerging Adulthood: The Winding Road from the Late Teens through the Twenties*. Oxford: Oxford University Press.
- Bahr, Sarah (2021, September 21). *Adult Swim: How an Animation Experiment Conquered Late-Night TV*. The New York Times. Access: 16.11.2024. <https://www.nytimes.com/2021/09/02/arts/television/adult-swim-history-anniversary.html>
- Browsh, Bahir Jared (2022). *Hanna-Barbera: a History*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Crawford, Kate (2006). *Adult Themes Rewriting the Rules of Adulthood*. Australia: Pan Macmillan Australia.
- Elkins, Evan (2014). *Cultural Identity and Subcultural Forums: The Post-network Politics of Adult Swim*. *Television & New Media*, 7(15), pp. 595-610. Access: 11.10.2024. <https://doi.org/10.1177/1527476413489354>
- Faludi, Susan (2007). *The Terror Dream: Fear and Fantasy in Post-9/11 America*. New York: Metropolitan Books.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1980). *A Thousand Plateaus- Capitalism and Schizophrenia*. London: University of Minnesota Press.
- Klein, Naomi (2008). *The Shock Doctrine- The Rise of Disaster Capitalism*. New York: Metropolitan Books.
- Lee, Jin Hye (2013). *All Kids Out of The Pool!: Brand Identity, Television Animations, and Adult Audience of Cartoon Network's Adult Swim*. University of Iowa. Access: 18.10.2024. <https://doi.org/10.17077/etd.cpa56rhw>
- Martin, Randy (2003). *Financialization of Daily Life*. PA: Temple University.
- Mittell, Jason (2004). *Genre and Television From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York and London: Routledge.
- Smelser, N. J. (University of California Press). *September 11, 2001 as Cultural Trauma*. In J. C. Alexander, *Cultural Trauma and Collective Identity* (pp. 264-282). California: 2004.
- Christoffersen, K., Davidson, H., Smith, C. and others. (2011). *Lost in Transition- The Dark Side of Emerging Adulthood*. Oxford: Oxford University Press.
- Turow, Joseph (1997). *Breaking Up America: Advertisers and the New Media World*. Chicago: University of Chicago Press.
- Twenge, Marie Jean (2014). *Generation Me: Why Today's Young Americans Are More Confident, Assertive, Entitled and More Miserable Than Ever Before*. New York: Atria Books.
- Walker, A. Nancy (1998). *What's so funny?: Humor in American Culture*. Wilmington: Scholarly Resources Inc.

OYUNLAŞTIRMA YÖNTEMİYLE GÖRSEL ÜRÜN GELİŞTİRMEDE KULLANILACAK YÖNTEM VE KURALLARIN BELİRLENMESİ İÇİN 9-11 YAŞ HEDEFİNE YÖNELİK ÜRÜN VE SERGİLEME TASARIMININ ETKİLİLİK ANALİZİ ^{1, 2}

Arş. Gör. Süeda Şatır Toruk

İstanbul Aydın Üniversitesi – Güzel Sanatlar Fakültesi

Grafik Tasarım Bölümü

İstanbul / Türkiye

suedasatr@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1418-5603

Prof. Dr. Nadire Şule Atılgan

Hacettepe Üniversitesi – Güzel Sanatlar Fakültesi

Grafik Bölümü

Ankara / Türkiye

suleatilgan@yahoo.com

ORCID ID: 0000-0002-7375-7480

Öz: Bu makale 9-11 yaşındaki öğrencilerin, öğrenme materyallerini oluşturmak üzere, oyunlaştırma tekniklerinden yararlanmak ve bir ölçek belirlemek için yurtiçi ve yurtdışındaki farklı örnekler üzerine yapılan araştırmaları içermektedir. Ankara’da bulunan Fransız Okulu’nda bilim sergisindeki hedef kitlenin bütüncül anlama ve sergi tasarımı değerlendirme verileri, nitel araştırma yöntemlerinden gözlem ile elde edilmiştir. Bu çalışma kapsamında değerlendirilen sergilerin, sergileme tarzları ile görsellerin çocukların öğrenmesi üzerine etkileri incelenmiştir. Bir eğitilence yöntemi olarak oyunlaştırma ve hedef kitle için tasarım, çocuklar için sergileme tasarımları, bilim sergisi tasarımlarının grafik tasarım açısından önemi vurgulanmıştır. Öğrenmede oyunlaştırmanın etkileri; dokunsal yapıların öğrenmeye katkıları, sergileme tasarımının hedef kitleye hitap şeklinin ve görsel içeriğin sistematığı, yüz yüze etkileşimin sonuçlarıyla konunun anlaşılabilir olmasındaki rolleri tartışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Oyunlaştırma, Ürün tasarımı, Grafik Tasarım, İllüstrasyon, Bilim Sergileme Tasarımı.

EFFECTIVENESS ANALYSIS OF PRODUCT AND EXHIBITION DESIGN FOR THE DETERMINATION OF METHODS AND RULES TO BE USED IN VISUAL PRODUCT DEVELOPMENT BY GAMIFICATION METHOD

Abstract: This article includes research on different examples in Turkey and abroad to identify a scale and use gamification techniques to create learning materials for 9-11 year old students. The holistic understanding of the target audience and the exhibition design evaluation data of the science exhibition at the French School in Ankara were obtained through observation, one of the qualitative research methods. The effects of the exhibitions, display styles and visuals on children's learning were analyzed in this study. The importance of gamification as an educational method and design for the target audience, exhibition designs for children, science exhibition designs in terms of graphic design were emphasized. The effects of gamification in learning; the contribution of tactile structures to learning, the systematic of the way the exhibition design appeals to the target audience and the visual content, the role of face-to-face interaction in making the subject comprehensible with its results are discussed.

Keywords: Gamification, Product design, Graphic Design, Illustration, Science Exhibition Design.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği’ne uyulmuştur.

² Bu makale çalışılmakta olan “Beytepe Endemik Bitki Türlerinin Dijital İllüstrasyon Yöntemi ile Oyuna Dönüştürülmesi: İlköğretim için Örnek Bir Uygulama” sanatta yeterlik tezinden hareketle yazılmıştır.

EXTENDED ABSTRACT

Purpose of the Study: To emphasize the necessity of product and exhibition designs in order to ensure that the target audience is more educated and remembered on a subject with an interactive gamification in a place other than the individual's home and school. Creating a science exhibition for children is very important to activate a certain target audience and prepare conscious individuals for the future. Since students need to be directed to question and discuss issues (cultural, social, political and economic) that will affect their lives in the future and develop a secure emotional intelligence after they reach a certain level in learning to read and write, it is advocated that it is necessary to present product and exhibition designs with gamification content suitable for a certain target audience. Gamification, which is a method of making learning fun, aims to determine the system, method and principles for the use of illustration, font and size, color and texture in creating a visual product by examining science exhibitions for 9-11 year olds who can comprehend cause-effect relationships and who have reached a level of cognitive, affective and interactive development in terms of design suitable for the target audience.

Research Questions: Is gamification instructive? Is the exhibition design appropriate for the target audience? Do exhibition and gamification provide interaction for 9-11 year olds? Which design methods and principles are applied in exhibition and product design and gamification?

Literature Research: When national and international literatures were examined, the exhibition designs for children were examined in terms of visual materials. Examples of exhibition designs for primary school students were examined in terms of design in international sources. There are various objects and information in the examined exhibition designs. These objects cover both cognitive and emotional components for children. When looking at the relevant research, Piaget mentioned in his theories that children learn the awareness of preserving a weight at the age of 9 and the preservation of volume at the age of 11, it was decided to examine an interest-oriented target audience so that the gamification in the exhibition would have positive results so that they could discover concrete solutions to daily problems and form the concept of cause and effect. Vygotsky, a sociocultural theorist, suggests that the function of the game is to help them develop self-control, establish the distinction between their thoughts and actions, and achieve higher cognitive functionality. According to the results obtained from the relevant sources, it was decided to observe the 9-11 year old students while they were visiting the exhibition venue.

Method: For the target audience analysis, an observation analysis was conducted while students aged 9-11 were visiting the "Biodiversity of Anatolia from Steppe to Mountains" exhibition at the French Institute in Ankara. By examining the students' interactions in the biodiversity exhibition, natural observation was applied for the target audience analysis, which is one of the observation types.

Result and Evaluation: As a result of the natural observation; the materials used by the photographer Thierry Magniez in nature caused them to be filled with admiration and excitement due to his interaction with the students. There was no distraction for the students aged 9-11 during their visit to the exhibition. Although the visual products in the exhibition were above their eye level and the texts were displayed in small fonts, their focus of attention was high due to the artist's dialogue with the students. However, when there was no one to guide them, they could not decide where to go in the exhibition; for this reason, the directions in the exhibition, the visual products should be according to the height of the target audience and the size of the texts should be suitable for the determined target audience level. It has been concluded that infographics, dark tone and non-themed visuals for easy viewing, and step-by-step information for easy understanding of the subject should be included in the exhibition and product designs for this audience. It has been determined that they can reach awareness of important issues at national and international levels due to their ability to comprehend complex cause-effect relationships. As exhibition graphics, signboards, pictograms, graphic design in images and texts play an important role in the correct transfer of information hierarchies. The shape of the letters in the exhibition should be designed in the most effective way for readability and legibility. The combination of the effective use of the exhibition and product designs of the message to be conveyed in the exhibition and gamification is aimed at long-term behavioral change in the participants of a real-life problem. In the exhibition, which is aimed at the target audience, the audience will actually take their place as a participant.

1.Giriş

Okuma ve yazma öğrenmede belirli bir seviyeye ulaşan öğrenciler için bilim konularında öğrenmeyi eğlenceli hale getirmenin bir yöntemi olan oyunlaştırmayı sergi ortamında sunmanın gerekliliği araştırılmaktadır. Sergi ortamındaki hedef kitleye uygun etkileşim biçimi ve yönteminin önemi vurgulanmaktadır.

Öğrenciler olgunlaştıkça, onlara güvenli bir duygusal zekayı geliştiren ve kültürel, sosyal, politik ve ekonomik konulardaki anlayışlarını artıran, giderek artan deneyimler sunulmalıdır. Yaşamlarını etkileyen konularda fikir ve bakış açılarını sorgulamaya, tartışmalara ve karar alma çalışmalarına katılmaya teşvik edilmeleri gerektiği savunulmaktadır. Bu şekilde çocuklar öğrenmelerini sosyal olarak yapılandırır ve toplumda aktif vatandaş olmanın getirdiği sorumlulukları kabul etmeye teşvik edilir (Harnett, 2008, s. 141). Sergileme tasarımlarındaki oyunlaştırmının daha fazla etkileşim duyulacağı görüşü ile 9-11 yaşındaki bireylere önemli konular üzerine bu yöntem ve teknikle bilinçlendirilmesinde geleceğimize katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu çalışmada bireylerin sergideki öğrenme isteklerini ve ilgilenme düzeylerinin analizi için Fransız Okulu'ndaki Biyoçeşitlilik Sergisi'nde ilköğretim öğrencileri sergi alanında ziyaret halindeyken, gözlem ile elde edilen verilere göre sergileme tasarımının hedef kitleye hitap şekli ve etkileşimi yönünden incelenecektir.

Yirminci yüzyıl ilerledikçe, modern müzenin bir "öğretim makinesi" olduğu fikri gelişmeye başlamış ve 1970'lerde müzelerin daha ilgi çekici olması gerektiği giderek daha fazla fark edilmiştir. Yorumlama, müzenin diyalog ve anlatıların inşası yoluyla nasıl iletişim kurabileceğine dair yeni fikirler "bir hikaye zenginliği" yaratmaya yardımcı olduğundan daha etkileşimli öğrenmeye yol açmıştır (Locker, 2011, s. 22). Çocuk müzeleri, bilim müzeleri ve bilim merkezleri dünya çapında en hızlı büyüyen müze türleri arasında yer almaktadır ve genellikle bilim ve teknoloji, doğal veya kültürel tarih, etnoloji veya sanata yönelik olup hepsi de öğrenmeyi, keşfetmeyi ve yaratıcılığı teşvik etmek amacıyla sunulur. (Piacente, 2022, s. 27). Brooklyn Çocuk Müzesi'nin ilk kez 1899 yılında açılmasından bu yana çocuk müzeleri alanı büyük ölçüde gelişmiştir. Bugün Amerika Birleşik Devletleri'nde dört yüzden fazla çocuk müzesi bulunmaktadır. Önemli sivil eğitim kurumları olarak, ailelere hizmet etme ve gerçek bir toplumsal etki yaratma güdüsü oluşmuştur. Bunun bir sonucu olarak, çocuk müzelerinin faydaları hakkında yapılan araştırmalar da artmıştır (Kuta, 2022, s. 188). Etkileşimli öğrenme teşvik edilmelidir; eğitim müzeleri, etkili öğrenci etkileşimini teşvik eden eğitim programları ve etkinlikleri geliştirmekle ilgilenmelidir. Bu faaliyetler arasında eğitsel oyunlar, uygulamalı deneyimler ve sergilerle etkileşim olarak yer alabilir. Eleştirel düşünme ve yaratıcılık teşvik edilmelidir: eğitim müzeleri, öğrencileri eleştirel düşünmeye ve yenilik yapmaya teşvik eden eğitim programları tasarlanmalıdır. Bu programlar problem çözme, derin analiz ve öğrencileri yaratıcı düşünmeye motive eden, meydan okumaları içerebilir (Wareath, 2022, s. 36-48).

Oyunlaştırma; kullanıcıları dahil etmek ve kullanıcıların motivasyonu yoluyla istenen sonuçların elde edilmesini teşvik etmek için oyun tabanlı mekaniklerin ve oyun tabanlı tasarım öğelerinin oyun dışı ortamlarda kullanılmasıdır (Irma, 2015, s. 575). Öğrenerek keşfetmek ve eğlendirmek amacıyla oyunlaştırma kavramı çocuklara yönelik sergilerde kullanılabilir. Bu sergilerde oyunlaştırma esnasında fikirlerin açıkça anlaşılması için görsel biçimlere dönüşerek aktarım sağlanır.

Sağlam psikolojik ve motivasyonel temellerle desteklenen oyunlaştırma, ilk uygulamalarından çeşitli ortamlarda yaygın olarak benimsenmesine kadar dikkate değer bir evrim geçirmiştir. Puan uygulaması, rekabetin getirilmesi ve anlatıların dahil edilmesi gibi unsurların oyunlaştırmının devam eden başarısı için çok önemli olduğu kanıtlanmıştır. Bu strateji gelişmeye ve yeni uygulamalara adapte olmaya devam ettikçe, çeşitli bağlamlarda motive etmek, katılım sağlamak ve performansı artırmak için etkili bir araç olma vaadi güçlü olmaya devam etmektedir.

Özellikle dijital çağda insanların çevreleriyle etkileşim biçimlerini dönüştürme yeteneği, onu güçlü bir katılım aracı olarak konumlandırmaktadır (Membrive, 2024, s. 82). 9-11 yaş aralığındaki öğrencilerin keşfetmeye açık bir zihin olarak bakıldığında öğrenmeye açık oldukları görülmektedir. Oyunlaştırma, bu bağlamda hedef kitleye eğlendirerek öğretme aracı olarak belirlenmiştir.

