

sanat&tasarım art&design

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

ÇİLT / VOLUME 13 SAYI / NUMBER 1 HAZİRAN/JUNE 2023 e-ISSN: 2146 - 9059



EBSCO



ASOS
indeks

ÖN SÖZ

Dünyada ve ülkemizde meydana gelen felaketler nedeniyle yaşadığımız tedirginlik, endişe ve belirsizlikler her geçen gün artmaktadır. Buna rağmen insan varoluşu süresince yaşama dair hep bir umut ve ümit beslemektedir. Sanat da bizlere bu umudu ve ümidi veren yegane şeydir. Yaratıcı sanat düşüncesi, ortam ne kadar kötü durumda olursa olsun yeni sanat formları ile ifade bulmaya devam edecektir. Gündemde olan konular sanatçının sübjektif bakış açısı ile evrensel bir boyut kazanacaktır. Böylesi dönemlerde insanların yaşama tekrar adapte olabilmesi, ancak insan ruhuna olumlu etkileri olan sanat vasıtası ile kolaylaşır.

Anadolu Üniversitesi Sanat&Tasarım Dergisi, çeşitli fikir ve görüşler, araştırma ve incelemeler için bir kaynak görevi görerek sanat ve tasarım alanındaki çalışmaların hem anlaşılmasına hem de bu çalışmalardan keyif alınmasına katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Dergimiz sanatsal, bilimsel ve özgün akademik çalışmaların etik kurallar çerçevesinde değerlendirilerek okuyucuya ulaştırılmasını hedeflemektedir.

Her geçen gün dergimize olan ilgi katlanarak devam etmektedir. Bunun somut göstergesi olarak bu sayımızda daha fazla sayıda makaleyi beğenilerinize sunuyoruz. Özgün ve yeni konuları bilimsel yöntemlerle irdeleyen animasyon, müzik, sahne sanatları, resim, sanat tarihi, endüstriyel tasarım, tekstil ve moda tasarımı gibi farklı alanlardaki 17 araştırma, 4 derleme ve 1 kitap eleştirisi olmak üzere toplam 22 makale ile siz değerli okuyucularımıza daha iyi ve nitelikli bir okuma olanağı sunmayı umut etmekteyiz.

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

Doç. Dr. Selvin Yeşilay
Baş Editör
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

FOREWORD

The anxiety, worry and uncertainty we experience due to the disasters occurring in the world and in our country are increasing day by day. Despite this, throughout human existence, we always hold on to hope and optimism regarding life. Art is the only thing that gives us this hope and optimism. The creative art concept will continue to express itself through new forms of art, no matter how bad the situation is. The current issues will gain a universal dimension through the artist's subjective perspective. In such periods, people's adaptation to life becomes easier only through art, which has positive effects on the human soul.

Anadolu University Journal of Art&Design aims to serve as a source for various ideas and opinions, research and analysis, contributing to both understanding and enjoyment of works in the field of art and design. Our journal aims to deliver artistic, scientific and original academic studies to the reader withing ethical guidelines.

The interest in our journal continues to increase exponentially. As a tangible sign of this, in this issue, we are presenting a greater number of articles to you. We hope to provide our esteemed readers with better and more quality reading opportunities with a total of 22 articles, including 17 studies that scrutinize original and new topics with scientific methods in various fields such as animation, music, performing arts, painting, art history, industrial design, textile and fashion design, 4 compilations and one book review.

Finally, reminding that our journal is indexed in important indexes such as ESCI, ULAKBİM, EBSCO, İdealonline, TR-Dizin and ASOS, I would like to express my gratitude to our authors who contributed to the publication of this issue; our editors for their meticulous and careful reviews; our referees; İlayda Çelik who designed our journal and our valuable team who put a dedicated effort and labor in the preparation process of the journal to reach you.

Assoc. Prof. Dr. Selvin Yeşilay
Chief Editor

Director of the Graduate School of the Fine Arts

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT&TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART&DESIGN

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

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

Yayın Yönetmeni / Publishing Director: Osman Nuri Kıdak

Yayın Yönetmeni Yardımcısı / Publishing Director Assist.: Zafer Çakır / Ebru Özen / Gaye Turhan

Dizgi / Typest: İlayda Çelik / Can Demirkaya

Kapak Tasarımı / Cover Design: İlayda Çelik

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

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

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

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

Yazışma Adresi / Adress:

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat&Tasarım Dergisi Sekreteryası

Yunusemre Kampüsü 26470 Tepebaşı - ESKİŞEHİR

e-mail: sanattasarim@anadolu.edu.tr

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

e-ISSN: 2146-9059

Yayın Tarihi: HAZİRAN 2023

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT&TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART&DESIGN

DERGİ EDITÖRLERİ

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

Editör / Editor : Doç. Gülçin Karaca

Editör / Editor : Öğr. Gör. Elif Özbek

Editör / Editor : Arş. Gör. Kadriye Gayin Taymur

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

Tel / Phone: +90 222 335 05 80 dahili / ext: 4187

Faks / Fax: +90 222 335 79 43

ALAN EDITÖRLER KURULU / FIELD EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Adnan TEPECİK / Başkent Üniversitesi

Prof. Dr. Ardan Ergüven / Marmara Üniversitesi

Prof. Dr. Ayşen ÇELEN ÖZTÜRK / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Billur TEKKÖK KARAGÖZ / Ankara Başkent Üniversitesi

Prof. Dr. Bülent SELDERAY / Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Dr. Burcu PELVANOĞLU / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof. Dr. E. Nezh ORHON / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Ebru GÖKDAĞ / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Ender BULGUN / İzmir Ekonomi Üniversitesi

Prof. Dr. Fevzi KASAP / Yakın Doğu Üniversitesi

Prof. Dr. Feyzi KORUR / Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr. Gülname TURAN / İstanbul Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Hakan ANAY / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Prof. Dr. Hakan DALOĞLU / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Prof. Dr. Hakan ERTEP / Yaşar Üniversitesi

Prof. Dr. İsmail Özgür SOĞANCI / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Kerem KARABOĞA / İstanbul Üniversitesi

Prof. Dr. Levent ŞENTÜRK / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Prof. Dr. Leyla Öğüt / İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr. Mehmet Erol ALTINSAPAN / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Meltem YILMAZ / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr. Meral NALÇAKAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Metin BALAY / Yeditepe Üniversitesi

Prof. Dr. Mustafa SEKMEN / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Nesrin Aysun YÜKSEL / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Nuray ÖZASLAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Nurhan TEKEREK / Ankara Üniversitesi

Prof. Dr. Osman TUTAL / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Özden PEKTAŞ TURGUT / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr. Özlen Sıla DURHAN / İstanbul Işık Üniversitesi

Prof. Dr. Pelin YILDIZ / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr. Refa EMRALI / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr. Sezer CİHANER KESER / Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Prof. Dr. Sezin TÜRK KAYA / Uludağ Üniversitesi

Prof. Dr. Simber Rana ATAY / Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr. Suzan Duygu ERİŞTİ / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Tonguç TOKOL / Marmara Üniversitesi

Prof. Dr. Tülün DEĞİRMENCI / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr. Türel EZİCİ / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr. Zehra SAK BRODY / Yaşar Üniversitesi

Prof. Arman ARTAÇ / Anadolu Üniversitesi

Prof. Asu Perihan KARADUT / Anadolu Üniversitesi

Prof. Buket ACARTÜRK / Sakarya Üniversitesi

Prof. Burak KAPTAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Prof. Cafer ARSLAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Prof. Deniz ÖZKUT / Katip Çelebi Üniversitesi

Prof. Duygu KAHRAMAN / Anadolu Üniversitesi

Prof. Elvan ÖZKAVRUK ADANIR / İzmir Ekonomi Üniversitesi

Prof. Hatice Kübra KUZUCANLI / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi

Prof. Hüseyin Bülent AKDENİZ / Anadolu Üniversitesi

Prof. İnel İNAL / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof. Kemal ULUDAĞ / Anadolu Üniversitesi

Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK / Anadolu Üniversitesi

Prof. Mehmet Reşat BAŞAR / İstanbul Aydın Üniversitesi

Prof. Melike TAŞÇIOĞLU VAUGHAN / Anadolu Üniversitesi

Prof. Metin İNCE / Anadolu Üniversitesi

Prof. Müge GÖKER PAKTAŞ / Marmara Üniversitesi

Prof. Mustafa SEKMEN / Anadolu Üniversitesi

Prof. Nesrin ÖNLÜ / Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Ridvan COŞKUN / Anadolu Üniversitesi

Prof. Saime DÖNMEZER / Anadolu Üniversitesi

Prof. Sevim SELAMET / Anadolu Üniversitesi

Prof. T. Fikret UÇAR / Anadolu Üniversitesi

Prof. Tansel TÜRKDOĞAN / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Yüksel ŞAHİN / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Ali KILIÇ / İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Alper ALTUNAY / Anadolu Üniversitesi

Doç. Dr. Ayşe Banu TEVFİKLER / Doğu Akdeniz Üniversitesi

Doç. Dr. Çiğdem CANBAY TÜRKYILMAZ / Yıldız Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Çiğdem TAŞ ALİCENAP / Anadolu Üniversitesi

Doç. Dr. Deniz DENİZ / İzmir Ekonomi Üniversitesi

Doç. Dr. Ebru Nalan SÜLÜN / Akdeniz Üniversitesi

Doç. Dr. Elif GÜNEŞ / Atılım Üniversitesi

Doç. Dr. Engin KAPKIN / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Fırat TUFAN / İstanbul Üniversitesi

Doç. Dr. Gülbin ÖZDAMAR AKARÇAY / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Doç. Dr. Gülin TEREK ÜNAL / İstanbul Üniversitesi