İllüstrasyonlar, fotoğraflar ve bilgi grafikleri sergiyi canlandırır, metni destekler ve birçok durumda metni değiştirir. Grafik tasarımcı, bu tür grafiklerin sergide nasıl kullanılabileceğini, metin panellerinde, duvar resimlerinde veya diorama için fonlarda destek görüntüleri olarak kullanılıp kullanılmayacağını tasarım sürecinin başlarında düşünmelidir (Lord ve Piacente, 2014, s. 318- 319). Makalenin amacı olarak bakıldığında, ilgili kaynaklardan çocuklara özgü olan müze ve sergi örnekleri incelenerek, sergileme tasarımlarında grafik tasarım alanlarındaki kullanımların hedef kitleye uygun olup olmadığını araştırmak için Ankara Fransız Okulu'ndaki bilim sergisinde nitel araştırma yöntemi ile hedef kitle gözlemlenerek oluşan veriler, oyunlaştırmada kullanılacak görsel ürünlerin, yöntem ve kuralların belirlenmesinde eğitlence yöntemine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

2.Hedef Kitle Analizi

Bilişsel aşama ve yaş aralığı olarak bakıldığında 9-11 yaş, soyut deneyimlerle öğrenmeye başlar ancak yine de "somut" deneyimlere güvenir. Sorunları çözmeye başlayabilir. Düşünce ve hareket arasındaki ilişkileri keşfedebilir. Mantıkla öğrenebilir ve giderek daha az açık talimatlara ihtiyaç duyar (Metzler, 2017). Hedef kitle, bilişsel olarak soyut düşünme yeteneklerine, karmaşık neden-sonuç ilişkilerine hakimiyetleri ile bilgilerin düzenlenmesinde daha iyi olmaları nedeniyle ve konu dolayısıyla 9-11 yaş olarak belirlenmiştir. Algısal olarak ilköğretim çağının üst sınıfındaki bu grup, dikkatlerini daha uzun süre (20-30 dakika) toplayabilmekte ve daha ayrıntılı metin ve karmaşık görsellerle etkileşime girebilmektedirler.

Somut işlemler dönemi 9-11 yaş olarak belirlenmiştir. Nesnelerin yüzeysel özelliklerine bakmak yerine, mantıksal çıkarımlar yapmak söz konusudur (Yeşilyaprak, 2017, s. 98). Etkileşimli ve oyun tabanlı öğrenmeye iyi yanıt vermeleri, aynı zamanda eleştirel düşünmeyi içeren metin tabanlı bilgiler ve zorluklardan da zevk almaları da materyal geliştirmede daha geniş bir perspektife sahip olacağı düşünülmüştür. Bu kitle için geliştirilen tasarımlarda: adım adım açıklamalar, infografikler veya diyagramlar ve açık görseller rahatlıkla öğrenmeyi pekiştirmek için kullanılabilir. Karmaşık fikirleri açıklamak için küçük metin blokları, etkileşimli ölçme yöntemleri, ahlaki veya mantıklı zorluklarla hikayeler ve proje tabanlı görevler verilebilmektedir.

3. Bir Eğitlence Yöntemi: Oyunlaştırma ve Hedef Kitle İçin Tasarım

Eğitlence, "eğitim" ve "eğlence" kelimelerinin birleşiminden oluşan, ilgi çekici ve eğlenceli öğrenme deneyimleri sağlamak için öğretici bilgi ve eğlence bileşenlerinin birleşimidir (Siagian ve diğerleri, 2024, s. 2). Oyunlaştırma, öğrencileri motive etmek ve meşgul etmek için oyun dışı bağlamlarda oyun tasarımı öğelerini kullanmayı içerir. Eğitimciler, mühendislik ve teknoloji derslerine zorluklar, ödüller ve rekabet gibi öğeleri dahil ederek öğrencilerin dikkatini çekebilir ve öğrenmeyi daha keyifli hale getirebilir (Carter, 2024).



Görsel 1. Oyunlaştırılmış Düşüncenin Öğrenme Deneyimine Uygulanması/
Applying Gamified Thinking To A Learning Experience. Harismayanti, Intania, Putra, I Nyoman Adi Jaya ve Santosa, Made Hery. (2020). *Gamification in English Teaching and Learning*. Endonezya : Nilacakra, s. 29.

Görsel 1’deki “Özellikleri İnceleyin, İçerik Geliştirin, Hedefleri Tanımlayın. “ isimli şemaya bakıldığında; öğrencilerin özelliklerini incelemenin, hedefleri tanımlamanın ve içerik geliştirmenin bir ünite süreci haline gelen bir daire süreci olduğunu göstermektedir. Bunlardan ilki öğrencilerin özelliklerinin ve karakterlerinin incelenmesidir. Öğrencilerin özelliklerini anlamak önemlidir, böylece kullanılan teknik ve araçları belirlemek daha kolay olur. İkincisi, öğrenme hedeflerinin tanımlanmasıdır. Etkinlikler ne kadar harika ve eğlenceli olursa olsun, öğrenme hedeflerine ulaşmadığı süreç anlamsız olacaktır. Bu nedenle, hedeflerin tanımlanması, öğrencilerin bu hedeflere ulaşmada bir amaç ve stratejiye sahip olmalarını sağlayacaktır. Net hedeflere sahip olmak, öğrencilere yeni ve yaratıcı yollarla bunu başarmanın yollarına karar vermede özerklik sağlayacaktır. Sonuncusu ise içerik geliştirmektir. Oyunlaştırılmış faaliyetler geliştirirken, son derece bütünleştirici ve ilgi çekici bir ortamda geliştirmek önemlidir. Öğrenme hedefleri ve öğrenme materyalleri, öğrencilerin öğrenme yolculuklarına başlama motivasyonlarını harekete geçirmek ve artırmak için özelleştirilmelidir. Öğrenme faaliyetleri, oyun unsurları ve mekanikleri, çoklu performanslar, uygulanabilirlik, yüksek zorluk seviyesi ve öğrenciler için çoklu yollar eklenerek geliştirilebilir (Harismayanti, Putra ve Santosa, 2020, s. 28- 29).

Oyunlaştırmada sunulan etkinliklerin öğretici olması için etkileşim halinde olabileceği görsel materyaller bulunması gerekmektedir. Bu görsel materyallerin tasarım disiplinlerine uygun şekilde hazırlanması için öncelik olarak hedef kitlenin belirlenmesi gerekir.

Bir oyunda, objelerle birlikte kullanma kuralları olur. Oyunlaştırmada; kurallar daha çok görevleri tamamlamak içindir. Oyunda kazanma ve kaybetme olur. Oyunlaştırmada kaybetme genelde yoktur, daha çok aksiyon aldırarak için desteklenir (Yılmaz, 2022, s. 20). Sergilemede oyunlaştırmayı teşvik etmek eğitilence olarak yerini alır ve hem eğlendirici hem öğretici bir durum oluşturulmuş olur.

4. Çocuklar için Sergileme Tasarımları

Sergilenen; iletişim kurmak için tasarlanmış, herhangi bir şekilde bir araya getirilmiş nesneler; grafiğe dökülmüş bilgi, tipografik ve görsel işitsel biçim, destekleyici yapı ve çevre duvarı veya iskandır (Locker, 2011, s. 25). Derrine'ye göre; herhangi bir sergide sunum önemlidir; müzeler, galeriler ve diğer ticari kuruluşlar, bir kurumun doğasını, bir serginin içeriğini veya bir marka karakterini iletmede hem gerçek hem de sanal gösterimin önemli bir rolü olduğunun giderek daha fazla farkına varmaktadır. Pazar tezgahları ve vitrinlerden evlerin iç mekanlarına kadar çağdaş yaşamın pek çok düzeyinde sergilemenin nasıl gerçekleştiği üzerine de düşünülmelidir. Sergilemenin doğuştan gelen ve içgüdüsel bir yanı vardır (2006, s. 102). Sergiler insanlar içindir, bu yüzden tasarımcıların, çok farklı yapıdaki izleyicilerin fiziksel, duygusal ve entelektüel ihtiyaçlarını anlayıp, ulaşılabilir, eğitimsel ve eğlenceli çevresel öğeleri buna göre sağlaması gerekir. Tasarımcının izleyiciyle nasıl iletişim kurulacağını, izleyicilerin nasıl öğreneceğini ve onlar için öğrenme yollarının nasıl kolaylaştıracağını anlaması gerekir (Locker, 2011, s. 34). Müzelerin ulaşılır olmaması yönünde ise çeşitli mekanlarda sergileme yöntemleri kullanılabilmektedir. Sergileme alanlarında oyun tabanlı bilgi aktarılıp kullanılarak hedef kitlenin somutlaştırılmış bir öğrenme durumuna geçilmiş olur ve oyunlaştırma sadece dijital ortamda sunulmak yerine çeşitli mekanlarda da kullanılmış olur.



Görsel 2. Workhaus Projects Ltd'nin izniyle. Çocuk ve ebeveynin sergi ziyaretinden bir görüntü. Locker, Pam. (2011). *Basics Interior Design 02 Exhibition Design*. İsviçre : An Ava Book, s. 98.

Bulmacalar, oyun kutuları, süsleme, kıvrırma, katlama, silme, baskı gibi şeyler düşük teknoloji ile etkileşimli sergilenen nesnelerdir. Bu tür etkileşim öğelerini üretmek, sürdürmek ve izleyiciye açıklamak kolaydır (Locker, 2011, s. 98) (Bkz. Görsel 2). Sergideki ürünlerin anlaşılması için sergi alanında harflerin ölçeği puntoyla kontrol edilerek, hedef kitlenin boy ölçüleri hesaplanarak, hedef kitle tarafından okunurluk durumuna göre belirlenmesi gerekir.

Ailelerin, küçük gruplarla ortak bir deneyim sağlayacak mekana ihtiyacı vardır. Ailelere yaş grupları ve öğrenme kapasitelerine göre hiyerarşik bilgi sağlanması gereklidir. Çocuk sergileriye, boy, ebat, renk ve kullanılan malzemelerle ilgili özel tasarım kararları gerektirir. Yaş grubu okuma yazma seviyeleri tarafından belirlenir ve çocukları entelektüel olarak etkiler. Çocuklar için uygun dil, font ve imge seçmek gerekir ve etkileşimli koşullarla pozitif yanıt gözetilir (Locker, 2011, s. 47). Sergide okuturluk olması için metnin kolay anlaşılır şekilde tamamlanması gerekir, açık tonlardaki arka planda izleyici tarafından yazı daha okunur olur.

Çocuk müzeye girerken ve müzeye aşına olurken gerçekleşen bir başka tür gezinme ve müzakere daha vardır. Çünkü müze sadece fiziksel ve sosyal bir alan değil, aynı zamanda bir nesneler, bilgiler ve fikirler alanıdır; ve bu nesneler, bilgiler ve fikirler alanı hem bilişsel hem de duygusal bileşenlere sahip olabilir, yani entelektüel ve duygusal olarak çok farklı şekillerde ilgi çekici (veya gerçekten de ilgisiz) olabilir (Kirk ve Buckingham, 2018, s. 71). Ürün tasarımı olarak stantlar, üç boyutlu objeler izleyiciye sunulurken grafik bileşenlerinin etkileşimin sağlanması yönünden faydalı olacaktır. Ürün tasarımında renkler, dokular, şekiller ve motifler hedef kitlenin uygunluğunda olduğunda ürünü gördüklerinde nasıl hissedecekleri, dokununca veya kullanınca iyi hissetmelerini ve o ürünle duyu iletişimi olduğu için sonrasında serginin farkındalık oluşturacağı konuyu hatırlaması sağlanmış olacaktır.

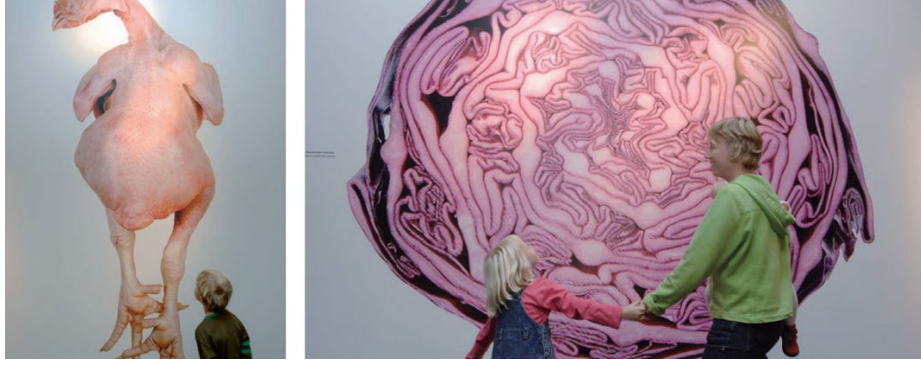


Görsel 3. Tramvay Sergisi, Napoli Golisano Çocuk Müzesi / The Trolley Exhibit, Golisano Children's Museum of Naples.

JRA'nın izniyle; Sergi Tasarımı ve Proje Yönetimi, Florida.

Bogle, Elizabeth. (2013). *Museum Exhibition Planning and Design*. Amerika: AltaMira, s. 80.

Modernizm işlevseldir: biçimin bir işleve hizmet etmesi ve işe faydası olmayan tüm biçim ve süslemelerin bir kenara atılması gerektiğini öne sürer. Ancak işlev, tasarımdaki en önemli etmen olsa da, felsefeden bağımsız olarak bir ürünün ve özelliklerinin cevap vermesi gereken pek çok faktör vardır. Bir tasarım kararı ne kadar çok faktöre cevap verirse, sonucun başarılı olma ihtimali o kadar artar (Homer, Raffaele ve Henderson, 2023, s.24). Bu sergi (Bkz. Görsel 3), çocukların müzenin interaktif haritasında bir hedef seçmelerine ve arabanın seçtikleri yolda ilerlemesini izlemelerine olanak tanımıştır (Bogle, 2013, s. 79). Bu sergi alanında çocuğun tercihlerine öncelik verilerek, birey olduğunun farkındalığına ulaşılmış olur.



Görsel 4. Yiyecek: Gelenekler, Tabular ve Lezzetler / Food: Traditions, Taboos and Delicacies.
Ulusal Etnoloji Müzesi, Leiden, Hollanda.
Hughes, Philip. (2011). *Exhibition Design*. İngiltere : Laurence King, s.47.

Görsel 4’te görüldüğü üzere; “Opera Design” tarafından tasarlanan, dünyanın dört bir yanından yiyeceklerin tabloları ve gelenekleri hakkındaki bu sergi oldukça etkileşimlidir. Duvara monte edilmiş büyük boy grafikler, tanıdık yiyecekleri yeni bir ışık altında göstermektedir. Sergi alanındaki fotoğrafların büyük ve ayrıntılı olması çocuk ziyaretçilerin ilgisini çekmektedir. Serginin görünümü, yapısı, grafikleri ve rengi ziyaretçilerin tepkisini etkilemiştir.