Doç. Dr. Hüda SAYIN YÜCEL / Kırıkkale Üniversitesi

Doç. Dr. Hülya TOKSÖZ ŞAHİNER / Altınbaş Üniversitesi

Doç. Dr. Işıl UÇMAN ALTINIŞIK / Pamukkale Üniversitesi

Doç. Dr. Nilüfer TALU / İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü

Doç. Dr. Nurdan KÜÇÜKHASKÖYLÜ / Anadolu Üniversitesi

Doç. Dr. Oğuz ARICI / İstanbul Üniversitesi

Doç. Dr. Onur DÜLGER / Anadolu Üniversitesi

Doç. Dr. Onur ERMAN / Çukurova Üniversitesi

Doç. Dr. Özge KANDEMİR / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Özgür ÇELİK / Ege Üniversitesi

Doç. Dr. Özlem ARDA / İstanbul Üniversitesi

Doç. Dr. Özlem TEKDEMİR DÖKEROĞLU / Bitlis Eren Üniversitesi

ALAN EDİTÖRLER KURULU / FIELD EDITORIAL BOARD

- Doç. Dr. Solmaz BUNULDAY / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Dr. Ülkü ÖZTEN / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Doç. Dr. Yasemen SAY / Yıldız Teknik Üniversitesi
Doç. Armağan Seçil MELİKOĞLU EKE / İstanbul Kültür Üniversitesi
Doç. Ayşe Nahide YILMAZ / Düzce Üniversitesi
Doç. Ayşe Özlem AKDENİZ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Banu BULDUK TÜRKMEN / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Çağlar OKUR / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ebru BARANSELİ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Elif AYDOĞDU AĞATEKİN / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi
Doç. Emre ERGÜL / İzmir Ekonomi Üniversitesi
Doç. F. Eren YAŞI / Anadolu Üniversitesi
Doç. Gülçin KARACA / Anadolu Üniversitesi
Doç. Hasan BAŞKIRKAN / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Lütfi ÖZDEN / Düzce Üniversitesi
Doç. Mehmet INCEOĞLU / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Doç. Neslihan YAŞAR / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Nilgün SALUR / Anadolu Üniversitesi
Doç. Özlem MUTAF BÜYÜKARMAN / Yeditepe Üniversitesi
Doç. Seval ŞENER / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Uğur Günay YAVUZ / Akdeniz Üniversitesi
Doç. Ümit GEZGİN / Marmara Üniversitesi
Doç. Zülfükar SAYIN / Hacettepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Abdülkadir CANDEMİR / Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Açalıya ALPAN / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Can ÖZCAN / İzmir Ekonomi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Fatih KARAKAYA / TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Arda ÖZTÜRK / Yeditepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Aren Emre KURTĞÖZÜ / TED Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Aslı EKİCİ / Selçuk Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Atilla Yusuf TURGUT / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Başak ÜRKMEZ / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Darine T. ZACCA / Holy Spirit University of Kaslik
Dr. Öğr. Üyesi Duygu İrem CAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ekin PINAR / Orta Doğu Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Elif TATAR / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi F. Dilek HİMMAM / İzmir Ekonomi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fırat ARAPOĞLU / Altınbaş Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İpek TORUN / Bahçeşehir Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Meltem CEMİLOĞLU / Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özgü ÖZTUĞRAN / Akdeniz Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özlem KANDEMİR / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özlem MUMCU UÇAR / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Pınar CARTIER / Yeditepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Selçuk YILMAZ / Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sermin ÇAKICI ALP / Hacettepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Tolga BENLİ / Yaşar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Umut ALTINTAŞ / Yaşar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Zehra SÖZBİR KÖYLÜ / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Dilek KARAAZİZ ŞENER / Hacettepe Üniversitesi
Öğr. Gör. Işılcan ATAMAN TIRYAKI / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Müşerref ZEYTİNOĞLU / Yeditepe Üniversitesi
Öğr. Gör. Ömer DURMAZ / Dokuz Eylül Üniversitesi

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT&TASARIM DERGİSİ
ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART&DESIGN
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ SANAT&TASARIM DERGİSİ
YAYIN İNCELEME VE DEĞERLENDİRME KURULU (Hakem Listesi)
PUBLICATION SURVEY AND ADVISORY BOARD (Reviewer Board)

- Prof. Dr. Adnan TONEL / Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Prof. Dr. Ali ÖZTÜRK / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Arzu ÇAHANTİMUR / Uludağ Üniversitesi
Prof. Dr. Aslıhan ÜNLÜ / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Aysu AKALIN / Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Ayşen ÇELEN ÖZTÜRK / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Prof. Dr. Berna ÜSTÜN / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Bilge SAYIL ONARAN / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Çiğdem DEMİR / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Dilek ZERENLER / Konya Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. E. Dilay GÜNEY / İstanbul Aynasaray Üniversitesi
Prof. Dr. E. Nezh ORHON / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Ebru GÖKDAĞ / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Ender YAZGAN BULGUN / İzmir Ekonomi Üniversitesi
Prof. Dr. Esin BOYACIOĞLU / Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Fakiye ÖZSOYSAL / Yeditepe Üniversitesi
Prof. Dr. Fatih ÖZKAFA / Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Hakan SAVAŞ / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Hakkı Tonguç TOKOL / Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Hasibe Zeynep ÇİLİNGİR / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Hatice Hümanur BAĞLI / Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Hatice ÖZ PEKTAŞ / Üsküdar Üniversitesi
Prof. Dr. İlhan ERSOY / Ege Üniversitesi
Prof. Dr. Kaan GÜNÇE / Doğu Akdeniz Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet Lütfi HİDAYETOĞLU / Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Murat BENGİSU / İzmir Ekonomi Üniversitesi
Prof. Dr. Murat ÖZYAVUZ / Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa Öner UZUN / Adnan Menderes Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa SEKMEN / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Müge GÖKER PAKTAŞ / Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Nazlı Eda NOYAN / Bahçeşehir Üniversitesi
Prof. Dr. Nilay ERTÜRK / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Nilüfer ÖNDİN / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Nuray ÖZASLAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Nurhan TEKEREK / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Özlen Sıla DURHAN / İstanbul Işık Üniversitesi
Prof. Dr. Özlenen ERDEM İŞMAL / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Refa EMRALI / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Saye Nihan ÇABUK / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Sezin TÜRK KAYA / Bursa Uludağ Üniversitesi
Prof. Dr. Sibel ÇOBAN / Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Sibel ONURSOY / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Suat KARAASLAN / Çukurova Üniversitesi
Prof. Dr. Şebnem TİMUR / İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Şehnaz YALÇIN / Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Tülün DEĞİRMENCI / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Zuhal ÖZEL SAĞLAMTİMUR / Ege Üniversitesi
Prof. Alper MÜFETTİŞOĞLU / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Antoine N. FICHFICH / Holy Spirit University of Kaslik
Prof. Arman Artaç / Anadolu Üniversitesi
Prof. Ayşe Sibel KEDİK / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Çiğdem DEMİR / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Duygu KAHRAMAN / Anadolu Üniversitesi
Prof. Elvan ÖZKAVRUK ADANIR / İzmir Ekonomi Üniversitesi
Prof. Erdem ÇÖLOĞLU / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Faruk TAŞKALE / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Fuat AKDENİZLİ / İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Güldan ARAZ AY / Anadolu Üniversitesi
Prof. H. Kübra KUZUCANLI / Dumlupınar Üniversitesi
Prof. Hasibe KALKAN / İstanbul Üniversitesi
Prof. İdil AKBOSTANCI / Marmara Üniversitesi
Prof. Kemal ULUDAĞ / Anadolu Üniversitesi
Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK / Anadolu Üniversitesi
Prof. Lilian Maria TONELLA TÜZÜN / Anadolu Üniversitesi
Prof. Melike TAŞÇIOĞLU VAUGHAN / Anadolu Üniversitesi
Prof. Nesrin ÖNLÜ / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Nesrin TÜRKMEN / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Oya SİPAHIOĞLU / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Özden PEKTAŞ TURGUT / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Tevfik İnanç İLİSULU / Ankara Hacı Bayram Üniversitesi
Prof. Yasemin YAROL / Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. A. Duygu KOCA / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Abdullah Sinan GÜLER / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Ahmet BENLİYAY / Akdeniz Üniversitesi
Doç. Dr. Ali Tolga ÖZDEN / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Dr. Aktan ACAR / TOBB Üniversitesi
Doç. Dr. Ayşe Nahide YILMAZ / Düzce Üniversitesi
Doç. Dr. Ayşen ÖZKAN / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Ayşen YANAR / Ankara Üniversitesi
Doç. Dr. Banu KAVAKLI / Altınbaş Üniversitesi
Doç. Dr. Bengü BATU ERTUNG / Ankara Üniversitesi
Doç. Dr. Berceste Gülçin ÖZDEMİR / İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. Berna ÇOŞKUN ONAN / Bursa Uludağ Üniversitesi
Doç. Dr. Bilgehan Yılmaz ÇAKMAK / Konya Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Burhan YILMAZ / Düzce Üniversitesi
Doç. Dr. Ceren GÜNERÖZ / Ankara Üniversitesi
Doç. Dr. Demet KARAPINAR / Yeditepe Üniversitesi
Doç. Dr. Didem KANKILIC / İzmir Ekonomi Üniversitesi
Doç. Dr. Dilara KARAKAŞ TABAK / Harran Üniversitesi
Doç. Dr. Duygu KAÇAR / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Doç. Dr. Duygu SABANCI İŞTİN / Balıkesir Üniversitesi
Doç. Dr. E. Gizem UĞURLU / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Ebru GÜLER / Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Doç. Dr. Ece KUMKALE AÇIKGÖZ / Ankara Bilim Üniversitesi
Doç. Dr. Egemen NADASBAŞ / Atılım Üniversitesi
Doç. Dr. Elif AVCI / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

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

- Doç. Dr. Eren Ekin ERCAN / Üsküdar Üniversitesi
Doç. Dr. Erhan Berat FINDIKLI / İstanbul Medeniyet Üniversitesi
Doç. Dr. Figen Gül KAFESCİOĞLU / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Füzülan ASLAN / Kırıkkale Üniversitesi
Doç. Dr. Gökçe KETİZMEN ÖNAL / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Doç. Dr. Gülbin ÖZDAMAR AKARÇAY / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Doç. Dr. Gülbin TEREK ÜNAL / İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. Gülçin Cankız ELİBOL / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. H. Kübra ÖZALP HAMARTA / Necmettin Erbakan Üniversitesi
Doç. Dr. Harika Esra OSKAY MALİCKİ / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Dr. İclal Alev DEĞİM FLANNAGAN / Başkent Üniversitesi
Doç. Dr. İpek MEMİKOĞLU / Atılım Üniversitesi
Doç. Dr. Işıl İNANÇ YILDIRIM / Beykent Üniversitesi
Doç. Dr. Lokman ZOR / Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet Zafer AKDEMİR / Yıldız Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Mehtap ÖZBAYRAKTAR / Kocaeli Üniversitesi
Doç. Dr. Meltem ANAY / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Murat Burak ALTINIŞIK / Pamukkale Üniversitesi
Doç. Dr. Naz A. G. Z. BÖREKÇİ / İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Nazan OSKAY / Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Doç. Dr. Nurdan KÜÇÜKHASKÖYLÜ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Ödül İŞİTMAN / Orta Doğu Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Ökkeş Hakan ÇETİN / Gazi Üniversitesi
Doç. Dr. Özge KANDEMİR / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Öznur İŞİR / Balıkesir Üniversitesi
Doç. Dr. Rana KARASÖZEN / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. S. Banu GARİP / İstanbul Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Saadet AYTIS / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Sadık TUMAY / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Salih SALBACAK / Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
Doç. Dr. Seda YAVUZ / İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. Sibel ÇELİK NORMAN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Sibel SARICAN GÜNDÜZ / Başkent Üniversitesi
Doç. Dr. Sinem Evren YÜKSEL / Selçuk Üniversitesi
Doç. Dr. Şebnem ERTAŞ BEŞİR / Akdeniz Üniversitesi
Doç. Dr. Şebnem SOYGÜDER BATURLAR / Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Şölen KİPÖZ / İzmir Ekonomi Üniversitesi
Doç. Dr. Yavuz PEKMAN / İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. Zuhal AKMEŞE / Dicle Üniversitesi
Doç. Ayşe BALLYEMEZ / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Ayşe Özlem AKDENİZ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Barış YILMAZ / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Doç. Betül BİLGE / Başkent Üniversitesi
Doç. Burak BASMACIOĞLU / Anadolu Üniversitesi
Doç. Burcu Nehir HALAÇOĞLU / Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Burçak BALAMBER / Balıkesir Üniversitesi
Doç. Burçin ÜNAL / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Ceren BULUT YUMRUKAYA / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Çağlar OKUR / Anadolu Üniversitesi
Doç. Çetin TÜKER / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Derya ADIGÜZEL ÖZBEK / İstanbul Kültür Üniversitesi
Doç. Didem ERTEN BİLGİÇ / Kocaeli Üniversitesi
Doç. Ebru BARANSELI / Anadolu Üniversitesi
Doç. Elif AYDOĞDU AĞATEKİN / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi
Doç. Emel Asuman ÖNEN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Esra VAROL / Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi
Doç. Hanife Neris YÜKSEL / Akdeniz Üniversitesi
Doç. Hatice KETEN / Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
Doç. Irmak BAYBURTLU / İstanbul Ticaret Üniversitesi
Doç. İkbal Ece POSTALCI / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Kemal TİZGÖL / Akdeniz Üniversitesi
Doç. Lütfi ÖZDEN / Düzce Üniversitesi
Doç. M. Ayşe BALLYEMEZ / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Murat ERTÜRK / Sakarya Üniversitesi
Doç. Nezaket TEKİN / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Nil KÖKEN / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Oya Aşan YÜKSEL / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Doç. Perihan ŞAN ASLAN / Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Doç. Pınar ÇALIŞKAN GÜNEŞ / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Remzi SAN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Safiye BAŞAR / Kocaeli Üniversitesi
Doç. Selda KOZBEKÇİ AYRANPINAR / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Şefik ÖZCAN / Mardin Artuklu Üniversitesi
Doç. Şemsi ALTAŞ / Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Doç. Tuğcan GÜLER / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Tülay CANBOLAT / Çukurova Üniversitesi
Doç. Tülay UYAR / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Tuna UYSAL / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Vildan TOK DEREÇİ / Marmara Üniversitesi
Doç. Zülfükar SAYIN / Hacettepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi A. Can ÖZCAN / İzmir Ekonomi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Açalıya ALPAN / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Atay GERGİN / Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Avşar GÜRPINAR / İstanbul Bilgi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ayşem BAŞAR / Yeditepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Aysun AYDIN ÖKSÜZ / Karadeniz Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Batu ANADOLU / Çukurova Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Başak UÇAR / TED Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Bengi KORGAVUŞ / Yeditepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Berivan EKİNCİ / Dicle Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Borgia KANTÜRK / Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Burçin ÜNAL / Alanya HEP Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Bülent AYBERK / Trakya Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Bülent ÜNAL / Atılım Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Çağan ÇANKIRILI / Doğuş Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Çağla KARABAĞ / Hacettepe Üniversitesi

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

- Dr. Öğr. Üyesi Damla ÖZER / TED Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Deniz SAYAR / İzmir Ekonomi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Dilara TÜFEKÇİOĞLU / Hacettepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Dilek ERDOĞAN AYDIN / Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Duygu Ebru ÖNGEN CORSINI / İzmir Ekonomi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Duygu İrem CAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ebru ARACI / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ebru BİLGET FATAHA / Cumhuriyet Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ece AKAY ŞUMLU / Başkent Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Elif CANDAN / Atatürk Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Elif KÜÇÜKSAYRAÇ / İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Elif TATAR / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Erdem CEYLAN / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Esin FAKIBABA DEDEOĞLU / TOBB Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Esin KÖMEZ / Orta Doğu Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Evin ERDEN TOPOĞLU / Adnan Menderes Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fehime ELEM YILDIRIM / Düzce Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fırat ARAPOĞLU / Altınbaş Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Göral Erinç YILMAZ / Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hatice ÇÖKLÜ AŞKIN / Ordu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İ. Soner ÖZDEMİR / Düzce Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İlker DİNÇ UYAROĞLU / OSTİM Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İpek TORUN / Bahçeşehir Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Kami EMİRHAN / Yeditepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Kibar Evren BOLAT / Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Kurt Orkun AKTAŞ / Kırıkkale Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Meltem Maralcan GÜLMEN / Beykent Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Maha Kazan TABET / Holy Spirit University of Kaslik
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Çağlayan ÖZKURT / Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Durmuş ÇALIŞIR / Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SARI / İstanbul Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Melike Saba AKIM / İstanbul Medeniyet Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Meltem ERANIL DEMİRLİ / Yaşar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Merve BULDAÇ / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mine KÜÇÜK / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Mesut ÇELİK / Hacettepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nazlı GÜRGAN / Yaşar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ozan Ömer AKGÜL / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özgür CEYLAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özgür UĞUZ / Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özlem AYVAZ TUNÇ / Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özlem KANDEMİR / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Rıza Fatih MENDİLCİOĞLU / Başkent Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Şakir ÖZÜDOĞRU / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Şansal ERDİNÇ / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Seden ODABAŞIOĞLU / Marmara Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Serkan FUNDALAR / Yakın Doğu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Seza SOYLUÇİÇEK VURGUN / Hacettepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sinan SAVAŞ / İstanbul Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sündüz HAŞAR / İstanbul Aydın Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Şirin KOÇAK ÖZESKİCİ / Uşak Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Türkan Nihan HACIÖMEROĞLU / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Tanzer ARIĞ / Hacettepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Terane MEHEMMEDOVA BURNAK / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Tolga UZUN / Karabük Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Tolga YILMAZ / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Tuğba LEVENT KASAP / Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Uğur ÇİT / Tunceli Munzur Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Umut ALTINTAŞ / Yaşar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Yasin AKGÜL / Karabük Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Zekiye Aslıhan ÖZTÜRK / Namık Kemal Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Zeynep ERTUĞRUL / Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Zeynep GÖNÜLAY ÇALIMLI / Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi
Dr. Emre ZEYTİNOĞLU / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Arş. Gör. Dr. Duygu TOSUNAY GENCELLİ / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Bengisu KELEŞOĞLU / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Yılmaz ÇIRACIOĞLU / Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Öğr. Gör. Nilgün YÜKSEL / Düzce Üniversitesi
Öğr. Gör. Yiğit AYDIN / Bilkent Üniversitesi
Öğr. Gör. Zeynep BASKICI KAPKIN / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Öğr. Gör. Ömer DURMAZ / Dokuz Eylül Üniversitesi