En iyi uygulamalı sergilerin kullanımı sezgiseldir ve ziyaretçinin karmaşık talimatları veya büyük miktarda açıklayıcı metni okumasına bağlı değildir. Bununla birlikte metin ve ilgili grafik görüntüler, ziyaretçilerin sergileri kullanmasına yardımcı olmada kilit bir rol oynayabilir. Yetişkin yardımcıları arkada durup etiketleri okurken, çocukların herhangi bir yönerge okumadan bir sergi ile etkileşime girmesi oldukça yaygındır. Eğer sergi sezgisel değilse, sergi grafikleri hangi fiziksel faaliyetin gerçekleştirilmesi gerektiğini açıkça ortaya koymalıdır, aksi takdirde sergi kafa karıştırıcı olur ve 'çalışmaz'. İdeal olarak metin, faaliyetin eğitsel değerini ve yetişkinin öğrenmeyi nasıl geliştirebileceğini açıkça belirtmelidir, aksi takdirde sergi eğlencelidir ancak eğitsel değeri sınırlıdır. Dolayısıyla, metnin karmaşık bir rolü vardır; yalnızca çocuklar için anlaşılır ve çekici olmakla kalmamalı, aynı zamanda yetişkinler için de ilgi çekici olmalı ve sergileri çocuklarıyla tartışabilmelerini sağlamalıdır (Caulton, 2006, s. 30).

Sergideki fikirlerin iyi sunulması oldukça önemlidir ve sunulan fikir eğer aktarılamazsa ilk engelde takılır. Bu sebeple arka plandaki düşünce süreci ve iletişim açısından istenen mesajın aktarabileceği bir tasarım süreci oluşturulmalıdır. İzleyicinin yaşına uygunluğu açısından aktarılan mesajda yazının okunabilirliği, ana kararların net açıklanması, ürünlerin uygun renkte ve kalitede olması, yönlendirmelerin tamamen hedef kitleye uygun olması gerekmektedir.

5. 9-11 Yaş Arası Çocuklar için Algısal, Bilişsel Özellikler

Problem çözme, yaratıcılık, azim ve esneklik içeren dinamik bir süreçtir. Güçlü problem çözme becerilerine sahip çocuklar, çözümler bulmak için araçlara sahip olduklarını bilerek zorluklara güvenle yaklaşabilirler. Bu beceriler yalnızca doğru cevapları bulmakla ilgili değildir; süreci anlamak ve her deneyimden ders çıkarmakla ilgilidir. İster bir bulmacayı çözmek, ister bir çatışmayı müzakere etmek veya karmaşık bir projeyi ele almak olsun, problem çözmede usta çocuklar hayatın birçok zorluğuna daha iyi hazırlanırlar (Glover, 2024). Öğrenen bireyin dikkat, imgelem, algı, hafıza ve iç görü gibi süreçleri kullanması bilişsel bir işlemdir (Selçuk, 2005, s.172). Bilişsel gelişim hızla ilerleyen bu yaş grubu, daha karmaşık düşünme ve öğrenme süreçleri için uygun bir zemin oluşturur. Öğrenimlerini etkili bir şekilde yönlendirmek ve yaratıcı ve destek materyaller oluşturmak açısından hedefin bilişsel

unsurlarını anlamak gereklidir. Piaget'in bilişsel gelişim teorisine göre, yaş grubunda somut operasyonel düşünce, mantıksal olarak somut olaylar hakkında, toplama, çıkarma ve kategorizasyon gibi zihinsel operasyonlar gerçekleştirebilme özellikleri, nesnelerin (hacim, kütle ve sayı gibi) belirli özelliklerinin şekil veya düzenlemedeki değişikliklere rağmen sabit kaldığını anlayabilmeleri, eylemlerin tersine çevrilebileceğini kabul edebildikleri (örneğin, $5 + 3 = 8$ ise, o zaman $8 - 3 = 5$) böylelikle, mantıksal düşünceyi destekleyen somut örneklerin bu yaş için kullanılabileceği uygulamalı aktiviteler ve görsel yardımları içeren tasarımın son derece uygun olduğu ön görülmüştür.

Piaget ; okul yaşını, okul çağındaki çocukların günlük sorunlara somut çözümler keşfedebilmeleri ve neden-sonuç ilişkilerini tanıyabilmeleri nedeniyle somut operasyonel düşüncenin başladığı bir dönem olarak görmüştür. Sıfır bir bardaktan diğerine döküldüğü için suyun miktarının değişmediğini anlayan bir çocuk, koruma kavramını kavramıştır. Sayıların korunması 7 yaşında, niceliğin korunması 7 veya 8 yaşında, ağırlığın korunması 9 yaşında ve hacmin korunması 11 yaşında öğrenilir. Okul çağındaki akıl yürütme, özelden genele hareket ederek endüktif olma eğilimindedir: okul çağındaki çocuklar, tuttukları bir oyuncağın bozulduğunu, oyuncağın plastikten yapıldığını, bu nedenle tüm plastik oyuncakların kolayca kırıldığını düşünmeye meyillidir (Pillitteri, 2010, s. 802). Sergileme alanlarında, soyut düşünme kullanma becerilerini yerine getirebilmeleri için 9-11 yaş düzeyindeki hedef kitlesine uygun görsel ürün kullanımlarıyla birlikte akıl yürüterek öğrenmenin karşılığı olacağı yönünde düşünülmüştür.

Çocuklara kendilerini ifade edebilecekleri, takdir edilme duygusunu yaşayarak kendilerine güvenlerini geliştirebilecekleri etkinlik fırsatları sağlanmalıdır (Yeşilyaprak, 2017, s. 138). Öğrenme; tasarımcıların performansının gelişimine katkıda bulunur. Dolayısıyla tasarımcılar müşteriden ve hedef kitleden gelen geribildirim araştırması ve ulaşılan çözümün yönbilginin belirlediği hedeflere uygunluğunu irdelemelidir. Bu gelecekteki ilerlemeyi destekler (Ambrose ve Harris, 2010, s. 12). Çocukların deneyimlerine onların gözünden (ya da en azından fotoğrafları ve sözleri aracılığıyla) bakmak, ziyaretlerinden yeni bilimsel bilgi olarak değerlendirilebilecek bir şeyle ayrılmamış olsalar bile, müze deneyimi çocuklar için kişisel değeri hakkında bir fikir verir. Yine Dewy'nin diliyle ifade edecek olursak, müzede öğrenme deneyiminin önemli olmasının nedeni, çocuğun kendi önceki deneyimleri, varsayımları ve beklentileri ile müzenin sosyal, fiziksel, bilişsel ve duyuşsal alanları arasındaki derin, zengin ve samimi etkileşimdir. Bu, müzede daha fazla bilgi birikimi anlamına gelmese de, bu etkileşimin derinliği ve samimiyeti, gelecekteki keşif ve düşünme için yeni yollar açabilir (Kirk ve Buckingham, 2018, s. 146).

4. 9-11 Yaş Bilim Sergisi Tasarımlarının Grafik Tasarım Açısından İncelenmesi

Sergiler insanlar içindir, bu nedenle sergi tasarımcısının erişilebilir, eğitici ve keyifli ortamlar sunmak için çok farklı kitlelerin fiziksel, duyuşsal ve entelektüel ihtiyaçlarını anlaması gerekir. Bir kitleyle nasıl iletişim kuracağını anlamak için tasarımcının kitlelerin nasıl öğrendiğini ve bu öğrenmeyi kolaylaştırmanın yollarını anlaması gerekir (Locker, 2011, s. 10). Sergileme tasarımcısının hedef kitlesi 9-11 yaş aralığındaki öğrencilerin bilinçlenmesi üzerine gereken konular için görsel ürün aracılığıyla farkındalık oluşturmaları açısından etkileşim sağlayacağı düşünülmektedir.



Görsel 5. Norveç Bilim ve Teknoloji Müzesi, Sağlık ve Tıp Sergisi / Norwegian Museum of Science and Technology, Health and Medicine Exhibition. URL1

Etkileşimli sergiler, sergiyle etkileşimin daha sürükleyici bir deneyime dönüştüğü, ziyaretçinin mesajı anladığı veya bir görevi başardığı “eureka (işte bu, buldum)” bir anının yaşandığı harika anlar yaratır (Locker, 2011, s. 99). Okunulabilirlik, dikkat dağınıklığının yaşanmaması, sergideki temanın ve ana düşüncenin ön plana çıkabilmesi tasarımsal açıdan sergileme olmasının önemi büyüktür. Araştırılan hedef kitleye uygun olan bilim sergisi tasarımı öğrencilere; duyarlar, vücudun yapısı, sağlık ve hijyen hakkında bilgiler verilmektedir. Görsel 5’te görüldüğü üzere, materyaller fiziksel olarak ne kadar yakınsa, bilgilendirici yazılar bir o kadar uzak gözükmetedir.

Oyunlar için, öğrenme içeriğiyle amaçlanan etkileşimleri eğlenceli ve motive edici bir şekilde elde etmek için kullanılabilecek bir dizi tasarım öğesi vardır. Bunlar arasında oyun mekaniği, görsel estetik tasarım, ses tasarımı, anlatı tasarımı, teşvik sistemi, içerik ve beceriler yer almaktadır (Plass, Homer, Mayer ve Kinzer, 2020, s. 11).

Grafik tasarımcılar, yazı tipi seçimi, medya türü, sembol veya simge kullanımı ve renk değerlendirme süreçlerinde evrensel tasarımı aşılmalıdır. Grafik paneller, hiyerarşi, tavizsiz görünüm ve alan içindeki ilişki açısından tanınma kolaylığı için dikkatlice yerleştirilmelidir, örneğin etiketi tanımladığı nesnenin yakınına yerleştirmek gibidir. Okuma güçlüğü çekenlerin anlamasına yardımcı olmak için etiket metnini tamamlayan çizgi çizimler, silüetler ve fotoğraflar sağlanmalıdır.

*İtalik yazılar okunması daha zor olabilir çünkü italik yazı harfleri birbirinden ayırt etmeyi zorlaştırır ve genellikle kelimeleri sıkıştırır.

*Kalın metinler idareli kullanılmalıdır.

*Gölgeleme kullanmak harfleri veya kelimeleri ayırt etmeyi zorlaştırabilir.

*Tamamen büyük harf kullanmak farklı kelimeler arasında ayırım yapmayı zorlaştırır. Bu durum özellikle hem kalın yazı hem de büyük harf birlikte kullanıldığında geçerlidir. Metni cümle biçiminde kullanmak (büyük ve küçük harfleri karıştırarak) tercih edilir, çünkü bu takip etmesi en kolay olanıdır.

*Harflerin kalınlığı ve harfler arasındaki mesafe, espas ve ara boşlukların açıkça tanınabileceği şekilde seçilmelidir. Büyük puntolu yazı okuyucuları, harflerin kendisinden ziyade her karakterin etrafındaki boşluk desenlerini kullanabilir (Lord ve Piacente, 2014, s. 332).



Görsel 6. Norveç Bilim ve Teknoloji Müzesi, Astronomi Planetarium Sergisi /
Norwegian Museum of Science and Technology, Astronomy Planetarium Exhibition. URL2

3. ve 4. Sınıflara yönelik olan bu bilim sergisinde Görsel 6' da görüldüğü üzere; yıldızların nasıl parladığını ve neden bu kadar küçük görüldüğü üzerine bilgiler verilmektedir. Savaşçılar, akrepler ve geyiklerle ilgili hikayeler anlatılırken, karanlık ve açık bir gecede yıldızlı gökyüzünün nasıl görüldüğü anlatılmaktadır(sol üstte), (sağ üstte) ise ışıktandırılmış objeler görülmektedir. Sol üstteki görselde hikaye anlatımıyla birlikte hedef kitle açısından ilgi çekici ve anlaşılacak illüstrasyon bulunmaktadır. Fakat sergi alanında diyagram ve görsel eksikliği bulunmaktadır.

Bu sergideki etkileşim, eğitilence olarak bakıldığında 9-11 yaş düzeyine fiziksel ve görsel olarak uygundur. Etkileşimli sergilerin hedef kitle için ilgi çekici bir duruma gelmesinde grafik tasarım öğelerinin uygulanması halinde bir bütün olarak sağlanabilmelidir. Fakat öğretici olarak bakıldığında hikaye anlatımı olmadan, bilginin tipografi ile görselleştirilmesi anlamında zayıf kaldığı gözükmemektedir.

“Bir resim bin kelimeye bedeldir.” Herkesin duyduğu bir sözdür ve bu ifade biraz basmakalıp olsa da, çok doğrudur. Görseller çok miktarda bilgiyi hızla aktarabilir ve çok miktarda metni ortadan kaldırabilir. Ancak seçimleri iyi düşünülmüş olmalıdır, çünkü fotoğraf veya illüstrasyon sergilenen diğer görsellerle uyumlu değilse, sergide birlik olmayabilir. Ancak, bir illüstratör veya fotoğrafçı proje boyunca kullanılacak bir dizi görsel ürettiğinde, tutarlı bir sergi ortaya çıkabilir (Bogle, 2013, s. 166).



Görsel 7. Bilim Güngören Uzak Sergisi, Bilim Türkiye. URL3

Görsel 7' de görüldüğü üzere gezegenler hakkında bilgilendirme ve astronotların uzay koşullarına sağladıkları uyum hakkında sergileme olmuştur. Ürünler ve sergileme alanı hedef kitlenin fiziksel özelliklerine göre tasarlanmıştır. Fakat renk olarak daha canlı ve heyecan duyacakları illüstrasyonlar, karakter tasarımları ile oyunlaştırma veya animasyon olması hedef kitlenin daha fazla ilgisini çekeceği yönünde olacağı düşünülmektedir.

Görsel iletişim güçlüdür ve etkinliğin atmosferini belirleyebilir:

*Renkler idareli kullanılmalıdır- etkinliğin tasarımında çok fazla renk kullanılmamalıdır.

*Etkinlik için renk seçerken 'renk skalası' kullanarak ve seçilen renklerin birbirleriyle uygun şekilde uyum sağladığından emin olmak gerekir.

*Etkinlik için temel renk olan bir renge sahip olunmalıdır.

*Etkinliğin katılımcılara bakan kısımlarında 'sıcak renkler' ve etkinlik alanının arka tarafına doğru 'soğuk renkler' kullanımı düşünülmelidir.

*Etkinlik tasarımında metin kullanırken, tasarıma kontrast katmak için farklı yazı tipi boyutları, renkler ve şekiller kullanmayı düşünerek , metnin okunmasını daha çekici ve ilginç hale getirir ve katılımcıların iletilen mesajı hatırlamasına yardımcı olur.

*Gıda hijyeni yönetmelikleri ihlal edilmediği takdirde, servis edilen yiyecek ve içecekleri ve bunların servis istasyonlarını etkinliğin temasının ve dekorunun bir parçası olarak kullanımı düşünülmelidir. Özenle tasarlanmış yiyecek ve içecek istasyonları, etkinlik için kullanılan mekânın rengine ve genel görsel etkisine olumlu katkıda bulunur.

*Etkinlik katılımcıları için güçlü bir anlam ifade edecek ve etkinliğin anlam ve önemini vurgulamaya yardımcı olacak sembolik fiziksel eserler ve nesneler seçilmelidir (Hind, Zamzuri, Baba ve diğerleri., 2023, s. 53-54).



Görsel 8. Fizik ve Uzay- Havacılık Sergisi, Bilim Samsun. URL4

Görsel 8’ de Bilim Samsun’daki bilim sergisinde, çocuklara yönelik yapılan illüstrasyonlar hedef kitleye uygundur fakat materyallerin ve illüstrasyonların bir bütünlüğü gözükmemektedir. Serginin kapıdan yüksek bir şekilde yerleştirilen illüstrasyonlar, fiziksel olarak hedef kitlenin ölçülerine uygun değildir.