İÇİNDEKİLER / CONTENT

MAKALELER / ARTICLES

EXPLANATION OF "ORDER" AND "CHAOS" THROUGH "SEQUENCES": ABSTRACT THINKING IN BASIC DESIGN EDUCATION

TEMEL TASARIM EĞİTİMİNDE SOYUT DÜŞÜNME: "DÜZEN" VE "KAOS"UN "DİZİLER" ARACILIĞIYLA AÇIKLANMASI

Daniz Sheibaniaghdam, Gözde Zengin, Milad Hajiamiri — ARAŞTIRMA / RESEARCH 1-14

TARİHSEL SÜREÇTE BEDEN KÜLTÜRÜNÜN OYUNCULUK SANATI ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

THE IMPACT OF BODY CULTURE ON THE ART OF ACTING IN THE HISTORICAL PROCESS

Mustafa Ergüven — ARAŞTIRMA / RESEARCH 15-27

TOPLUMSAL MEKANIN YENİDEN ÜRETİMİ: TRABZON KAVAK MEYDANI VE HÜSEYİN AVNİ AKER STADYUMU

REPRODUCTION OF SOCIAL SPACE: TRABZON KAVAK SQUARE AND HUSEYİN AVNİ AKER STADIUM

Bahar Küçük Karakaş, Neva Gerçek Atalay — ARAŞTIRMA / RESEARCH 28-50

TASARIMDA GERÇEKLİK VE HAKİKAT KAVRAMLARI

CONCEPTS OF REALITY AND TRUTH IN DESIGN

Serkan Güneş — DERLEME / REVIEW 51-63

TRAVMAYI İZLEMEK: DORIS SALCEDO'NUN HEYKELLERİNDE TOPLUMSAL HAFIZA, YAS VE MELANKOLİ

WATCHING THE TRAUMA: SOCIAL MEMORY, MOURNING AND MELANCHOLIA IN DORIS SALCEDO'S SCULPTURES

Özgü Özturan, Selda Özturan — DERLEME / REVIEW 64-83

MOBİLYA TASARIMINDA ATIK MALZEME KULLANIMININ ÖRNEKLER ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

EVALUATION OF THE USE OF WASTE MATERIAL IN FURNITURE DESIGN THROUGH EXAMPLES

İrem Bekar — ARAŞTIRMA / RESEARCH 84-99

İÇİNDEKİLER / CONTENT

MAKALELER / ARTICLES

ANİMASYON SİNEMADA ÖLÜM KAVRAMI: COCO VE KÖTÜ KEDİ ŞERAFETTİN ANİMASYON FİLMLERİ ÜZERİNE BİR ANALİZ

THE CONCEPT OF DEATH IN ANIMATION CINEMA: ANALYSIS OF COCO AND KÖTÜ KEDİ ŞERAFETTİN (THE BAD CAT ŞERAFETTİN) ANIMATION MOVIES

Çiğdem Taş Alicenap, Yiğit Pehlivan ————— DERLEME / REVIEW **100-118**

KADIN KOOPERATİFLERİNDE YENİ ÜRÜN GELİŞTİRME SÜRECİ VE TASARIMCININ ROLÜ: KARABÜK ÜRETEEN ELLER KOOPERATİFİ ÖRNEĞİ

THE PROCESS OF NEW PRODUCT DEVELOPMENT AND THE ROLE OF THE DESIGNER IN WOMEN'S COOPERATIVES: THE CASE OF KARABÜK ÜRETEEN ELLER COOPERATIVE

Ege Kaya Köse, Dilek Akbulut ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **119-133**

LACAN BAĞLAMINDA RESİM VE PSİKANALİZ (Salvador Dalı'nın Narcissus'un Metamorfozu, Michelangelo Merisi Da Caravaggio'nun İshak'ın Kurban Edilişi, Jackson Pollock'un -Bir (Numara 31) isimli yapıtları üzerinden bir analiz)

PAINTING AND PSYCHOANALYSIS IN THE CONTEXT OF LACAN (An analysis on Salvador Dali's Metamorphosis of Narcissus, Michelangelo Merisi Da Caravaggio's Sacrifice of Isaac, Jackson Pollock's - One (Number 31))

Zülcüf Kaçmaz ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **134-150**

COMMEDIA DELL'ARTE IN THE CONTEXT OF THE RELATIONSHIP OF MASK AND INSTAGRAM FILTERS

MASKE VE INSTAGRAM FILTERLERİNİN İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA COMMEDIA DELL'ARTE

Ziyad Guliyev, Kerim Emre Özerden ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **151-163**

AMERİKAN GAZETESİ HARPER'S WEEKLY İLLÜSTRASYONLARIYLA 1877-1878 OSMANLI RUS SAVAŞI (93 HARBİ) SIRASINDA OSMANLI KENTLERİ

OTTOMAN CITIES DURING THE RUSSO-TURKISH WAR (THE 93 WAR) WITH ILLUSTRATIONS FROM THE AMERICAN NEWSPAPER HARPER'S WEEKLY

Özgür Gülbudak ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **164-182**

İÇİNDEKİLER / CONTENT

MAKALELER / ARTICLES

POST-BELGESEL FOTOĞRAFTA GERÇEKLIK TARTIŞMALARI VE SPEKÜLATİF BELGESEL FOTOĞRAF

DISCUSSIONS ON REALITY IN POST-DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY AND SPECULATIVE DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY

Handan Dayı ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **183-200**

DOĞADAN İLHAM ALAN ÇEVRE DOSTU TASARIMLAR İÇİN BİR POTANSİYEL OLARAK LYOCELL LİFLERİ VE DOĞAL BOYALAR

LYOCELL FIBERS AND NATURAL DYES AS A POTENTIAL FOR ENVIRONMENTALLY FRIENDLY DESIGNS INSPIRED BY NATURE

Özge Özen, Özlenen Erdem İşmal ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **201-213**

RAHİP GOMİDAS "BABİL IRMAKLARI KIYISINDA" Koro ve Piyano Eşlikli Sololar için 137. Mezmur Kompozisyonu İçerik-Biçim Analizi

KOMİTAS VARDAPET "BY THE RIVERS OF BABYLON" Content-Form Analysis of the Musical Composition of Psalm 137 for Choir, and Soloists with Piano Accompaniment

İsmet Karadeniz ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **214-232**

TÜRK KÜLTÜR VE SANATI'NDA MEHMED SİYAH KALEM MİNYATÜRLERİNİ OLUŞTURAN PLASTİK ÖĞELERİN İNCELENMESİ

EXAMINATION OF THE PLASTIC ELEMENTS THAT MAKE UP MEHMED SİYAH KALEM MINIATURES IN TURKISH CULTURE AND ART

Muteber Burunsuz ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **233-244**

CULTURAL HERITAGE KALEVALA; RAIJA UOSIKKINEN AND HER ILLUSTRATIONS

KÜLTÜREL MİRAS KALEVALA; RAIJA UOSIKKINEN VE İLLÜSTRASYONLARI

Nilgün Salur ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **245-252**

İÇİNDEKİLER / CONTENT

MAKALELER / ARTICLES

BATI MODERN SANATINDA MİSTİSİZM, OKÜLT VE KADIN SANATÇILAR

MYSTICISM AND WOMEN ARTISTS IN WESTERN MODERN ART

Ece Akay Şumnu ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **253-269**

YOKSUL SANAT (ARTE POVERA) AKIMININ İÇ MEKÂN TASARIM ÖĞELERİNE ETKİSİ

THE INFLUENCE OF THE ARTE POVERA ART MOVEMENT ON DESIGN ELEMENTS OF INTERIOR SPACE

Melissa Keçeli ————— DERLEME / REVIEW **270-285**

COVID-19 PANDEMİSİNİN EĞİTİM MEKÂNI KULLANIMINA ETKİLERİ: KTÜ MİMARLIK FAKÜLTESİ BİNASI ÖRNEĞİ

THE EFFECTS OF THE COVID-19 PANDEMIC ON EDUCATIONAL SPACE USAGES: THE CASE OF KTU FACULTY OF ARCHITECTURE BUILDING

Reyhan Midilli Sarı, Ayşe Şahiner Tufan ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **286-307**

KENTİN İMGELENEBİLİRLİĞİNDE KAMUSAL ALANDA YER ALAN HEYKELLERİN ETKİSİ: ESKİŞEHİR ÖRNEĞİ

THE EFFECT OF PUBLIC SPACE SCULPTURES ON URBAN IMAGEABILITY: THE CASE OF ESKİŞEHİR

F. Ebrar Meral, Ayşen Çelen Öztürk ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **308-325**

NFT UYGULAMALARI BAĞLAMINDA ARTIRILMIŞ GERÇEKLIK DESTEKLİ MÜZE UYGULAMASI

EAUGMENTED REALITY SUPPORTED MUSEUM APPLICATION IN THE CONTEXT OF NFT APPLICATIONS

Orhun Türker, Atila Işık ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **326-342**

SİNEMA ESTETİĞİ: GERÇEKLIK VE HAKİKAT

CINEMA AESTHETICS: REALITY AND TRUTH

Serhat Koca ————— KİTAP ELEŞTİRİSİ / BOOK REVIEW **343-349**

EXPLANATION OF “ORDER” AND “CHAOS” THROUGH “SEQUENCES”: ABSTRACT THINKING IN BASIC DESIGN EDUCATION

Lec. Daniz SHEIBANIAGHDAM*
Assist. Prof. Dr. Gözde ZENGİN**
Lec. Milad HAJIAMİRİ***

ABSTRACT

This study aimed to demonstrate high potential in using mathematics to facilitate the transmission of design principles in basic design education. It provided an example of how students' previous mathematical knowledge could be utilized to assist them in understanding the initial design principles. In this respect, “sequence” as a mathematical concept was used to explain the concepts of “order” and “chaos” to the first-year industrial design students who had basic mathematics knowledge. The case was studied as part of a workshop in which students from a Karabuk University's basic design studio participated. As part of the workshop's theme, waste materials were utilized in the design process. The purpose of this study was to provide a teaching method for improving the dialog between teachers and students in basic design studio without providing existing examples which can interfere the learning process and limit or hinder the students' creativity. A similar methodology can be developed based on other mathematical concepts in order to clarify and teach design principles in the future.

Keywords: Design education, Basic design, Chaos, Mathematics, Abstract thinking.

Received Date: 26.01.2022

Accepted Date: 21.11.2022

Article Types: Research Article

*Karabuk University, S. F. T. Faculty of Fine Arts and Design, Department of Industrial Design, danizsheibaniaghdam@karabuk.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5684-9914

**Karabuk University, S. F. T. Faculty of Fine Arts and Design, Department of Graphic Design, cakrgozde@gmail.com, ORCID: 0000-0002-6136-6001

***Karabuk University, S. F. T. Faculty of Fine Arts and Design, Department of Industrial Design, miladhajiamiri@karabuk.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6771-7143

TEMEL TASARIM EĞİTİMİNDE SOYUT DÜŞÜNME: “DÜZEN” VE “KAOS”UN “DİZİLER” ARACILIĞIYLA AÇIKLANMASI

Öğr. Gör. Daniz SHEIBANIAGHDAM*
Dr. Öğretim Üyesi Gözde ZENGİN**
Öğr. Gör. Milad HAJIAMİRİ***

ÖZET

Bu çalışma, temel tasarım eğitiminde, tasarım ilkelerinin aktarılmasına yardımcı olmak için matematiğin kullanılmasında yüksek bir potansiyel olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Çalışma öğrencilerin önceki matematiksel bilgilerinin bir temel tasarım ilkesini anlamalarına nasıl yardımcı olabileceğine dair bir örnek sunmaktadır. Bu bağlamda, temel matematik bilgisine sahip endüstriyel tasarım birinci sınıf öğrencilerine “düzen” ve “kaos” kavramlarını açıklamak için bir matematik konusu olan “dizi” kavramı kullanılmıştır. Vaka, Karabük Üniversitesi’nde temel tasarım stüdyosu öğrencilerinin katıldığı bir çalıştay çerçevesinde incelenmiştir. Çalıştayan temasının ardından tasarım çalışmasını üretmek için atık malzemeler kullanılmıştır. Bu çalışma, öğrencilerin yaratıcılığını engelleyebilecek doğrudan bir örnek vermeden, temel tasarım stüdyosunda öğretmenler ve öğrenciler arasındaki diyalogu netleştirmeye yardımcı olan öğretilebilir bir yöntem ortaya koymaktadır. Gelecekteki çalışmalarda tasarım ilkelerini açıklığa kavuşturmak ve öğretmek için diğer matematiksel kavramlara dayalı benzer yöntemlerin geliştirilebileceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Tasarım eğitimi, Temel tasarım, Kaos, Matematik, Soyut düşünme.

Geliş Tarihi: 26.01.2022

Kabul Tarihi: 21.11.2022

Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Karabük Üniversitesi, S. F. T. Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü, danizsheibaniaghdam@karabuk.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5684-9914

**Karabük Üniversitesi, S. F. T. Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, cakrgozde@gmail.com, ORCID: 0000-0002-6136-6001

***Karabük Üniversitesi, S. F. T. Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü, miladhajiamiri@karabuk.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6771-7143

1. INTRODUCTION

In the first year of higher education in all departments of architecture and fine arts faculties, a fundamental practice-based course that is mainly referred to as basic design is included in the curriculum. This course is based on Vorkurs of the Bauhaus school that Johannes Itten initially directed. The course includes principles of design that students are encouraged to learn by doing (Lerner, 2005).

In Turkey, there are two methods for selecting the students who want to enroll in any department of architecture or fine arts faculties. One is the student selection examination organized annually by Measuring, Selection and Placement Center, and the other is the aptitude exam applied independently by the higher education institution itself (Akbulut, 2010).

In most industrial design departments in Turkey, including Karabuk University, where this study had conducted, students are accepted according to their rank in an annual national university-entry exam. These science-based students have been educated in the K-12 education system administrated in Turkey by the Ministry of National Education. In this system, mathematics is included in the primary and secondary education curriculum, so the students who continue in higher education have basic knowledge of mathematics.

In departments that offer design-based education, first-year students whose education is drawn from the national education system are expected to think abstractly and apply critical thinking principles. These skills are acquired through studio projects during class time. Since there is no single solution in design, the instructor is more of a guide than a teacher, and the student must actively produce the project within the given time basic design education can cause anxiety in students. Mainly, the topic is explained

without detailed information so as not to hinder the development of original design ideas, causing students to be anxious and think that they “don’t understand” or “can’t do”. According to Şenel and Sönmez (2017), the stress of rapid production in the studio environment creates pressure on the students who have the habit of doing homework. In particular, due to the abstract nature of the projects, comprehending the topic and realizing it is a troublesome process for the students. Hence, first-year basic design students need a design process that supports their rapid production processes, develops their abstract thinking skills, and assists them in thinking critically.

According to Taber (2006), human learning is an active process. Hence, new knowledge is constructed based on previous experiences and awareness and cannot be transmitted directly and instantly from educator to learner. However, by accounting the learner’s existing knowledge, the educator can teach more effectively. In this respect, interdisciplinary studies encourage critical and creative thinking by connecting disciplines and facilitating research (Jacobs, 1989). In addition, it suggests new design solutions by uncovering new inspiration sources. *Visual Schemas: Pragmatics of Design Learning Foundations Studios* (Ozkar, 2011) and *Schematizing Basic Design in Ilhan Koman’s “Embryonic” Approach* (Gursoy and Ozkar, 2015) are the other examples that have manipulated mathematical concepts in formalizing the pedagogical discussions in basic design studios. These studies are based on developing “shape grammars” which is one of the main themes in the nexus of mathematics and design (Sheibaniaghdam and Selçuk, 2022) in the foundation design studio.

This study adopted a mathematical approach to assist basic design students with developing abstract thinking and support them in overcoming the challenge of starting the design

process. It used mathematics to enhance the students' abstract thinking and design process skills and to facilitate them in quickly identifying the starting point of the design process. For the purpose of transferring abstract concepts, lectures containing detailed information or concrete examples were avoided in order to prevent directly influencing student design outcomes. Instead, mathematical concepts were employed to enable students to gain a greater understanding of the subject matter. Another reason for choosing mathematical concepts is to enable basic design students to experience how they can integrate their previous knowledge into the design processes in the early stage of the design process. Accordingly, based on the students' educational background, their mathematical abilities in sequences were used to develop an understanding of the concepts of "chaos" and "order".

1.1. Basic Design Studio

The basic design studio is included in the first-year curriculum of the undergraduate architecture program. Following its starting point in Bauhaus, design principles are educated in this course and became a fundamental course in design education. Since it is also a typical course in all design and art education departments, it acts as a bridge between all these fields.

The basic design studio is the first place that students face in their entrance to any field of design or art in university. Students enter universities from high schools with various backgrounds (Akbulut, 2010). They mostly do not have any idea about design and aesthetic principles that are basic knowledge in art and design. Hence, the importance of their education in this stage to achieve good knowledge and proper understanding of these principles is undeniable. This perception deeply influences their educational success in the following years and future careers.

The course aims to improve students' creativity by eliminating their prejudices and enabling them to produce new ideas through their subjective perceptions. The content of the course and the applied method in the course follows the Bauhaus school in many design schools in different countries today (Boucharenc, 2006).

For the first time, a basic design course was included in the curriculum of Bauhaus as Vorkurs. Unlike Beaux Art, which was based on learning from a master, Bauhaus introduced a new kind of education pedagogy. The founder of the course and its first tutor, Jonathan Itten, was influenced by psychologists like Montessori and Froebel that worked on "learning by doing" (Lerner, 2005). After the separation of Itten from Bauhaus, Moholy-Nagy and Albers directed the course, and then methods of the school were transferred to Chicago by Mies van der Rohe and Josef Albers. Considering the history of the course is important because, after a long time, most art and design schools worldwide are deeply affected by school of Bauhaus (Boucharenc, 2006).

Although the content of the course and the applied method in the course have evolved based on the needs, conditions, and sometimes restrictions in different universities in Turkey (e.g., relevant departments at Middle East Technical University, Istanbul Technical University, Marmara University, and Eskisehir Technical University formerly known as Anadolu University), the influence of the Bauhaus school is visible in the faculties of architecture and design (Sarıoğlu Erdoğan, 2016; Esen, Elibol and Koca, 2018).

The content of the course is based on transferring the basic concepts of art and design, including design principles. However, there is no unity in the list of these elements. The content covers the basic elements such as shape, color, texture, light, and rhythm that Itten, showed in his book Design

and Form (Itten, 1975). In addition, concepts such as balance, hierarchy, pattern, fullness/space, proportion, emphasis, movement, harmony, and contrast are other concepts included in this course.

First-year curriculum in architecture and other art and design departments like painting, sculpturing, product design, and interior design involves basic design studio courses. However, each disciplines studies these concepts within itself (Tseng and Ieee, 2016).

The basic design studio is a typical course in the curriculum of all these departments. Being an intersection between different disciplines makes it possible to be examined from different points of view. It seems that this potential can be helpful in basic design education. Coming together and discussing the subject from different points of view can help students better understand these principles.

In design education, there are difficulties in the communication between the student and the teacher from time to time. Several studies have been conducted with the help of mathematics to solve these difficulties. Goldschmidt, Hochman, and Dafni (2010) investigate one-on-one desk critiques accrued in the design studio in their article, "The design studio crit: teacher-student communication.". Using coded verbalizations, they identify links between concepts in teacher-student communication through a method. Within a pedagogical framework for design education, they describe this method as an effective feedback instrument.