Sergi üreticileri olarak tasarımcılar, ilham almak için genellikle görsel temsillere bakarlar. Çocuklar için tasarımda kullanılan birçok benzer motifler görülmektedir: patlamalar, hareket, tabela tarzı grafikler, abartılı karikatür çizimleri, elle çizilmiş kalın metinler ve kabarcık harflerdir (Castella, 2018). İllüstrasyon; açıklamak, örneklendirmek ya da süslemek amaçlı resimlendirme çalışmasını, ister elle, ister dijital yöntemlerle tasarlanmış olsun, illüstrasyonun sayılamayacak kadar çok çeşidi vardır ve fotoğrafın gerçekçiliğin iletmeye yeterli olmadığı mesajları iletmekte kullanılır (Ambrouse ve Harris, 2010, s. 123). İllustrasyon tekniği çeşitli tarzlarda çocuklar için kullanılmaktadır. Sergide tutarlı ve uyumlu bir şekilde ana düşüncenin aktarılması gerektiği için, hedef kitleye uygun illüstrasyon ve iletişim çözümleri oyunlaştırma ile geliştirilmeli ve grafik tasarım ilkelerine uygun tasarlanmalıdır.

5.İlköğretim Öğrencilerine Yönelik Biyolojik Çeşitlilik Sergisinin Gözlemlenmesi

Bu gözlemin amacı, 9-11 yaş düzeyindeki öğrencilerin sergileme tasarımındaki etkileşimlerini tanımlamaktır. Gözlem türlerine ilişkili olarak, araştırmacının, yapıya yönelik iki temel boyut üzerinde düşünmesi gereklidir: (1) gözlemin gerçekleşeceği ortam ya da çevrenin yapısı (doğal veya yapay), (2) araştırmacının geçtiği ortama ilişkin araştırmacının aldığı yapısal kararlardır (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s. 174). Gözlem türlerinden “Bozkırdan Dağlara, Anadolu’nun Biyolojik Çeşitliliği” isimli sergide hedef kitle analizi için doğal gözlem gerçekleştirilmiştir.

Bilişsel yapı:

Tarih: 08 Mart 2024

Saat: 09:00

Sınıf: 3. ve 4. sınıf

Mekan:

Ankara Fransız Enstitüsü Sergi Salonu

Konu:

3. ve 4. Sınıf düzeyindeki öğrencilerin bilim sergisini ziyaret etmesi

Gözlem Konusu: Öğrencilerin biyoçeşitlilik sergisindeki etkileşimleri

Ortamin Tanımı:

Toplam 21 öğrenci, sanatçı eşliğinde kız ve erkek öğrenciler yaklaşık olarak eşit sayıda, tek sıra halinde öğretmenleri ve fotoğraf sanatçısının eşliğinde sergi alanına giriş yaptı. U şeklinde dizilmiş fotoğraflar ve biyoçeşitlilik ile ilgili olan materyallerin olduğu sergi salonu bulundu. Sanatçı, fotoğrafını çektiği doğa olaylarını ve Türkiye'deki biyoçeşitliliğin ve iklimin diğer ülkelere göre zengin olduğunu öğrencilere görsel materyallerle aktardı.



Görsel 9. Thierry Magniez, 2024, Bozkırdan Dağlara, Anadolu'nun Biyolojik Çeşitliliği Sergisi, Ankara Fransız Enstitüsü Okulu, Kişisel Arşiv.

Sergileme alanında “Çeşitlilik Korunması Gereken Bir Zenginlik”, “Yüksek Dağlar”, “Büyük Etoburlar” başlıkları altında sergilenmiş fotoğraflar mevcuttur. Doğa ile ilgili materyaller bulunmaktadır; geyik boynuzu, ağaç dalı,

taştaki pati izi gibi). (Bkz. Görsel:9). Biyoçeşitlilik sergisindeki gözlem sonucunda; fotoğraf sanatçısı Thierry Magniez, doğada yaşadığı güzellikleri, hayvanları ve doğayı koruma gerekliliğini öğrencilere sözlü ve görsel olarak sergiyi ziyaret eden öğrencilere aktarmıştır. Doğada kullandığı materyalleri öğrencilerin temas etmesini sağlayarak anlatmıştır. Öğrenciler bütün dikkatini vererek sanatçıyı dinlemiş, materyallere olan ilgileri ise dokunma istekleri ile örtüşmüştür. Hedef kitlenin sevdikleri şeylerle yüz yüze gelmeleri, onların hayvan, doğa ile ilgili fotoğrafları sergileme durumlarında verdikleri tepkiler analiz edildiğinde bilgi sahibi oldukları ve daha derin bir duyguya girerek sergi sonrasında bazı öğrencilere sorular sorulduğunda onların koruma içgüdüsü gerçekleştirebileceği sonucuna varılmıştır.



Görsel 10. Thierry Magniez, 2024, Bozkırdan Dağlara, Anadolu'nun Biyolojik Çeşitliliği Sergisi, Ankara Fransız Enstitüsü Okulu, Kişisel Arşiv.

Öğrenciler sergi ziyareti boyunca dikkatleri sadece sergi alanında kalmış ve hayranlık, heyecan dolu bir şekilde sergi alanında etkileşim sağlamışlardır. Her çocuk deneyim zenginliği yaşayarak yüzleri mutlu ve ilgili bir şekilde okul servis saati geldiği için sergi salonundan ayrılmıştır. Sergide en çok dikkatlerini çeken materyaller olmuştur. Materyallere, çoğunluğu tek tek dokunup, hissederek bakmak istemiştir. Fotoğraflar kendi boylarına yakın olmadığından dolayı çok fazla detaylı bakamamışlardır. Sergideki yazılar da hedef kitlenin yaşına göre oldukça küçük puntolu görünmektedir.

Bilim sergilerinin tasarımcıları, çocukların bu sergileri ziyaret ederken eğlenmelerinin ne kadar önemli olduğunu vurgulamaktadır. Aşırı ciddi sergiler, gençleri sergileri ziyaret etmekten tamamen uzaklaştırabilir. Etkileşim içermeyen kapalı dolaplardaki tozlu sergiler çocuklar için nefret uyandırıcıdır ve her iyi gösterinin düşmanı olan can sıkıntısına yol açmaktadır. Ne kadar sıklıkla bir çocuğun "Bu gerçekten çok sıkıcıydı" dediğini duyduunuz? Çocuk-

ların müze temelli öğrenmeden tamamen soğuması için bu tür birkaç deneyim yeterlidir. İyi bir tasarım ve sergilere özenli bir yaklaşım bunu önlemenin en iyi yoludur. Ancak, çocukların öğrenmeye istekli olmadıkları varsayılmazdır. Eğlenceli bir serginin hiçbir amaca hizmet etmediği düşünülürse, “Bunun amacı neydi?” diyen ilk kişi onlar olabilir (Hughes, 2011, s. 47). Bir serginin eğlenceli olabilmesi için tasarım açısından okunabilir, görsellerin ve sergi materyallerinin büyük olması gerekir. En önemlisi de hedef kitlenin fiziksel ölçülerine uygun bir şekilde yerleşim olması gerekir. Lord ve Piacente’ye göre; sergi deneyimleri çocukların öğrenme süreçlerine duyarlı olacaktır. Bu sergi deneyimlerinin diğerlerinin yanı sıra aşağıdakileri de mümkün kılması ve içermesi beklenmektedir:

*Eğlenceli keşif

*Uygulamalı etkileşim

*Sanat yoluyla yaratıcılık

*Merak ve keşif uyandıran teşvik edici ve ilgi çekici deneyimler

*Çeşitliliğe maruz kalma- yeni fikirler, yeni insanlar, yeni varoluş biçimleri

*Toplum ihtiyaçları ve sorunları hakkında bilgi edinme (2014, s. 137).

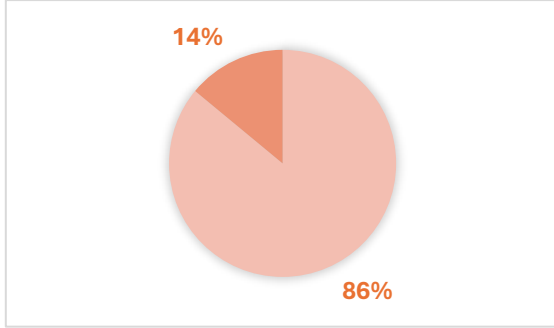
Sergi tasarımcısının mekanın hedef kitleye uygunluğu açısından dönüşmesini başlatacak olan ürün tasarımı, mekan tasarımının etkili olması yönünde sağlanmalıdır. Sergiler insanlar için tasarlanır, bu sebeple sergi ve oyunlaştırmadaki katılımcının arasındaki duygusal ve fiziksel bağ kurmanın yolu tasarım sürecinde bulunmalıdır.

Kreatif endüstrilerin, bilgi temelli bir toplumun ve bilgi temelli bir ekonominin büyümesi, yeni görsel içeriklere olan talebin artmasına neden olmaktadır. Günümüz illüstratörlerinin konuya duydukları tutkunun yanı sıra, zorlu bir küresel ortamda değişimi yönetmelerini sağlayacak beceriler geliştirmeleri de gerekmektedir (Wigan, 2009, s. 14). İllüstrasyon bir iletişim biçimi olarak ne kadar güçlü olursa olsun, grafik tasarım olmadan var olmaktan zorlanır. Grafik tasarım iletişim kurar, ikna eder, bilgilendirir ve eğitir. Çok çeşitli ticari uygulamaları kapsar ve disiplinin kapsamını ve genişliğini görselleştirmeye çalışırken, tüm iletişim tasarımının pratikten ortaya çıktığını hatırlamak akıllıca olacaktır (Zeegen ve Crush, 2005, s. 87). Çocuklar için yapılacak uygulama tasarımı ve karakter tasarımlarında grafik tasarım alanında özellikle çocuklar için oldukça yaygın kullanılan illüstrasyonun seçilmiş olması, çocuklardaki ilgi ve odağın illüstrasyon üzerindeki etkisinin oldukça yüksek olmasıdır (Miller, 2008, s. 54). Sergileme tasarımlarında oyunlaştırma üzerine kullanılacak illüstrasyonun grafik tasarım disiplinine göre olması hedef kitle açısından illüstrasyonun iletişimi, bilgilendirmesi, iknası ve öğretici olması sağlamış olacaktır.

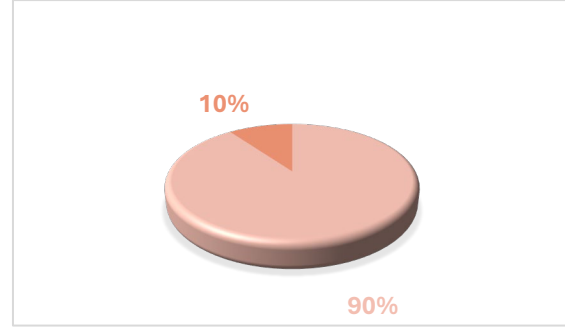
6. Sonuç

Bu araştırmada hedef kitle analizi için nitel araştırma yöntemi olarak, Ankara Fransız Enstitüsü Okulu’nda, “Bozkırdan Dağlara, Anadolu’nun Biyolojik Çeşitliliği” isimli sergide doğal gözlem uygulanmıştır. Hedef kitlenin, sergideki fiziksel çevrenin özelliklerine dayalı öğrenme yaklaşımları gözlemlenmiş ve bilim sergilerinde, öğrenim materyallerinde kullanılmakta olan eğitilme sistemlerinin; yüz yüze sergilerde etkileşim, fiziksel tasarım, öğrenim açısından etkilerinin geliştirilme yöntemleri üzerine tartışılmıştır. İlgili örneklerle elde edilen veriler ile birlikte gözlemlenen hedef kitlenin mekandaki etkileşim oranı, öğrenim ve memnuniyet oranı ile fiziksel tasarım ve duygusal, estetik oran verileri tespit edilmiştir.

“Bozkırdan Dağlara, Anadolu’nun Biyolojik Çeşitliliği” isimli sergide hedef kitlenin sergi ziyareti esnasındaki bilim sergisi tasarımına yönelik etki analizi, gözlem ve ilgili bireylerle sergi sonrası görüşleri ve veri oranları aşağıdaki gibidir;

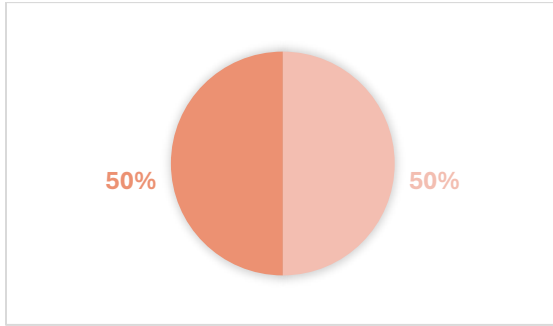


Görsel 11. Etkileşim ve Katılım Oranı
Yazar tarafından hazırlanmıştır.

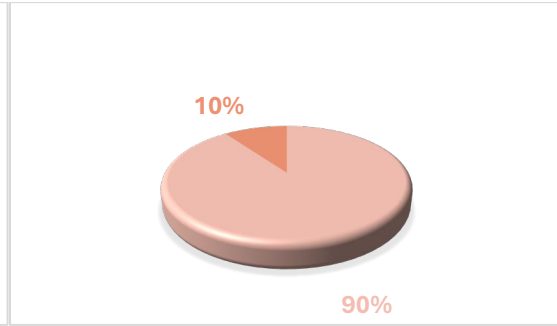


Görsel 12. Öğrenim ve Memnuniyet Oranı
Yazar tarafından hazırlanmıştır.

Görsel 11’de görüldüğü üzere sergi objelerine temas etme ve anlatıcının yönlendirmesiyle aktif bir şekilde sorulan sorulara cevap verme istekleri ile sergi alanında ortalama bir saate yakın zaman geçirmişlerdir. Görsel 12’ de görüldüğü üzere 9-11 yaş düzeyindeki öğrencilere sergi sonrasındaki görüşmelerden sonra, %90’ı bilmedikleri hayvan türlerini öğrendiklerini ve sergiyi beğendiklerini ifade etmiştir.



Görsel 13. Fiziksel Tasarımın Etki Oranı
Yazar tarafından hazırlanmıştır.



Görsel 14. Duygusal ve Estetik Etki Oranı
Yazar tarafından hazırlanmıştır.

Bozkırdan Dağlara, Anadolu’nun Biyolojik Çeşitliliği” isimli sergide, hedef kitlenin objelere erişimi uygundur fakat fotoğraflar ve bilgilendirici metinler fiziksel boyutlarına orana uygun değildir. Bu sebeple rehber eşliğinde bilgilere ulaşabilmişlerdir. Anlatan bir kişinin olmaması halinde etkileşimli bir şekilde öğrenmede zorlanacakları Görsel 13’ teki sergiyi ziyaret eden kişi sayısı toplamı ve fiziksel olarak yakın olabildikleri oran toplamı hesaplamalarıyla birlikte gözlemlenmiştir. Görsel 14’ te görüldüğü üzere hedef kitlenin çoğunluğu sergi öğelerini ilginç bulduğunu ifade etmiştir. Serginin çocuklarda olumlu duygular uyandırması mutluluk, heyecan ve merak gibi duyguları yaşadığı gözlemlenmiştir.

Kategori	Yüzde(%)
Etkileşim ve Katılım	86
Öğrenim ve Memnuniyet	90
Fiziksel Tasarım ve Etki	50
Duygusal ve Estetik Etki	90

Görsel 15. Bütüncül Anlama ve Sergi Tasarımı Değerlendirme Oranları
Yazar tarafından hazırlanmıştır.

Varılan sonuca göre 9-11 yaşındaki hedef kitlenin, bilim sergisindeki ziyaretinde, nitel araştırma yöntemindeki “gözlemci olarak katılımcı” ; araştırmacı, süreç içerisinde çalışma alanında katılım sağlamaktadır (Creswell, 2013, s. 168). Bu gözlem türü kullanılarak veri analizi oluşturulmuştur. Makaledeki gözlem sürecinde elde edilen verilerde, Fransız Okulu’ndaki bilimsel sergi tasarımı hedef kitlenin, bütüncül anlama ve sergi tasarımı değerlendirme oranlarının, ortalama yüzdesi %79 (Bkz. Görsel 15) olarak saptanmıştır. Sergi ziyareti esnasında bir anlatıcı olmadan hedef kitleye uygun yüz yüze oyunlaştırma sayesinde, illüstrasyon ve görsel materyallerle kurulacak sergide yüksek oranda etkileşim, ilgi, merak duyacakları ve rehber eşliğinde olmadan bilgi aktarımı sağlanabilmesi için oyunlaştırma ile sergideki bilgi aktarımlarının görsel bütün olarak sağlanmış olması gerekir. Oyun dışı ortamlarda araştırmadaki örneklerde görüldüğü üzere fiziksel tasarım ve etki, hedef kitle uygunluğuna göre çoğunluk olarak zayıf kalmıştır. 9-11 yaş düzeyindeki öğrencilerin somut ve soyut deneyimlerle kavrayabilme özellikleri düşünülerek fiziksel tasarım ve etkinin uygunluğuna göre tasarlanan alanlarda öğrenme hedeflerinin oyunlaştırma ile belirlenmesi öğrencilere etkileşimli şekilde, bir konuyu öğretebilme ve farkındalık oluşturabilme imkânı sunacaktır. Ziyaretçinin deneyimini bütüncül olarak anlama ve sergi tasarım kalitesi bu çalışmada değerlendirilmiştir. İnteraktif öğretim yöntemleri olarak oyunlaştırma, sergileme tasarımı ile hedef kitlenin etkileşimde bulunmasını destekleyen bir kreatif endüstri aracı halinde öğretici tarafından kullanılabilir. Dokunsal yapı olarak materyallerin ilgilerini çekmesi, fotoğraf sanatçısının anlattıklarının fotoğraf ile desteklenmesiyle çocukların ilgilerini yüksek seviyede çektiği sonucuna varılmıştır.

İlgili literatürlere ve sergi incelemelerine bakıldığında, hedef kitlenin bilim sergisi ziyareti esnasında etkileşim halindeyken, bilginin görsel olarak aktarılması sayesinde öğrendiği bilgilerle birlikte serginin ana temasını anlayarak, farkındalığı yaşayan ziyaretçiden öte etkin katılımcı olacaktır. 9-11 yaş düzeyi öğrencilerine yönelik, grafik tasarım ilkelerine uygun sergileme tasarımı, öğrencilerin bir konu ile daha fazla ilgilenmelerini sağlayacağı, yaratıcı düşünmeyi ve öğretmeyi etkinleştirmede sergi alanındaki oyunlaştırma ile mümkün olacağı bulgularına varılmıştır.

Kaynakça

- Ambrose, G., Harris, P. (2019). *Grafik Tasarım Temelleri 10 - Grafik Tasarımda Tasarım Fikri*. İstanbul : Literatür.
- Bogle, Elizabeth. (2013). *Museum Exhibition Planning and Design*. Amerika: AltaMira.
- Carter, Curtis. (2024). *Gamification for Young Learners: Strategies for Educators and Parents*. E-kitap.
- Castella, Krystina. (2018). *Designing for Kids: Creating for Playing, Learning, and Growing*. Birleşik Krallık: Taylor & Francis.
- Caulton, Tim. (2006). *Hands-On Exhibitions: Managing Interactive Museums and Science Centres*. Birleşik Krallık : Taylor & Francis.
- Creswell, John W. (2013). *Nitel Araştırma Yöntemleri- Beş Yaklaşımına Göre Nitel Araştırma ve Araştırma Deseni*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Dernie, David. (2006). *Exhibition Design*. Londra : Laurence King.
- Exley, S., Exley, P. (2007). *Design for Kids*. Avusturya : Images.
- Harismayanti, I., Putra, I N. A. J., Santosa, M. H. (2020). *Gamification in English Teaching and Learning*. Endonezya : Nilacakra.
- Hind, D., Zamzuri, N. H., Baba, N., Hasan, Z. ve Disimulacion, M. A. T. (2023). *International Best Practice in Creative Event Design*. Endonezya: Prasetya Mulya Publishing.
- Homer, B., Raffaele, C., Henderson, H. (2020). Games as Playful Learning: Implications of Developmental Theory for Game-Based. Homer, B., Plass, J. L. ve Mayer, R. E. (Ed.). *Learning Handbook of Game-Based Learning*. s. 25-50. Amerika Birleşik Devletleri: MIT Press.
- Hughes, Philip. (2011). *Exhibition Design*. İngiltere : Laurence King.
- Glover, Gracelyn G. (2024). *Critical Thinking for Kids: Teaching Problem-Solving Skills*. (n.p.): Book Lovers HQ.
- Jang, S., Thaler, M., Frederick, M. (2023). *101 Derste Ürün Tasarımı – Endüstri Ürünleri Tasarımı Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey*. (S. Öksüz, Çev.). İstanbul : Say Yayınları.
- Kirk, E., Buckingham, W. (2018). *Snapshots of Museum Experience- Understanding Child Visitors Through Photography*. New York : Routledge.
- Locker, Pam. (2011). *Basics Interior Design 02 Exhibition Design*. İsviçre : An Ava Book.

Lord, B., Piacente, M. (2014). *Manual of Museum Exhibitions*. Amerika Birleşik Devletleri : Rowman & Littlefield Publishers.

Membrive, Veronica. (2024). *Practices and Implementation of Gamification in Higher Education*. (2024). Amerika Birleşik Devletleri: IGI Global.

Miller, Ron. (2008). *Digital Art Painting with Pixels*. Amerika Birleşik Devletleri : Twenty-First Century Books.

Piacente, Maria. (2022). *Manual of Museum Exhibitions*. Amerika Birleşik Devletleri: Rowman & Littlefield Publishers.

Pillitteri, Adele. (2010). *Maternal & Child Health Nursing: Care of the Childbearing & Childrearing Family*. Birleşik Krallık: Wolters Kluwer Health/Lippincott Williams & Wilkins.

Plass, J.L.,Homer, B.D., Mayer, R.E., Kinzer, C.K. (2020). Theoretical Foundations of Game-Based and Playful Learning. Homer, B., Plass, J. L. ve Mayer, R. E. (Ed.). *Learning Handbook of Game-Based Learning*. s. 03-24. Amerika Birleşik Devletleri: MIT Press.

Selçuk, Prof. Dr. Ziya. (2005). *Gelişim ve Öğrenme*. Nobel Yayın Dağıtım: Ankara.

Siagianto, B. E., Thresia, F., Faliyanti, E. ve Qomar, A. H. (2024). *Unleashing the Power of Play: Gamification and Edutainment for EFL Learners*. Endonezya: Pen Fighters.

Kuta, Tomoko. (2022). The New Children's Museum: Innovating Ways to Support. Porter, J. L. ve Cunningham, M. K. (Ed.). *Museum Education for Today's Audiences: Meeting Expectations with New Models*, s. 185-200. Almanyaya: Rowman & Littlefield Publishers.

Wareath, Dr. Osama Abd El. (2022). *The Role of Educational Museums in the Development of Education*. International Journal of Humanities and Language Research, Volume: 5, Issue 1, 2022, (s. 36-48).

Wigan, Mark. (2009). *Basics Illustration 04- Global Contexts*. Singapore: An Ava Book.

Yılmaz, Ercan Altuğ. (2022). *Herkes için Oyunlaştırma*. İstanbul: Abaküs Yayınları.

Zeegen, L., Crush. (2005). *The Fundamentals of Illustration*. Singapore: An Ava Book.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Oyunlaştırılmış Düşüncenin Öğrenme Deneyimine Uygulanması/ Applying Gamified Thinking To A Learning Experience. "Özellikleri İnceleyin, İçerik Geliştirin, Hedefleri Tanımlayın." Harismayanti, Intania, Putra, I Nyoman Adi Jaya ve Santosa, Made Hery. (2020). *Gamification in English Teaching and Learning*. Endonezya : Nilacakra, s. 29. Çizim: Kişisel Arşiv.

Görsel 2. Workhaus Projects Ltd'nin izniyle. Çocuk ve ebeveynin sergi ziyaretinden bir görüntü. Locker, Pam. (2011). *Basics Interior Design 02 Exhibition Design*. İsviçre : An Ava Book, s. 98.

Görsel 3. Tramvay Sergisi, Napoli Golisano Çocuk Müzesi / The Trolley Exhibit, Golisano Children's Museum of Naples,” Naples, Florida. JRA'nın izniyle; Sergi Tasarımı ve Proje Yönetimi. Bogle, Elizabeth. (2013). *Museum Exhibition Planning and Design*. Amerika: AltaMira, s.80.

Görsel 4. “Yiyecek: Gelenekler, Tabular ve Lezzetler / Food: Traditions, Taboos and Delicacies. Ulusal Etnoloji Müzesi, Leiden, Hollanda. Hughes, Philip. (2011). *Exhibition Design*. İngiltere : Laurence King, s. 47.

Görsel 5. Norveç Bilim ve Teknoloji Müzesi, Sağlık ve Tıp Sergisi. Erişim: 11.12.2024, <https://www.tekniskmuseum.no/en/school/body-is-top>.

Görsel 6. Norveç Bilim ve Teknoloji Müzesi, Astronomi Planetaryum Sergisi. Erişim: 11.12.2024. <https://www.tekniskmuseum.no/en/school/the-planetarium>.

Görsel 7. Türkiye Bilim Güngören-Uzay Sergisi. Erişim: 12.12.2024. <https://t3bilimturkiye.org/tr/sergiler/bilim-gungoren-uzay-sergisi>.

Görsel 8. Bilim Samsun- Fizik ve Uzay- Havacılık Sergisi. Erişim: 12.12.2014. <https://t3bilimturkiye.org/tr/sergiler/bilim-samsun-fizik-ve-uzay-havacilik-sergisi>.

Görsel 9. Ankara Fransız Enstitüsü Okulu, Bozkırdan Dağlara, Anadolu’nun Biyolojik Çeşitliliği” isimli sergi. Kişisel Arşiv, 2024.

Görsel 10. Ankara Fransız Enstitüsü Okulu, Bozkırdan Dağlara, Anadolu’nun Biyolojik Çeşitliliği” isimli sergi. Kişisel Arşiv, 2024.

Görsel 11. Etkileşim ve Katılım Oranı. Yazar tarafından hazırlanmıştır.

Görsel 12. Öğrenim ve Memnuniyet Oranı. Yazar tarafından hazırlanmıştır.

Görsel 13. Fiziksel Tasarımın Etki Oranı. Yazar tarafından hazırlanmıştır.

Görsel 14. Duygusal ve Estetik Etki Oranı. Yazar tarafından hazırlanmıştır.

Görsel 15. Bütüncül Anlama ve Sergi Tasarımı Değerlendirme Oranları. Yazar tarafından hazırlanmıştır.

FLÜT EĞİTİMİNDE TON KAVRAMI VE RENKLERİN SİNESTETİK BAĞLANTISI ¹

Doç. Şafak CEYHAN

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı / Müzik Bölümü

Ankara/Türkiye

safak.ceyhan@hacettepe.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-3949-3792

Öz: Bu çalışma, flüt eğitiminde sinestesi fenomeninin etkilerini incelemeyi amaçlamaktadır. Sinestesi ile flüt eğitimindeki ton kavramının arasındaki ilişkiyi inceleyerek, duyuşsal algıların müzikal performansa olabilecek etkilerini ortaya koymaktadır. Bu amaçla yapılan literatür çalışmalarında fiziksel, psikolojik ve sanatsal araştırmalar incelenmiş, elde edilen bulgulara göre sinestezinin en yaygın şeklinin ses-renk kombinasyonu olduğu sonucuna varılmıştır. Bu teorik çerçevede, sinestetik algının flüt performansındaki ton farkındalığını artırabileceği ve böylece öğrencilerin müzikal ifade güçlerini zenginleştirebileceği öngörülmüştür. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden temellendirilmiş kuram deseni çalışılmış ve betimsel analiz yoluyla veriler detaylı bir şekilde incelenmiştir. Bu yöntem sinestezinin flüt öğrencilerinin ton algısı ve genel müzikal performansları üzerindeki etkilerini anlamada etkili bir araç olarak kullanılmıştır. Elde edilen veriler, sinestezinin müzikal duyuların bütünlüğü üzerindeki olumlu katkılarını ve eğitimde nasıl daha etkin bir biçimde kullanılabileceğini göstermektedir.

Anahtar Sözcükler: Flüt, Flüt Eğitimi, Sinestesi, Müzik Eğitimi, Duyuşsal Algı.

THE CONCEPT OF TONE IN FLUTE EDUCATION AND THE SYNESTHETIC CONNECTION OF COLORS

Abstract: This study aims to investigate the effects of the phenomenon of synesthesia in flute education. By examining the relationship between synesthesia and the concept of tone in flute training, it seeks to reveal the potential effects of sensory perception on musical performance. Literature reviews conducted for this purpose have explored physical, psychological and artistic research and the findings suggest that the most common form of synesthesia is the combination of sound and color. Within this theoretical framework, it is hypothesized that synesthetic perception can enhance tone awareness in flute performance, thereby enriching the students' musical expressive abilities. The study employs qualitative research methods, specifically grounded theory design and data were analyzed in detail through descriptive analysis. This approach has proven effective in understanding the impact of synesthesia on flute students' tone perception and overall musical performance. The results highlight the positive contributions of synesthesia to the integration of musical senses and demonstrate how it can be more effectively utilized in music education.

Keywords: Flute, Flute Education, Synesthesia, Music Education, Sensory Perception.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

EXTENDED ABSTRACT

This study examines how the concept of tone in flute education is perceived in a synesthetic context and how colors can be incorporated into this process. The concept of tone in flute education, frequently encountered in the literature, has been studied in relation to the synesthetic connection between sound and color.

Due to its wide range of tones, the flute has remained an intriguing instrument throughout all periods, including the modern era. Its ability to imitate various living creatures' vocalizations and its extensive repertoire, including cartoon and film music, stems from its physical structure. Unlike other woodwind instruments, where contact within the mouth is required, the flute's ability to produce diverse sounds from different angles of embouchure is a key factor in this versatility. These sounds, which are produced through different embouchure angles, are often used as effects in modern compositions. Furthermore, in the educational process, they are employed according to the tonal characteristics of the Baroque, Classical, and Romantic periods. It is not only the angle of the airstream but also the pressure and density of the air blown that can alter the tone color of the flute. In the educational process, this sound structure is addressed as the concept of tone. In the literature and educational materials, many metaphors are used to develop the concept of tone, making it more tangible for students by associating it with colors, textures, and dimensions. This paper investigates the color-sound connection in relation to the concept of tone on the flute, focusing on the possible sensory experiences that colors might evoke in students.