A second example can be found in Oxman's (2004) article "Think-maps: teaching design thinking in design education," in which she uses graph theory to develop design theory. She assumes the design elements as nodes in this approach. Concepts are related by their links between nodes. This leads to the design's idea

of creating a map that consists of nodes and links. Oxman (2004) reveals that a "think-map is a teachable method that provides the means to organize the knowledge acquired by the learner and makes it explicit." Therefore, it has a profound impact on architecture and design education. In parallel, this study attempts to clarify the dialogue between the student and the teacher using mathematics.

1.2. From Chaos to Order

Scientists in the 16th century believed that the only way to explain natural phenomena is measuring the variables that produced them. According to this view, the rules of universe should be explained in numbers, not verbal statements. This view is regarded as the foundation of modern science, which started to develop after the 17th century. Numerical information with definite assumptions emerges once physical sciences use mathematics as a tool to understand matter and natural phenomena. (Karaçay, 2004).

Determinism is the philosophy on which the classical scientific paradigm is based. Ülken (1972) explains determinism as the cause-effect relationship between A and B events in imperatives related to natural events, resulting in B in every case of A. In short, determinism can be defined as predictability based on scientific causation (Oestreicher, 2007). According to this view, it is possible to determine every movement and event in advance. Newton's three fundamental laws of motion play an essential role in modern science based on determinism. According to these laws, what is happening now originates from what happened before, and what will happen next is due to what is happening now. Knowing the initial conditions in determinism enables its analytical solution to be made (Karaçay, 2004). In other words, it can be precisely determined in advance which reaction may occur in response to each effect. Thus, there

is nothing ambiguous in the cause-and-effect relationship (Ertürk, 2012). While determinism advocates such precision, the introduction of probabilities with quantum mechanics revealed the impossibility of analytical solutions for many systems, which created the phenomenon called “chaos” (Bülbül, 2007). Chaos theory revealed that classical science should change the deterministic perspective (Akçin and Zengin, 2020).

The concept of chaos was first mentioned scientifically in 1899. That year, The Second King of Sweden and Norway organized an award-winning math competition commemorating Oscar’s 60th birthday. The competition committee focused on generating an unsolved problem through four questions for choosing the best mathematicians from different disciplines to participate (Barrow-Green, 1994). Poincaré, who provided a solution for one of these questions, stated that the objects’ motions in the solar system’s orbit, also known as the three-body problem, show unstable and nonperiodic behavior. The concept of “chaotic behaviors” is used for this unpredictable situation (Watts, 2004).

Despite the fact that Poincaré introduced this concept to the world of science in 1900, it was only in 1963 that it became a scientific theory. Edward Lorenz discovered the chaos theory by chance while working on long-term weather forecasts, unaware of the concept of chaos that Poincaré had found before him. A tiny cause overlooked can have an effect that can have big consequences. For this reason, this effect is said to originate from coincidence (Oestreicher, 2007). Lorenz observed that small changes in the initial conditions he dealt with in his study had significant effects on the result and showed that it is impossible to make a long-term forecast (Lorenz, 1963). To explain this situation, Lorenz (1972), claimed, “Did a butterfly’s wing beat in

Brazil trigger a hurricane in Texas?” By using the expression, he states that a small difference in the initial conditions will cause huge changes in the system’s behavior. According to this situation, called the butterfly effect, small changes in the initial conditions can lead to large errors in the results (Oestreicher, 2007). When these events are described as coincidences and result in negative outcomes, they are described as chaos (Bülbül, 2007).

Science and social sciences have been working on complex structures in recent years. Studies in these disciplines focus on chaos and order. Although the studies have gained importance in recent years, the concept of chaos is not considered a new idea. The concept is seen as old because it takes place in mythological discourses describing the creation process of God and the universe (Hayles, 2010; Ural, 2004). This situation is mentioned in Hesiod’s Theogonia as the Gods, in the creation process of the universe, it arrived at the cosmos, representing order from chaos itself (Eyuboğlu and Erhat, 1977). After mythological discourses, the concept appears in the Bible, the holy book of Christians (Korkut, 1987). According to Hayles, the new part of the concept is the emergence of a new space between order and disorder. In the meaning used in this field, “chaos” refers to complex processes that continue unpredictably despite acting according to deterministic laws (Hayles, 2010). Even though the concepts of “order” and “disorder” are perceived as the opposite, chaos is thought to contain order. According to Gürsakal, Chaos theory is concerned with investigating the order that exists in disorder (Gürsakal, 2001). The order can be expressed as a set of repeating rules. To understand the rules that make up the order, one must understand how and in what way the parts can come together. Although when we talk about chaos, the complication is the first thing that comes to mind, chaos contains order in itself.

It is perceived as a disorder because the rules that make up this order are not yet understood. Considering it as a piece pulled out of the chaos order, it is perceived as chaos because the clues about the order have not been obtained yet. According to Hayles, the curves of the cream in our coffee, which we frequently see in daily life, the rise and fall of the Nile River, global air movements, and epidemics, prove the chaos theory (Hayles, 2010).

Chaos theory, which is considered in different disciplines, is discussed in this article. Furthermore, the relationship between the concepts of chaos and order with design has been investigated, applied, and evaluated from a basic design education perspective.

1.3. Sequences

As a simple definition, “a sequence of numbers is a set of numbers arranged in some particular order” (Hirst, 1995). In mathematical terminology, members of the sequence are referred to as “the terms of the sequence”. As mentioned in the definition, the order of these terms is essential. The sequence is a function (Kudryavtsev, 2011). It works like a machine that gets the turn of the term and gives the term. The general formula of a sequence states the relationship between its terms. Also, the following terms can be guessed if the preceding terms are provided. For example, $a_n=2n$ is the general formula of even numbers. When you give 1 to “n”, the function will give you the first even number: 2. If you give 2 to “n”, you will achieve the second term of the sequence of even number: 4, so in this manner n^{th} the term will be $2n$ which is already the general formula of the sequence.

When the sequence’s general formula is defined, the sequence’s terms can be easily found. However, “for many sequences given recursively, finding an explicit formula for the n^{th} the term can be a challenging task” (Grigorieva, 2016). For

example, in the following sequence:

(3,5,7, ...)

One may guess that it is a sequence of odd numbers, and its general formula is $a_n= 2n+1$. According to the given terms, it is right, but it can be just a part of a more complex sequence:

(3, 5, 7, 15, ...)

In this case, the general formula of the sequence will be $a_n=(n-1)(n-2)(n-3)+2n+1$. However, in many cases, the general formula of the sequence is too difficult to explore. The sequence of prime numbers is one of the famous examples. As a good example, the Fibonacci sequence is well-known in art and design for its relationship with the golden ratio.

Considering the characteristics of the sequences that can present a simple order and simultaneously be very complex and even complicated, this concept has been chosen to manipulate in transferring concepts of order-disorder and chaos to the students who already have a basic mathematical knowledge about sequences.

2. METHOD

The Basic Design Studio of Karabuk and Atilim Universities Industrial Design Departments were invited to the “Basic Design Workshop for Industrial Design Departments” event hosted by Gazi University Industrial Design Department on April 12, 2018.

In this context, the lecturers of Karabuk University Industrial Design Department Basic Design Studio courses and 20 students who took the Basic Design Studio II course participated in the workshop. Students selected for the workshop were required to have completed the Basic Design Studio I course and to be enrolled in the Basic Design Studio II course. However, the number of students who met the selection criteria and volunteered to participate in the workshop was

over 20. For this reason, the first 20 volunteer students who passed the Design Studio I course with high scores was selected to participate in the workshop.

The workshop began with the notification of the material groups and the distribution of the workshop's brochure to the students. According to the brochure provided by the host university, students were divided into five groups: soft drink cans, egg cartons, plastic pet bottles (max. 1.5 lt), cardboard or plastic cups, and tetra Pak boxes (milk or soft drink containers). There were four students in each material group. Before attending the workshop, each university had to work with its students, and each student needed to bring a project that complied with the brochure's criteria. Accordingly, Basic Design Studio's lecturers and 20 students came together to work during extracurricular hours.

Following learning the project theme and criteria, students were given one week to collect waste materials for their project. We conducted concept studies with the students during the one-week material procurement process questioning the concept of "chaos" and "order". First, students were asked to describe what "chaos" and "order" meant before explaining these concepts. While they defined chaos with concepts such as complexity, disorder, and random, "order" was identified as the set of rules, legible rules, and reproducible.

Next, students were given academic readings on the subject to gain a deeper understanding of how these concepts are addressed in the literature so they could be expected to demonstrate their understanding of chaos and order in their designs. The students were asked to create a form that embodied the concept of "From Chaos to Order: Entropy" using the abovementioned materials. According to workshop coordinators, the form should be 50 cm high and capable of standing independently. Additionally, the

students were informed that gluing, string, wire, and fishing line were selected joining materials that they could use two of them to construct the structure.

The students were instructed to create three elements that would comprise the form. The elements should be made following the abovementioned criteria and designed as if they were members of the same product family. Students were told that they could deform the waste materials while producing the elements. It is possible to crush pet bottles, straighten Tetra Pak boxes, unfold folded edges, bend egg boxes and change their volumes. Despite this, the deformation of the materials and the way they joined together were not allowed to go to the extent that the integrity of the waste material was compromised. It has been stressed that the theme of their projects, "from chaos to order," implies a transformation, so creating a design that conveys this concept is essential. There is no restriction on the type of tools students may use to process the waste material they will be working with. Following the specified criteria, each student designed three elements (Figure 1).

Produced elements were abstracted as alphabets. Students were asked to create a simple sequence using these alphabets. Then they asked to make it more and more complex in several steps and consequently make it complicated in the end. As a result, the sequence that was easy to read in the first stage became more and more challenging to read in the process. In these stages, the designer was able to clarify the rule of the sequence, but at the end of the process, it was impossible to read the rule of the sequence.

3. RESULT

The design process was composed of three main stages. In the first stage, the elements were produced. In the second stage, they have bought together to create an order, and in the last stage,

their combination rule is complicated to show the transition from order to chaos.

First stage: production of the elements

In this stage, initial elements have been produced considering design principles. Every intervention on the material should be done based on the clarified references to be able to produce the element over again. Materials presented to students had different characteristics that required different operations. For example,

bending was proper for metal, while folding was suitable for working with paper (Figure 1). Students take the egg cartons apart to create different elements (Figure 2).

In order to create a product family, the references used for making the first element were transferred to the other two elements (Figure 3, Figure 4). The material and the way the elements will bring elements together also were determined in this stage.



Figure 1. Elements were produced by students with the paper cups (M. Hajiamiri, 2018).



Figure 2. Elements were produced by students with tetra Pak, cans, plastic bottles, and egg parcel (M. Hajiamiri, 2018).



Figure 3. Product families were produced by students with metal cans (M. Hajiamiri, 2018).

Second stage: Creating an order

In the second stage, students were asked to combine the elements to create an order. Students had experienced creating an order in the framework of two-dimensional practices of the previous semester. So, they had enough knowledge to combine the elements to achieve the order. However, the transition from order to the chaos was the main challenge of this design work. Students had to determine the rules of the created order to be able to control the process and convert it into chaos. In this respect, students were encouraged to create a sequence that showed the element's coming order. The students had basic mathematical knowledge to create such a sequence.

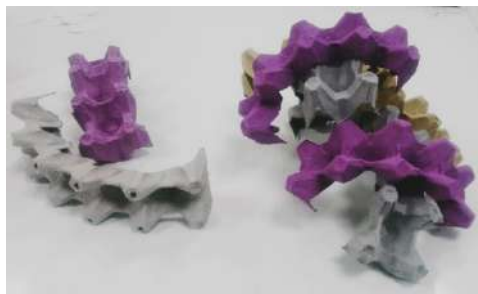


Figure 4. The elements have been brought together to create an order (M. Hajjmiri, 2018).

Third stage: From order to chaos

Like the previous one, this stage occurred in two realms: One as a sequence in an abstract realm of mathematics and the other as concrete design work. In this stage, students were asked to develop the sequence and make it more complex

and complicated.

So, students juxtaposed three elements to create an order. Repeating the relationship between these elements was enough to read the order. It means that after some repetition, one could be able to guess the element that probably would come next. The process can be simply explained as follows:

This relationship can be expressed in the form of a sequence.

(a, b, c, a, b, c, a, b, c, ...)

According to this data, there is a group composed of "a", "b" and "c" that are juxtaposing seriatim, and this relation is repeating. So, there is a rule in this sequence, and based on it, the next coming element will be "a". If, for example, "b" be the next coming element, it means that the guess about the rule of the sequence was incorrect. If the sequence continues in this way:

(a, b, c, a, b, c, a, b, c, b, a, b, c, a, b, c, a, b, c, b, a, b, c, a, b, c, a, b, c, b, ...)

A new rule will appear in this sequence that is not as simple as before. However, the rule is readable yet. The sequence can make more complex by adding more elements and defining more relations. After a while, it will be complicated. It means that the achieved sequence will be a part of another sequence with a more extensive and complicated order.

The design task continued based on the achieved sequence. The sequence was used as a script that contributed to the emergence of the chaos. Since this method did not determine the quality of the relationship between elements, it did not intervene directly in the design process.

Therefore, making chaos starting from the order is not an arbitrary juxtaposing of the elements. Even if the rule of this relation is so complex that it cannot be read, and even if the design product is beyond the designer's control, there is a defined



Figure 5. Transition from order to chaos (M. Hajiamiri, 2018).

relationship between the elements.

A design decision was not made based on the series after the elements were produced. After the third stage, the students who had the rules of “order” and “chaos” with their elements started designing in three dimensions (Figure 5). In this process, they began investigating how each element would come together in the third dimension based on their relationship on paper and in accordance with the design principles. The students were informed that elements are expected to have strong planar relations rather than single-point weak relationships. The established relationship should also be well-defined and repeatable, and each element should be readable throughout the design without being lost. Additionally, the binding elements should not be more dominant than the design elements. As a result of these criteria, the students designed the third dimension of “order” and “chaos” and the design process was concluded.

CONCLUSION

It is challenging to practice abstract concepts in design education. Hence, in order to explain this topic to the design students and facilitate the dialogue between students and tutors, a

concept in mathematics was used as the medium of communication. In this study, sequences as a mathematical concept were used to transfer the concepts of order and chaos to basic design students who were expected to design a structure from waste material in the order to chaos theme. Using sequences assists in transferring the topics to the students without the need to provide examples that could influence the design students’ solutions. First, the students were asked to build three-dimensional elements based on basic design principles. Second, the concepts of order and chaos were practiced using the sequences as mathematical concepts. Later, the students were asked to make their own sequences, and then they turned their sequences into more complex ones in order to achieve chaos. Lastly, they created the relationships between their designed elements based on their sequences and built a structure demonstrating the concept of order to chaos.

This method offers the advantage of avoiding the use of existing examples, which may interfere with the learning process and restrain the students’ creativity. Furthermore, through this method students experienced the utilization of another discipline in conjunction with their

design projects. This study attempted to put forward an example for a teachable method that can explain the creative process of design thinking and idea generation as a logical procedure rather than describing it as an inspiration. This attitude is helpful in finding a clue to creating an initial idea for the design work, which is generally a difficult phase of the design process. Mathematics helps clarify dialogues in literature, as shown by the examples given. In this study mathematics provided transfer of the subject without giving concrete examples.

On the other hand, this method might not be suitable to be implemented by the students or tutors who are not familiar with or have difficulties recalling basic mathematical concepts like sequences.

Consequently, determining the level of students' mathematical knowledge was impossible. Due to this limitation, the selection of the students for participation in the workshop was made based on their success in the design tasks, not their mathematical knowledge.

Furthermore, the materials that were used for creating the elements were limited and similar limitations exist in joining techniques and materials. Since this limitation might affect the outcome of the design solutions, future studies can apply a similar method with different materials and production techniques.

To sum up, this study presented an example using a mathematical concept in transmitting a design principle to emphasize the high potential of mathematics in design education. To develop a full picture of the effectiveness of mathematical concepts in design education, additional studies will be needed.

REFERENCES

- Akbulut, D. (2010). *The Effects of Different Student Backgrounds in Basic Design Education*, *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 2(2), 5331-5338.
- Akçın, M. E., ve Zengin, O. (2020). *Düzensizliğin Düzeni: Kaos Kuramı ve Sosyal Hizmet, Toplum ve Sosyal Hizmet*, 31(3), 1307-1323.
- Barrow-Green, J. (1994). *Oscar II's Prize Competition and the Error in Poincaré's Memoir on the Three Body Problem*, *Archive for History of Exact Sciences*, 48, 107-131.
- Boucharenc, C. G. (2006). *Research on Basic Design Education: An International Survey*, *International Journal of Technology and Design Education*, 16(1), 1-30. doi:10.1007/s10798-005-2110-8.
- Bülbül, M. Ş. (2007). *Kaos ve Eğitim*. Beyaz Kalem Yayınevi.
- Bülbül, M. Ş., ve Erçetin, Ş. (2010). *Chaos and Analogy of Education*, *Middle East Journal of Scientific Research*, 5, 280-282.
- Çavuş, F., İnce, Z., Yakut, E., Akbulut, M., Güloğlu, U., ve Kalkan, A. (2016). *Kaos ve Durumsallık: Bir Değerlendirme*, *KSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(2), 205-224.
- Ertürk, A. (2012). *Kaos Kuramı: Yönetim ve Eğitimdeki Yansımaları*, *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 20(3), 849-868.
- Esen, E., Elibol, G. C., ve Koca, D. (2018). *Basic Design Education and Bauhaus*, *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 8(1), 37-44. DOI: 10.7456/10801100/004.
- Eyüboğlu, S., Erhat, A. (1977). *Hesiodos Eseri ve Kaynakları*, *Türk Tarih Kurumu Basımevi*.
- Goldschmidt, G., Hochman, H., and Dafni, I. (2010). *The Design Studio Crit: Teacher-Student Communication*, *Artificial Intelligence for Engineering Design, Analysis and Manufacturing: AIEDAM*, 24(3), 285-302. DOI: 10.1017/S089006041000020X.
- Grigorieva, E. (2016). *Methods of Solving Sequence and Series Problems*, *Springer International Publishing*.
- Gürsakil, N. (2007). *Sosyal Bilimler: Karmaşıklık veKaos*, *Nobel Yayın Dağıtım*.
- Gursoy, B., ve Ozkar, M. (2015). *Schematizing Basic Design in Ilhan Koman's "Embryonic" Approach*, *Nexus Network Journal*, 17(3), 981-1005. DOI: 10.1007/s00004-015-0261-9.
- Hayles, K. N. (2014). *Düzenli Düzensizlik Olarak Kaos: Çağdaş Edebiyat ve Bilimde Değişen Temel*, *Cogito*, 62, 64-84.
- Hirst, K. (1995). *Numbers, Sequences and Series*, *Butterworth-Heinemann*.
- Itten, J. (1975). *Design and form: The Basic Course at the Bauhaus and Later*: John Wiley & Sons.
- Karaçay, T. (2004). *Determinizm ve Kaos, Mantık, Matematik ve Felsefe II. Ulusal Sempozyumu*, 21-24.
- Korkut, T. (1987). *Şehirlerin Ortaya Çıkış ve Yaygınlaşması Üzerine Sosyolojik Bir Deneme*, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları*.
- Kudryavtsev, L. D. (2011). *Sequence*, Retrieved January 25, 2022, from <http://encyclopediaofmath.org/index.php?title=Sequence&oldid=48671>.
- Lerner, F. (2005). *Foundations for Design Education: Continuing the Bauhaus Vorkurs Vision*, *Studies in Art Education*, 46(3), 211-226.
- Lorenz E. N. (1972). *Predictability: Does the Flap of a Butterfly's Wings in Brazil Set off a Tornado in Texas? Paper Presented at 139th Annual Meeting of the American Association for the Advancement of Science*, Washington DC, The US.
- Lorenz, E. N. (1963). *Deterministic Nonperiodic Flow*, *Journal of Atmospheric Sciences*, 20(2), 130-141.
- Oestreicher, C. (2007). *A History of Chaos Theory, Dialogues in Clinical Neuroscience*, 9(3), 279-289.
- Ozman, R. (2004). *Think-Maps: Teaching Design Thinking in Design Education*, *Design Studies*, 25(1), 63-91. DOI:10.1016/S0142-694X(03)00033-4.
- Ozkar, M. (2011). *Visual Schemas: Pragmatics of Design Learning in Foundations Studios*, *Nexus Network Journal*, 13(1), 113-130. DOI: 10.1007/s00004-011-0055-7.
- Sarıoğlu Erdoğan, G. P. (2016). *Temel Tasarım Eğitimi: Bir Ders Planı Örneği*. *Planlama*, 26(1),7-19. DOI: 10.5505/planlama.2016.52714.
- Şenel A., ve Sönmez N. O. (2017). *Bir Derdimiz Var! Birinci Sınıf Mimarlık Stüdyosu*, *Puna Yayın*.
- Shebaniaghdam, D., and Selçuk, S. A. (2022). *A Bibliometric Analysis of the Nexus Network Journal*, *Nexus Network Journal*. 1-16.