The research question for this study is: How is the concept of tone perceived in the flute education and how is the relationship between it and colors shaped synesthetically?

Based on this question, the objective is to deepen students' perception of the concept of tone using colors and, in this context, enhance their musical expression, ultimately reaching an optimal level. Regardless of the structure of the musical piece they perform, the aim is to help students express their unique artistic potential.

This paper is significant in terms of helping students in flute education grasp the concept of tone with concrete, relatable phenomena, rather than through abstract representations. From the beginner stage of flute education to professional-level practice, the goal is for students to develop a unique and individual tone. Finger agility and repertoire variety are processes that can develop rapidly through dedicated and frequent practice. Once a certain level of proficiency is reached, further development relies on experience and expertise. However, the tone produced through lip muscles and concentration may not be consistently maintained at the same level in every performance. To preserve this level across performances, it may be beneficial for students to approach the pieces with period-specific characteristics and musical expressions, allowing for more effective and lasting performances. This "coding" of music phrases can be vividly brought to life using colors. This study, based on a literature review on the concept of tone and synesthesia, has been designed using a qualitative research method and a grounded theory approach. Grounded theory is employed with continuous analysis, where the data collected is compared with new incoming data, and coding is applied. These codes are categorized and contribute to the development of new theories in line with the study's objectives.

The data obtained were analyzed by using a descriptive analysis method. In descriptive analysis, the findings are interpreted according to a predetermined framework.

Based on the analysis and comparisons made, it is predicted that synesthetic connections could enhance the students' tonal depth using color concepts in the flute education process.

1. Giriş

Ton kavramı flüt eğitiminin hem teknik hem de sanatsal boyutunda merkezi bir kavram olarak yer almaktadır. Özellikle bireysel çalgı eğitiminde, öğrencinin ses üretimine dair öznel bir farkındalık geliştirmesi, flüt tınısını kişiselleştirmesi açısından önemlidir. Ancak ton kavramının öğrenciler için genellikle soyut kalması, öğretim sürecinde çeşitli metaforlar ve duyuşal çağrışımlarla desteklenmesini gerekli kılmaktadır. Bu noktada sinestezi ve sinestetik yaklaşımlar eğitim sürecine yaratıcı bir pencere açmaktadır.

Sinestezi, bir duyu türünün başka bir duyu türüyle birleşerek algılandığı bir fenomendir ve bu fenomenin en sık rastlanan örneklerinden biri de ses-renk sinestezisidir (Cytowic ve Eagleman, 2011, s.23). Bu fenomen; bir müzik notasının veya sesin, bireyde kendiliğinden belirli bir renk çağrışımını oluşturmasıyla tanımlanır. Müzik eğitiminde bu tür duyuşal eşleşmelerin özellikle tını, entonasyon, artikülasyon gibi soyut kavramların öğrencide daha somut hale gelmesine katkı sağlayabileceği düşünülmektedir (Ward, Huckstep ve Tsakanikos, 2006, s. 264-280). Ses aralığının genişliği ve tınısal zenginliği sayesinde flüt, renklerle ilişkilendirilebilecek ton kavramının pedagojik olarak ele alınması için uygun bir zemin sunar.

Nitekim flüt tınısı; üfleme açısı, hava basıncı ve ambişür kullanımı gibi pek çok fiziksel faktörle değişebilmekte; bu da flütle elde edilen seslerin “renklendirilebilir” bir doğaya sahip olmasına neden olmaktadır (Toff, 2012, s. 95). Bu bağlamda öğrencinin duyduğu sesi yalnızca işitsel değil, aynı zamanda görsel veya dokunsal olarak da algılaması hem performansına hem de yorum gücüne olumlu yansımalar getirebilir. Renkler aracılığıyla tonun daha iyi kavranması, öğrencinin duyuşal ifadesini zenginleştirebilir, eserlerin stilistik yapılarının daha derinlikli analizini mümkün kılabilir.

Flüt eğitiminde bu tür bir yaklaşımın olası etkilerini incelemek, çalışmanın temelini oluşturmaktadır.

1.1. Problem Durumu

Bu araştırma flüt eğitiminde ton kavramı ve renklerin sinestetik bağlantısı üzerine odaklanmaktadır. Müzikal ton müzik eğitimi ve özellikle flüt eğitimi için önemli bir bileşendir. Alan uzmanlarının ders içeriklerinde ve öğrencinin bireysel çalışmalarına yönelik süreçlerde ton kavramının flüt eğitimindeki yeri ve önemine dair oldukça önem verdiği, araştırmalarda görülmektedir (Kara ve Özeke, 2014, s. 313-318). Ayrıca flüt eğitiminde ton kavramı ve renklerin arasındaki ilişki, müzik eğitiminde bireylerde farklı öğrenme şekilleri açısından yakın gelecekte literatürde daha sık araştırılabilecek bir alandır. Bu çalışmanın amacı, flüt eğitiminde ton kavramının renklerle ilişkisi geliştirilme yöntemlerinin sinestetik algı ile nasıl birleştirilebileceğini incelemektir.

1.2. Problem Cümlesi

Bu araştırmada flüt eğitimindeki ton kavramı ile renklerin arasındaki sinestetik ilişki incelenmektedir. Buna göre ana problem cümlesi şu şekildedir: Flüt eğitiminde ton kavramı nasıl algılanmakta ve renklerle arasındaki ilişki sinestetik açıdan nasıl şekillenmektedir?

Bu problem cümlesine göre alt problemler ise aşağıda belirtildiği şekilde verilmiştir:

- Flüt eğitimi sürecinde ton kavramı nedir ve nasıl geliştirilmektedir?
- Sinestezi nedir? Müzik ve renklerin sinestetik bağlantısı nasıldır?
- Sinestetik algıların flüt eğitimine nasıl entegre edilebileceği üzerine teorik bir model nasıl oluşturulabilir?

1.3. Amaç

Bu araştırmanın temel amacı, flüt eğitiminde ton kavramının eğitimsel önemini ve bu süreci geliştirmek amacıyla kullanılacak renk algısı ile arasındaki etkileşimi incelemektir. Buradan hareketle flüt öğrencilerinin ton üretim sürecinde renkler aracılığıyla duyuşal farkındalıklarını artırmak, teknik yeterliliklerinin yanı sıra sanatsal yorum becerilerini de geliştirmektir. Öğrencinin bireysel sanat potansiyelinin desteklenmesi ve müzikal ifadesinin derinleştirilmesi, bu çalışmanın temel hedefleri arasındadır.

Bu amaç doğrultusunda sinestezi perspektifinden flüt eğitiminde ton algısının nasıl geliştirilebileceği araştırılacaktır.

1.4. Önem

Flüt eğitimi öğrencilerin müzikal yetkinliklerini ve ifade gücünü geliştiren önemli bir süreçtir. Bu süreçte ton algısının doğru şekilde yönetilmesi, öğrencilerin müzikal ifadelerini zenginleştirecektir. Sinestezi gibi algısal farklılıkların bu süreçte nasıl etkili olduğu, eğitimde yenilikçi yaklaşımlar geliştirilmesine olanak tanıyabilir. Alan yazında ton eğitimi üzerine yapılan çalışmalar çoğunlukla fiziksel ve teknik beceriler odaklıdır (Gültekin ve Aytemur, 2023, s. 9-11). Ancak sinestetik duyumlar gibi çoklu algı sistemlerine dayalı pedagojik yöntemlerin uygulanabilirliği henüz yeterince araştırılmamıştır. Bu araştırma müzik eğitimi literatürüne katkıda bulunarak, ton algısının geliştirilmesinde sinestezi gibi alternatif yöntemlerin nasıl kullanılabileceği konusunda önemli bilgiler sunacaktır.

1.5. Sınırlıklar

Bu çalışma, yalnızca literatür taraması yoluyla yapılmıştır ve deneysel bir araştırma yapısına sahip değildir. Veriler yalnızca yazılı kaynaklardan elde edilmiş olup, denek çalışması yapılmamıştır.

2. Yöntem

2.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma nitel araştırma modeli kullanarak yapılan bir literatür taraması çalışmasıdır. Araştırmada teorik bir perspektiften flüt eğitimi, ton kavramı ve renklerin arasındaki sinestetik ilişki incelenmiştir. Literatür taraması aracılığıyla, bu konularla ilgili önceki akademik çalışmalar analiz edilmiş ve elde edilen veriler ışığında henüz yapılmamış çalışmalara taban oluşturacak kuram oluşturma deseni kullanılmıştır (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s. 72).

2.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmada denek kullanılmadığından; flüt eğitimi, ton kavramı ve sinestezi konularında yayınlanmış olan akademik literatür incelenmiştir. Kaynaklar arasında müzik eğitimi ve sinestezi üzerine yapılmış teorik çalışmalar, makaleler ve kitaplar yer almaktadır. Veri tabanları ve akademik yayınlar bu araştırma için temel kaynaklar olmuştur.

2.3. Veri Toplama Araçları

Veri toplama süreci, literatür taraması yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Literatür taraması sırasında Google Scholar, JSTOR, ERIC vb. veri tabanları aracılığıyla flüt eğitimi ve sinestezi üzerine yayınlanan akademik makaleler, kitaplar ve tezler taranmıştır.

Araştırmada kullanılan anahtar kelimeler, flüt eğitimi, ton kavramı, sinestezi, müzikal renk gibi terimlerdir. Bu anahtar kelimeler, kaynakları daraltarak spesifik araştırmaların seçilmesine olanak sağlamıştır.

Elde edilen literatür, içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir. Bu analizde, flüt eğitimi ve ton kavramı üzerindeki teoriler, sinestetik algılar ve müzikal tonla ilgili bulgular ele alınmıştır.

Araştırma, nitel yöntem çerçevesinde ve temellendirilmiş kuram deseni doğrultusunda yürütülmüştür. Toplanan veriler, betimsel analiz yoluyla çözümlenmiştir.

Flüt eğitimi bağlamında literatürde yer alan metinler, temel temalar ve anahtar kavramlar doğrultusunda sınıflandırılmıştır. Bu süreçte özellikle ton algısı ve sinestezinin flüt eğitimine etkisi üzerinde durulmuştur. Literatürden elde edilen veriler, sinestezi, flüt eğitimi, müzikal renk algısı ve ton gibi ortak temalar etrafında gruplandırılmıştır. Böylece çalışmanın kuramsal çerçevesi, belirgin temalar üzerinden yapılandırılmıştır. Farklı akademik kaynaklardan elde edilen bulgular karşılaştırılarak, flüt eğitimi ile sinestetik yaklaşımlar arasındaki benzerlikler ve farklılıklar ortaya konmuş, konuya ilişkin daha derinlikli bir anlayış geliştirilmesine katkı sağlanmıştır.

Bu analiz yöntemleri sayesinde hem mevcut yaklaşımlar sistematik biçimde değerlendirilmiş hem de çalışmanın özgün katkısı desteklenmiştir.

3. Flüt Eğitimi ve Ton Kavramı

Flüt, ses rengi ve yapısal karakteristikleri bakımından müzik dünyasında öne çıkan çalgılardan biridir. Film müzikleri, belgeseller ve çizgi filmlerde sıklıkla tercih edilmesi, onun melodik potansiyeli ve geniş ses yelpazesıyla doğrudan ilişkilidir. Gerek örgün eğitim kurumlarında (konservatuvarlar, güzel sanatlar liseleri, eğitim fakülteleri), gerekse yaygın/özengen eğitim kurumlarında (müzik kursları, özel dersler) en çok talep gören enstrümanlardan biri hâline gelmiştir (Özen ve Albuz, 2017, s. 52-63).

Devlet konservatuvarlarında flüt eğitimi, ilkokuldan sonra başlayarak ortaokul, lise ve üniversite düzeyinde yaklaşık 12 yıl süren bir süreçtir. Güzel sanatlar liselerinde ise dört yıllık lise eğitiminin ardından öğrenciler, tercihlerine bağlı olarak konservatuvar ya da eğitim fakültelerinin müzik eğitimi bölümlerinde lisans eğitimlerine devam edebilmektedirler.

Flüt eğitiminde temel başlangıç süreci, duruş, tutuş, pozisyon ve nefes kontrolü gibi fiziksel becerilere odaklanır. Tahta üflemeli çalgılarda ses üretimi, kamışa üflenen havanın titreşimiyle oluşurken; bakır üflemeli çalgılarda ise dudakların titreştirilmesiyle ses elde edilir (Adachi, 2004, s. 400-405). Flüt metal bir materyalden yapılmasına rağmen tahta üflemeliler sınıfına dâhil edilir. Bunun nedeni ses renginin yumuşak ve pastel tonlara sahip olmasıdır. Bu yönüyle flüt hem tahta hem de bakır üflemeli çalgılardan farklılaşarak kendine özgü bir konum edinir.

Arkeolojik bulgular flütün dünyanın en eski çalgılarından biri olduğunu ve ilk örneklerinin hayvan kemiklerinden yapıldığını göstermektedir (Bulut, 2017, s. 129). Zamanla ağaç kullanımı yaygınlaşmış, günümüzde ise abanoz

gibi ahşap türlerin yanı sıra nikel, gümüş, altın ve platin gibi madenlerden üretilen flütler tercih edilmektedir. Flütün üretildiği malzeme, sesin tınısal karakterine doğrudan etki etmektedir (Toff, 2012, s. 18).

Flütle ses üretimi yalnızca teknik bir beceri değil, aynı zamanda düşünsel ve duyuşsal bir süreçtir. Eğitimin ilk aşamasında ağırlıklı yapılan üfleme egzersizleri, öğrencinin doğru ses üretimini kavramasını sağlar. Bu aşamadan sonra gövde ve kalak (kuyruk) bölümleri eklenerek tam çalgı ile çalışmalara geçilir. Öğrenci yalnızca sesi çıkarmayı değil; bu sesi yönlendirmeyi, şekillendirmeyi ve renklendirmeyi de öğrenir. Nitekim Toff (2012), ideal flüt tonunu şu şekilde tanımlar:

Ses zayıf ve fısıltılı değil, dolgun ve yuvarlak olmalı. Bulanık ya da soluk değil; net, odaklanmış ve ortalı olmalı. Rezonansı ve yansıması olmalı. Perdeler arasında sesin akıcılığı olmalı. Ancak tonun esnek olması, çeşitli renk tonlamalarına ve dinamik değişikliklere uygun olması gerekir; böylece ton, tekniğin yanı sıra bir ifade aracı haline gelebilir (s. 92).

Bu bağlamda flüt eğitiminde amaç, sadece ses üretmek değil; farklı ton renklerine ulaşabilmektir. Ton üretimi; parmak pozisyonları, dil tekniği ve nefes egzersizleri gibi fiziksel boyutların yanı sıra, üfleme hızı, hava basıncı ve sıcaklığı gibi parametrelerle şekillenen daha karmaşık ve duyuşsal bir yapıya sahiptir (Atak Yayla, 2019, s. 473).

Müziğin dönemsel özelliklerine göre ton kavramının da farklı biçimlerde yorumlandığı görülmektedir. Barok dönemde daha soğuk ve durağan tınlar tercih edilirken, Klasik dönemde artikülasyonun netliği ön plana çıkar. Romantik dönemde sıcak ve yoğun duyuşsal tınlar öne çıkarken, çağdaş müzikte sıcak ve soğuk tonların iç içe geçtiği daha geniş bir renk paleti kullanılır (Aydoğmuş ve Önver Zafer, 2023, s. 19-31; Şenol ve Demirbatır, 2011, s. 581-605).

Bu zengin tınısal çeşitlilik, öğrencilere ton kavramını öğretirken metafor, analogi ve görsel-işitsel araçlardan yararlanmayı pedagojik açıdan anlamlı kılar. Özellikle sinestezi temelli yaklaşımlar, ton kavramını daha somut hâle getirerek öğrenmeyi kolaylaştırmaktadır. Sinestezi, bir duyu modalitesinin başka bir duyu ile eşleşerek algılanmasıdır. Müzik eğitiminde ses-renk sinestezisi yoluyla soyut kavramlar, görsel çağrışımlarla daha anlaşılır hâle gelebilir (Ward, Huckstep ve Tsakanikos, 2006, s. 264-280). Chin, Zhang, Zhang vd. (2020), renkli notasyonların öğrencilerin müzikal ifadesine katkı sağladığını, öğrenme süreçlerini hızlandırdığını ortaya koymuştur.

Flüt eğitimi bağlamında bu yaklaşım, öğrencilere teknik gelişimin ötesinde sanatsal bir farkındalık da kazandırabilir. Nitekim kaliteli ses üretimi; artikülasyon, entonasyon, sesin hacmi, büyüklüğü, yumuşaklığı, ton rengi ve vibrato gibi tonu oluşturan teknik bileşenlerin belli bir sistematik içinde ele alınmasıyla mümkündür. Bu sistematik, öğrencinin hem müzikal anlatımını hem de bireysel yorum gücünü geliştirmeye katkı sağlar (Atak Yayla, 2019, s. 470).

4. Sinestezi: Renk ve Müzik

Sinestezi, bir duyunun başka bir duyuyla etkileşime girmesi durumudur. Sesleri renk ile tasvir edebilme, sesleri şekillerle ifade edebilme veya tat ve doku duyularıyla birleştirebilme, sinestezinin örnekleri arasında yer alır. Sinestezi doğuştan gelebilen bir özellik olabileceği gibi, fiziksel travmalardan sonra da gelişebileceği gözlemlenmiştir (Hubbard, 2007). Sinestetik insanların sanata eğilimli olduğu, birçok bilimsel çalışmada doğrulanmıştır (Baron-Cohen, 1996; Akt: Cytowic, 2002, s. 295).

Ses-renk sinestezisi, en yaygın görülen sinestezi türlerinden biridir ve müzikle doğrudan bağlantılıdır (Yamawaki ve Shiizuka, 2006). Sinestezinin kökeni Yunanca syn (birleşme) ve aisthesis (duyum) kelimelerinden türetilmiştir. Bilimsel literatürde sinestezi yaklaşık 300 yıldır tanımlanmakta olup, renk-kelime sinestezisi üzerine sayısız araştırma yapılmıştır. Ancak Francis Galton'un 1883 yılında sinestezinin deneyimlerini sistematik olarak tanımlayana kadar sinestezi üzerine derinlemesine bir çalışma yapılmamıştır. En sık görülen form, "renkli işitme" olarak bilinen formdur (Paulesu, Harrison, Baron-Cohen vd., 1995, s. 661-676).

Klasik müzik, dönemin sosyo-ekonomik, politik ve sanatsal özelliklerine göre farklı dönemlere ayrılmaktadır. Barok, klasik ve romantik dönem eserleri, geçmiş yüzyıllardan günümüze kadar korunmuş ve pek çok sanatçı tarafından icra edilmiştir. Ancak aynı eserin farklı icracılar tarafından seslendirildiğinde dinleyicide bıraktığı etkiler farklı olabilmektedir. Bu durum çalınan notaların birebir aynı olmasına rağmen, icracının onları farklı bir tını ile icra etmesinden kaynaklanmaktadır. Bu, icracının tonu olarak adlandırılır. Sinestetik müzisyenler, çalınan her notayı farklı renkler, dokular veya şekillerle duyabilir ve bunları enstrümanlarında canlandırabilirler. Bu da icra edilen eserdeki müzikal derinliği ve dinleyicinin duyuşsal algısını diğer icracılara göre daha fazla etkileyebilir (Ward, 2013, s. 49-75).

Bu fenomenin kökeni 18. yüzyıla kadar dayanmaktadır. Buna dair en dikkat çekici çalışmalardan biri fizikçi Von Helmholtz'un 1873 yılında yayınladığı ses ve renk arasındaki ilişkiye dair bulgularıdır. Ona göre sadece üç ana renk; kırmızı, sarı ve mavidir ve diğer tüm renkler bu ana renklerin karışımından elde edilir. Birinci dereceden renkler kırmızı, sarı ve mavi iken, ikinci dereceden renkler yeşil, turuncu ve mor olarak sıralanmıştır. Diğer tüm renkler ise birinci ve ikinci dereceden renklerin karışımından oluşmaktadır (Helmholtz, 1863, Çev: Ellis, 1895, s. 64). Isaac Newton ise 1669'da yayınladığı Işık ve Rengin Yeni Teorisi adlı eserinde, renkler ile yedi müzik notasını şu şekilde eşleştirmiştir: Do: Kırmızı, Re: Turuncu, Mi: Sarı, Fa: Yeşil, Sol: Mavi, La: Lacivert, Si: Mor (Petrovic, Antovic, Milankovic vd., 2012, s. 799-806).

Araştırmacılar Petrovic ve diğerlerine göre (2012, s. 799-806) ses ve ışık; farklı frekans, uzunluk ve hacimle yayılan dalgalardır. İşitme ile algılanan sesin frekans aralığı 20 ile 20.000 Hz iken, görsel olarak algılanan frekans aralığı ise 380 ile 760 trilyon Hz arasındadır. Sesin aralığı 10 oktavı kapsarken, ışığın aralığı yalnızca bir oktavı kapsar. İnsan optik duyuları, 380 trilyon Hz ile en düşük kırmızıdan 760 Hz ile en yüksek mor renge kadar bir frekans aralığını kapsar. Bu bağlamda, La notasının ses frekansı ile renk frekansı karşılaştırıldığında turuncu, Si notasının ses frekansı ile koyu yeşil, Do notasının ses frekansı ile yeşil renk arasında bir ilişki olduğu belirtilmiştir. Bu teorik bilgilerin ışığında, ses frekansları ve renk frekansları arasında yapılan karşılaştırmalar, sesin ve ışığın birbirine ne kadar yakın bir ilişkisi olduğunu göstermektedir.

Rus besteci ve piyanist Alexander Nikolayevich Scriabin de müzik ve renk ilişkisine olan ilgisiyle tanınır. Özellikle son dönem eserlerinde, renklerin seslerle ilişkisini keşfetmeye yönelik çalışmalar yapmıştır. Bu çabalar Scriabin'in "klaviyola" adlı cihazını tasarlamasına yol açmıştır. Cihaz sesle uyumlu renkli ışıklar yayarak dinleyicilere hem görsel hem de işitsel bir deneyim yaşatmıştır. Scriabin'in renk teorisi, özellikle "Prometheus: The Poem of Fire" adlı senfonik şiir eserinde kendini gösterir. Eser; piyano, orkestra, isteğe bağlı koro ve klaviyola (clavier à lumières) için yazılmıştır. Bu eserde, müzikle birlikte renkli ışıklar kullanılacak şekilde bir deneyim yaratılması hedeflenmiştir. Scriabin'in renkli ışıklarla müzik arasındaki ilişkiye dair çalışmaları, aynı dönemdeki sanatçılar Nikolay Rimsky-Korsakov, Vasili Kandinski ve Mikalojus Konstantinas Čiurlionis tarafından da desteklenmiştir (Galayev ve Vanech-kina, 2001, s. 357-361).

Flüt, yapısı itibarıyla bu farklı renklerin diğer enstrümanlara göre çok daha fazla icra edilebildiği bir enstrümandır. Ağızlık kısmının dudakla temas etmesi dışında herhangi bir materyalle birleşmemesi (kamışlı çalgılar obua, fagot gibi), flütün birçok farklı şekilde ses üretmesine olanak tanır. Flüt repertuarı, multifonikler, harmonikler, üfleme teknikleri ve tuşlara uygulanan farklı basınçlarla elde edilen seslerin kullanımı sayesinde önemli ölçüde çeşitlenmiş ve zenginleşmiştir. Bu sebeple, flüt için çok geniş bir repertuar yelpazesi mevcuttur ve modern dönem müziklerinde, yeni tekniklere dayalı efekt seslerini duyurabilen bir çalgı olarak kullanılmaktadır (Günaydın ve Barut Dikicigiller, 2025, s. 83, 84).

5. Flüt Eğitiminde Renklerin Rolü ve Sinestetik Modelleme

Flüt eğitiminde sesin tonu genellikle soyut bir kavram olarak kabul edilse de renkler ve bu renklerin öğrencilerde uyandırdığı duygular sayesinde somutlaştırılabilir. Müzikal ifadenin derinleşmesi için renklerin kullanımı, öğrencilere sadece teknik beceriler kazandırmakla kalmaz, aynı zamanda duygusal ve algısal farkındalıklarını da geliştirebilir. Yapılan çalışmalarda sinestetik bireylerin mutlu hissettiren müzikleri daha parlak ve daha açık renklerle (majör tonlarla), hüzünlü hissettiren müziklerin daha koyu ve daha doygun renklerle ilişkilendirdikleri ortaya çıkmıştır (Curwen, 2018, s. 94-106). Bu bağlamda, sesin rengini tanımlamak için kullanılan terimler — "karanlık", "aydınlık", "parlak", "zengin", "donuk" gibi ifadeler — yalnızca teknik anlamda değil, duygusal bir boyutta da müzikal ifadenin gücünü artırabilir. Atak Yayla (2019, s. 471) sesin rengini tanımlarken, bu tür renkli betimlemelerin müzikal ifade üzerindeki etkisini vurgulamaktadır. Sesin rengiyle ilgili yapılan bu tür tanımlamalar, flüt eğitiminin duygusal yönlerini somut hale getirebilmek için güçlü bir araç sunmaktadır.

Bresin ve Friberg (2011, s. 1068-1081) müzikal performanslarda duygusal ifadelerin algısını araştırarak müzikal tonların farklı renklerle ilişkilendirilmesinin, sesin duygusal algısını artırabileceğini ortaya koymuşlardır. Örneğin bir flüt notasının gri ile ilişkilendirilmesi, kasvetli ve sisli bir ortamı betimlerken; aynı nota, turkuaz mavisi ile çalındığında huzur ve dinginlik hissi uyandırabilir. Bigand ve Poulin-Charronnat (2006, s. 100-130) ise müzikle duygusal algılar arasındaki bağlantıyı inceleyerek, renklerin müzikal algıyı şekillendirdiğini belirtmişlerdir. Bu şekilde müzikal cümlelerin ifade gücü, renklerin yaratacağı duygusal etkilerle daha belirgin hale gelir.

Flüt eğitiminin temel aşamalarında öğrencilerin sesin rengini keşfetmeleri, teknik becerilerinin yanı sıra duygusal farkındalıklarını artırabilir. Flütün ağızlık pozisyonunun değiştirilmesiyle sesin tizleşmesi veya pesleşmesi gibi basit teknikler, öğrencinin renk ve ton ilişkisini daha iyi anlamasına yardımcı olabilir. Mestan (2013, s. 299-304), müzikteki duygusal ve teknik gelişimin, öğrencinin performansına etkisini araştırarak, renklerin ses üzerindeki etkilerini öğrenmenin, müzikal becerilerin yanı sıra duygusal ifadeyi geliştirebileceğini vurgulamaktadır.

İleri düzey flüt eğitimi, müzikal cümlelerin sonunda cümle sonlarını daha hafif bir şekilde (piano) çalmak için açık renklerin, cümle başlarında ise daha parlak renklerin kullanılması gibi, daha karmaşık teknik ve ifade çalışmalarına olanak tanır. Davidson ve Faulkner (2010, s. 164-170), müzikal ifadenin duygusal algı ile teknik becerilerin birleşimiyle nasıl güçlendirilebileceğini incelemişlerdir. Bu aşamada öğrencilerin renkleri ve müzikal terimleri birleştirerek daha belirgin ve etkili bir müzikal ifade yaratmalarına olanak sağlanabilir.

Renklerin müzikle ilişkisi, sinestezinin eğitimde nasıl bir rol oynayabileceği sorusunu gündeme getirmektedir. Sinestezisi, bir duyunun bir başka duyuyla birleşmesiyle algılama sürecinin değişmesidir ve sinestetik bireyler, müzikle etkileşimde bulunduklarında seslerin renklerle, şekillerle ve dokularla ilişkilendirildiğini hissederler (Cytowic, 1997; Ramachandran ve Hubbard, 2001, s. 3-34). Sinestetik bireylerin müzikal ifadesi, renklerle daha belirgin bir şekilde ilişkilendirilebilirken, normal gelişim gösteren bireylerin de renkleri algılama şekilleri, müzikal yorumlarını geliştirebilir. Campen (1999, s. 9-14), sinestetik bireylerin renkleri müzikle ilişkilendirerek daha derin

bir duygusal ifade geliştirebildiklerini, ancak normal bireylerin de bu tür ilişkilendirmeleri kullanarak müzikal becerilerini zenginleştirebileceğini belirtmiştir. Bu bağlamda renklerin ve sinesteziye dayalı yöntemlerin flüt eğitimine entegrasyonu, öğrencilerin duygusal ifadelerini güçlendirebilir.

Öğrencilerin müzikal ifade gücünü artırmak için müzik terimleri de renklerle ilişkilendirilebilir. Örneğin, "brillante" (İtalyanca "parlak") terimi, sesin parlak bir şekilde ifade edilmesi gerektiğini belirtir. Bu terimi kullanarak öğrenciler, sesleri daha parlak renklerle (neon turuncu, yeşil vb) ile ilişkilendirebilir. Sever (2017, s. 371-396) çalışmasında müzik terimlerinin öğrencilerin müzikal ifadelerini geliştirmede ne derecede önemli bir rol oynadığını vurgulamaktadır. Bu tür bir yaklaşım öğrencinin renklerin farklı tonlarıyla deneyimlemesine ve müzikal ifadesinin derinliğini artırmasına olanak tanır.

Ayrıca sesin yüksekliğini ifade eden terimler de renklerle ilişkilendirilebilir. Forte (güçlü), mezzo forte (orta gürükte) ve piano (hafif) gibi terimler, belirli renk tonlarıyla ilişkilendirilerek, müzikal ifadenin daha belirgin hale gelmesini sağlayabilir. Örneğin mezzo forte için bir ana renk belirlenip, forte için bu rengin daha koyu veya parlak bir tonu kullanılabilir. Piano için ise rengin daha pastel tonları tercih edilebilir. Bu yöntem öğrencilerin müzikal yorumlarını geliştirmelerine yardımcı olur (Bigand ve Poulin-Charronnat, 2006, s. 100-130).

Sinestezi, müzik eğitimi sürecinde özellikle doğuştan sinestetik olmayan bireylerde, öğrencilerin renkleri müzikal ifadeyle ilişkilendirerek tonal gelişimlerini güçlendirmelerine katkı sağlayabilir. Renkler, müzikal anlamın ve duygusal ifadenin derinliğini artıran bir araç olarak kullanılabilir. Poast (2000, s. 215-221), müzikal ifadenin bireysel algılarla şekillendiğini belirterek, öğrencilerin renklerle ilişkilendirme yaparken kişisel deneyimlerinin nasıl müzikal yorumlarına etki ettiğini ortaya koymuşlardır.

Flüt eğitiminde renklerin ve sinestezinin kullanımı, öğrencilerin müzikal ifadelerini ve duygusal yorumlarını derinleştirmek için etkili bir yöntemdir. Öğrencilerin renklerle ilişkilendirilmiş sesleri daha bilinçli bir şekilde kullanmaları hem teknik becerilerini hem de duysal farkındalıklarını artırabilir. Flüt eğitiminin çeşitli seviyelerinde renklerin ve sinesteziye dayalı yaklaşımların entegrasyonu, müzikal ifadenin zenginleşmesini sağlayarak öğrencilerin daha özgün ve anlamlı performanslar sergilemelerine katkıda bulunacaktır.

6. Sonuç

Bu araştırma, sinestezi kavramının müzik eğitimindeki yeri ve etkilerini incelemeyi amaçlamıştır. Yapılan incelemeler, sinestezinin uzun yıllardır hem fiziksel hem psikolojik hem de sanatsal açıdan farklı disiplinlerde ele alındığını, bu alanda yapılan çalışmaların özellikle ses ve renk kombinasyonları üzerinden yoğunlaştığını ortaya koymuştur (Cytowic, 1997; Ramachandran ve Hubbard, 2001, s. 3-34). Sinestezi üzerine yapılan araştırmalar, müzisyenler ve müzisyen olmayan bireyler arasında duysal algılama farklılıklarının, müzikal performansa etkilerini incelemektedir. Bazı araştırmalar, sinestetik deneyim yaşayan bireylerin müzikal ifadede farklılıklar sergilediklerini göstermiştir (Berman, 1999, s. 15-22).

Flüt eğitimi, öğrencilerin yalnızca teknik becerilerini geliştirmekle kalmayıp, aynı zamanda duysal algılarını da güçlendiren bir süreçtir. Eğitim kurumlarında flüt öğrencileri, müzikle ilgili derin bir duysal farkındalık geliştirir ve işitsel algılarında belirgin bir üstünlük sergilerler. Bu durum, öğrencilerin daha etkili bir şekilde duysal algılarını kullanmalarına ve motor beceriler aracılığıyla bu algıları müzikle birleştirmelerine olanak tanır (Hanna-Pladdy ve Mackay, 2011, s. 378-386). Öğrencilerin duysal farkındalıklarını artırmak amacıyla yapılan pekiştirme çalışmaları, onların performanslarını geliştirerek müzikal potansiyellerini en yüksek seviyeye çıkarabilir. Bu süreç flüt

gibi özel bir enstrümanda sesin ve rengin nasıl birleştirilebileceğini, bunun müzikal yorumları nasıl derinleştirebileceğini göstermektedir.

Şunu belirtmekte fayda var ki öğrencinin çalma seviyesi ne olursa olsun yeni başlayan, orta-ileri düzey müzikalitenin temelinde çalınan eserin müzik cümlemesini iyi duymak yatar. Bu müzik cümleleri başta doğru nota, doğru ritmik yapı, entonasyon ve nüans (dinamik) kullanmakla mümkündür. Çalınan eser basit olsun, karmaşık olsun aktarılan ifade mutlaka nüanslarla sağlanır. Bu ifade üflenlen havanın basıncıyla ilintilidir. Yani nüans yaratmak flüte üflenlen havanın basıncıyla ve dudak deliğinin doğru fokuslanmasıyla mümkündür. Bunu yaparken de entonasyon faktörü kontrolü olmalıdır. Çalınan notanın entonasyonu doğru olmalıdır. Bu noktadan itibaren sinestezi kavramı işin içine dahil edilebilir. Yani sinesteziyi uygulamak için önce bir hazır bulunuşluk seviyesi şarttır. Öğrenci renklerle müziği birleştirmeden önce doğru entonasyon kavramının ne olduğunu iyi bilmeli ve o bilginin üzerine sinestezi kavramı oturtulmalıdır. Bu tür çalışmalar özellikle akort cihazlarıyla ve doğru teknikler kullanılarak yapılmalı, öğrencilerin bireysel çalışma saatlerine yansıtılmalıdır.

Flüt eğitimi, eğitim kurumlarında bireysel olarak gerçekleştirildiği için bu araştırma, eğitimde uygulanabilirliğini göstermektedir. Sinestezinin müzikal performansı derinleştirebileceği ve geleneksel müzik eğitime alternatif yaklaşımlar sunabileceği düşünülmektedir. Özellikle sesin renklerle ilişkilendirilmesi, öğrencilerin çok yönlü bir sanat anlayışı geliştirmelerine katkı sağlayabilir. Bu tür deneysel çalışmaların müzik eğitime entegrasyonu, alandaki bilgi birikimini artırabilir.

Flüt eğitimi literatüründe ton kavramı sıklıkla ele alınırken, sesin renkle olan ilişkisi gibi özgün bir konu, yeterince incelenmemiştir. Bu nedenle yapılan bu araştırma, gelecekteki deneysel çalışmalara ışık tutarak, flüt gibi enstrümanlarda ses ve renk kombinasyonunun nasıl işlediğini anlamamıza yardımcı olabilir. Sinesteziyi deneyimleyen ve deneyimlemeyen grupların performansları arasında yapılacak karşılaştırmalar, bu konuda daha fazla bilgi edinmeyi sağlayabilir. Bu bağlamda sinestetik deneyimin müzikal performansa etkisini inceleyen deneysel çalışmalar, ilerleyen yıllarda bu alanda yapılacak araştırmalar için bir temel oluşturacaktır (Bigand ve Poulin-Charronnat, 2006, s. 100-130).

Sonuç olarak, duyuşsal algıların müzikal performanstaki başarıya olan etkisi, flüt eğitimi ve benzeri müzik disiplinlerinde daha derinlemesine araştırılmalıdır. Öğrencilerdeki bireysel öğrenme farkları ve hazır bulunuşluk, sinestezi gibi tekniklerin etkisini değiştirebilecek önemli faktörlerdir. Bununla birlikte flüt eğitimi gibi özel enstrümanlarda ses ve rengin sinestetik bir şekilde kullanılması, ton kavramı üzerinde olumlu bir etki yaratabilir. Gelecekteki çalışmalar, bu konuyu daha geniş bir çerçevede ele alarak, müzikal eğitimin farklı boyutlarını derinleştirebilir.

Kaynakça

- Adachi, Seiji. (2004). Principles of sound production in wind instruments. *Acoustical Science and Technology*, 25 (6), s. 400-405. Erişim: 31.05.2025. <https://doi.org/10.1250/ast.25.400>
- Atak Yayla, Ayşegül. (2019). Flüt Eğitiminde Ton Kavramı ve Geliştirilmesi. *Journal Of Social, Humanities and Administrative Sciences*, s. 470-487. Erişim: 31.05.2025. <http://dx.doi.org/10.31589/JOSHAS.132>
- Aydoğmuş, N., Önver Zafer, Ç. (2023). Johann Joachim Quantz'ın Sol Majör Flüt Konçertosu'na Genel Bir Bakış. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, 5 (1), s. 19-31. Erişim: 31.05.2025. <https://doi.org/10.47956/bmsd.1139172>
- Berman, Greta. (1999). Synesthesia and the Arts. MIT Press. *Leonardo* 1999; 32 (1), s. 15–22. Erişim: 31.05.2025. <https://doi.org/10.1162/002409499552957>
- Bigand, E., Poulin-Charronnat, B. (2006). Are we "experienced listeners"? A review of the musical capacities that do not depend on formal musical training. *Cognition*, 100 (1), s. 100-130. Erişim: 31.05.2025. <https://doi.org/10.1016/j.cognition.2005.11.007>
- Bresin, R., Friberg, A. (2011). Emotion Rendering İn Music: Range And Characteristic Values Of Seven Musical Variables. *Cortex*, 47(9), s. 1068-1081. Erişim: 31.05.2025. <https://doi.org/10.1016/j.cortex.2011.05.009>
- Bulut, Seyhan. (2017). Tarihsel Süreçte Flütün Gelişimi ve İleri Flüt Tekniklerini n Günümüz Türk Bestecileri Tarafından Kullanımı Üzerine Bir İnceleme. *Kesit Akademi Dergisi*, 3 (10), s. 127-150. Erişim: 31.05.2025. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1520627>
- Campen, Crétien. (1999). Artistic and Psychological Experiments with Synesthesia. MIT Press. *Leonardo*, 32 (1), s. 9-14. Erişim: 31.05.2025. <https://doi.org/10.1162/002409499552948>
- Chin, D., Zhang, Y., Zhang, T., Zhao, J., Xia, G. G. (2020). Interactive Rainbow Score: A Visual-centered Multimodal Flute Tutoring System. Erişim: 31.05.2025. <http://dx.doi.org/10.48550/arXiv.2004.13908>
- Curwen, Caroline. (2018). Music-colour synaesthesia: Concept, context and qualia. *Consciousness and Cognition*, 61, s. 94-106. Erişim: 31.05.2025. <https://doi.org/10.1016/j.concog.2018.04.005>
- Cytowic, Richard E. (2002). Synesthesia: A Union of the Senses (Second Edition). *The MIT Press*. Erişim: 31.05.2025. <https://doi.org/10.7551/mitpress/6590.001.0001>
- Cytowic, R.E., Eagleman, D.M. (2011). Wednesday Is Indigo Blue: Discovering the Brain of Synesthesia. *MIT Press*.
- Davidson, J. W., Faulkner, R. (2010). *Meeting in music*: The role of singing to harmonise carer and cared for. *Arts ve Health*, 2(2), s. 164-170. Erişim: 31.05.2025. <http://dx.doi.org/10.1080/17533010903488608>
- Galayev, K., Vanechkina, I. (2001). Was Scriabin a Synesthete? MIT Press. *Leonardo*, 34 (4), s. 357-361. Erişim: 31.05.2025. <https://doi.org/10.1162/00240940152549357>

- Gültekin, E., Aytemur, B. (2023). Flüt Eğitiminde Ton Üretimine Yönelik Analogik Yönergeler. *Ankara. International Congress On Scientific Research-VIII, June*, s. 9-11. Erişim: 31.05.2025. https://www.researchgate.net/publication/374874694_FLUT_EGITIMINDE_TON_URETIMINE_YONELIK_ANALOJIK_YONERGERLER
- Günaydın, A., Barut Dikicigiller, B. (2025). Çağdaş Flüt Repertuarı ve Genişletilmiş Tekniklerle Pedagojideki Yenilikler. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 8(1), s. 78-103. Erişim: 31.05.2025. <https://doi.org/10.51576/ymd.1611853>
- Hanna-Pladdy B., MacKay, A. (2011). The Relation Between Instrumental Musical Activity and Cognitive Aging. *Neuropsychology*, 25(3), s. 378-386. Erişim: 31.05.2025. <https://doi.org/10.1037/a0021895>
- Helmholtz, Hermann. (1863). On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music. (İngilizce Çeviri: Ellis, A.J. 1895). Longmans, Green, and Co. Erişim: 31.05. 2025. <https://archive.org/details/onsensationsofto00helmrich>
- Hubbard, Edward M. (2007). Neurophysiology of Synesthesia. *Curr Psychiatry Rep* 9, s. 193–199. Erişim: 31.05.2025. <https://doi.org/10.1007/s11920-007-0018-6>
- Kara, Z. E., Özeke, S. (2014). The Comparison of Flute Education in Undergraduate Studies in Turkey and in the United States of America. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 141, s. 313 – 318. Erişim: 31.05.2025. <http://dx.doi.org/10.1016/j.sbspro.2014.05.054>
- Mestan, Hande. (2013). Müzik ve Renk İlişkisi. Kaygı. *Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 20, s. 299-304. Erişim: 31.05.2025. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/149835>
- Özen, N. S., Albuz, A. (2017). Flüt Eğitiminde Ton Kavramının İncelenmesi. *Fine Arts*, 12 (2), s. 52-63. Erişim: 31.05.2025. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/233612>
- Paulesu, E., Harrison, J., Baron-Cohen, S., Watson, J. D. G., Goldstein, L., Heather, J., Frackowiak, R. S. J., Frith, C. D. (1995). The physiology of coloured hearing A PET activation study of colour-word synaesthesia. *Brain*, 118, (3), s. 661–676. Erişim: 31.05.2025. <https://doi.org/10.1093/brain/118.3.661>
- Petrovic, M., Antovic, M., Milankovic, V., Acic, G. (2012). Interplay of Tone and Color: Absolute Pitch and Synesthesia. *Proceeding of the 12th International Conference on Music Perception and Cognition and the 8th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music*, s. 799-806. Erişim: 31.05.2025. http://icmpc-escom2012.web.auth.gr/files/papers/799_Proc.pdf
- Poast, Michael. (2000). Color Music: Visual Color Notation for Musical Expression. *Leonardo*, 33 (3), s. 215–221. Erişim: 31.05.2025. <https://doi.org/10.1162/002409400552531>
- Ramachandran, V. S., Hubbard, E. M. (2001). Synaesthesia: A window into perception, thought and language. *Journal of Consciousness Studies*, 8 (12), s. 3-34. Erişim: 31.05.2025. https://www.researchgate.net/publication/318494178_Synaesthesia---AWindow_Into_Perception_Thought_and_Language#fullTextFileContent
- Sever, Gülşah. (2017). Müzik Performansının Alt Beceri Alanlarına İlişkin Müzisyenlerin Algıları. *Turkish Studies-International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 12(17)*, s. 371396. Erişim: 31.05.2025. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies>.

Şenol, A., Demirbatır, E. (2011). Flütün Tarihsel Gelişimi ve Romantik Dönem Özelliklerinin Flüt Eserlerine Yansıması. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi*, 24 (2), s. 581-605. Erişim: 31.05.2025. <http://www.ajindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423935366.pdf>

Toff, Nancy. (2012). *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers (3rd ed.)*. Oxford University Press.

Ward, Jamie. (2013). Synesthesia. *Annual Review Of Psychology*, 64, s. 49-75. Erişim: 31.05.2025. <https://doi.org/10.1146/annurev-psych-113011-143840>

Ward, J., Huckstep, B., Tsakanikos, E. (2006). Sound–color synaesthesia: To what extent does it use cross-modal mechanisms common to us all? *Cortex*, 42 (2), s. 264–280. Erişim: 31.05.2025. [https://doi.org/10.1016/s0010-9452\(08\)70352-6](https://doi.org/10.1016/s0010-9452(08)70352-6)

Yamawaki, K., Shiizuka, H. (2006). Synesthesia and common recognition concerning music and colour. *Proceedings of the Institution of Mechanical Engineers, Part I*. 220 (8), s. 735-743. Erişim: 31.05.2025. <https://doi.org/10.1243/09596518JSCE168>

Yıldırım, A., Şimşek, H. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Seçkin Akademik ve Mesleki Yayınlar, Ankara.