DOI: 10.1007/s00004-022-00613-z.

Taber, K. S. (2006). *Beyond Constructivism: The Progressive Research Program Into Learning Science*, *Studies in Science Education*, 42(1), 125–184.

Tseng, H. Y. (2016). *Discussion on the Situation and Trend of Applied Basic Design and Art—Take Winners of “Asia-Pacific Creative Award in Memorial of Professor Asakura Naomi Contest” as Examples*, In 2016. *International Conference on Applied System Innovation*, 1-4, DOI: 10.1109/ICASI.2016.7539765.

Ülken, H. Z. (1972). *Genel Felsefe Dersleri*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayını.

Ural, Ş., Yüksel, Y., Koç, A., Şen, A., Hacıbekiroğlu, G., ve Özer, M. (2004). *Kozmozdan Kaosa, Mantık, Matematik ve Felsefe II. Ulusal Sempozyumu*, 21-24.

Watts, B. D. (2004). *Clausewitzian Friction and Future War (No. 68)*, Institute for National Strategic Studies, National Defense University.

TARİHSEL SÜREÇTE BEDEN KÜLTÜRÜNÜN OYUNCULUK SANATI ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

Mustafa ERGÜVEN*

ÖZET

Bu makale; Antik Yunandan günümüze, beden kültürünün ve bedene yönelik yaklaşımların oyunculuk sanatı üzerindeki etkisini araştırmayı amaçlamıştır. Birinci bölümde; Antik Yunan ve Roma uygarlıklarındaki ideal beden ile tragedya-komedyaya oyun türlerinin gerektirdiği oyunculuk biçimlerine; ikinci bölümde, Ortaçağ Hıristiyan düşüncesinin otoritesi altında şekillenen ve devamında Rönesans ile farklılaşma gösteren beden algısıyla kilise oyunlarına; üçüncü bölümde, Aydınlanma'nın bir sonucu olarak sağlıklı yaşama bilinci ve spor kültürü çerçevesinde gelişim gösteren beden ile bu dönemdeki oyunculuk yaklaşımlarına; dördüncü bölümde, 20. Yüzyıl tüketim toplumunun yarattığı beden kültürü ve oyunculuk arayışlarına değinilmiştir. Sonuç bölümünde ise toplanan bulgular analiz edilmiş, beden kültürü ve oyunculuk sanatının hangi noktalarda paralellik gösterdiği, beden-oyunculuk ilişkisi bağlamında değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Oyunculuk, Beden kültürü, Beden tarihi, Beden sosyolojisi, Tiyatro.

Geliş Tarihi: 30.03.2022

Kabul Tarihi: 10.11.2022

Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, Tiyatro Sanat Dalı, erguvenmustafa138@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-7576-5660

THE IMPACT OF BODY CULTURE ON THE ART OF ACTING IN THE HISTORICAL PROCESS

Mustafa ERGÜVEN*

ABSTRACT

This article was originally published as it aimed to investigate the impact of body culture and body-oriented approaches on the art of acting from ancient Greece to the present day. In chapter one; Ancient Greece and the ideal body in Roman civilizations and the tragedy-comedy game genres required forms of acting; in the second part, under the authority of medieval Christian thought church games with the perception of the body, which takes shape and then differs with the Renaissance; in the third chapter, the awareness of healthy living and sports culture as a result of the Enlightenment acting approach in this period with the body developing within the framework, In the fourth chapter, the 20th-year-old Body culture and the search for acting created by the 19th century consumer society were mentioned. In the conclusion section, the findings collected were analyzed, the points at which body culture and acting art parallel are evaluated in the context of body-acting relationship.

Keywords: Acting, Body culture, Body history, Body sociology, Theatre.

Received Date: 30.03.2022

Accepted Date: 10.11.2022

Article Types: Research Article

*Anadolu University, Institute of Fine Arts, Department of Performing Arts, Drama, erguvenmustafa138@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-7576-5660

1. GİRİŞ

Tarih boyunca, her zaman bedenın barındırdığı bilinmezlele yönelik bir merakın gündemde olduğu görölr. Bu bağlamda kutsal metinlerde bedene dair açıklamaların bir hayli fazla oluşu da konunun, insanlık için ne denli önemli olduğunu vurgular niteliktedir. Kolaylıkla ifade edilebilir ki; insan, bedeniyle toplum sahnesine çıkar ve beraberinde meydana gelen tüm siyasal, sosyolojik, sanatsal etkileşimler, bedenın eylemesi neticesinde fiili hayatta vuku bulur (Okumuş, 2011: 1-2). Duyguların yaratımı ve iletilmesiyle varlığını sürdüren beden, diğer bedenleri etkilediği gibi onların da etkisine açık olarak kendine has bir dil oluşturur. Bu dilin yaratılmasında tarihi, coğrafi ve kültürel farklılaşmalar önemli rol oynar (Demir, 2018: 312). Örneğin yavaş bir dünyadan hızlı bir dünyaya; yaşamı idame ettirme amaçlı beslenmeden gastronomi ve mutfak sanatlarının zenginleştirdiği beslenmeye; cinselliğin, ahlakın sınırları dâhilinde algılanmasından psikolojik yaklaşımla ele alınmasına; kişisel bakımdan kolektif savunma yöntemlerine kadar olan bütün süreçlerin hepsi, farklı dönemlerde farklı coğrafyalarda gelişme göstererek beden kültürünün oluşumunda dinamik olarak yer almıştır. Bu ifadelerden de anlaşıldığı üzere; beden kültürü, en organik biçimiyle içinde bulunulan dönemin ortak normları tarafından üretilir. Bedenin meydana getirdiği bu farklılıklar; yemek yemekten uyuma şekline, sokakta yürümeden savaş alanındaki konumlanışa, çocukların oynadığı oyunlardan sahne sanatlarındaki gösterimlere kadar geniş bir yelpazede kendine has nitelikler barındırır (Corbin, Courtine ve Vigarello, 2007: 7).

Beden felsefesi üzerine çalışmalarda bulunan Marzano'nun "Beden Felsefesi" adlı kitabı incelediğinde; onun indirgemeci yaklaşımlardan uzak, daha çok bedenın soyut olarak değerini ortaya koyan bir bakış açısı geliştirmek istediği

görölr. Marzano'nun beden felsefesine yönelik görüşlerini Erdinç (2019: 34), şu şekilde aktarır:

"Şu ana kadar filozofların büyük bir bölümü genel olarak insan ruhu ve onları tutkuları üzerine akıl yürütmeyi tercih ettiler. İnsan zekâsının anlama yetisini araştırdılar ya da Kant'ta olduğu gibi sözgelimi saf aklı eleştirdiler, onu sınıadılar. Oysaki vücudun gerçekliği ve insan varoluşunun sonluluğu üzerine daha az sorgulamada bulundular."

Marzano'ya göre felsefede daha çok akıl ve ruh üzerine yoğunlaşılmasının sebebi, bedenın belirsiz ve ikircikli oluşudur. Tam da bu sebepten dolayı felsefe tarihinde beden ve ruh olarak ikiliğin meydana geldiğini belirten Marzano, modern dönemlerde bu ikili ayrışmanın beden ve irade olmak üzere sürdüğünü de sözlerine ekler (Erdinç, 2019: 34).

Bedene sahne sanatları penceresinden bakıldığında ise sanatçı, bedenini bir ifade aracı olarak kullanıp, seyircinin görme, işitme gibi farklı duyularına dokunarak anlatımını gerçekleştirir (Erkan, 2018: 10). Günümüzde artık teatral anlatımı beden üzerinden gerçekleştirmek, oyunculuk sanatının olmazsa olmaz bir ön koşuludur. Pek doğaldır ki tiyatrunun, yüzyıllardan beri organik yapısını kaybetmeden, her zaman daha incelikli bir yöntemle ilerleme gayesinde olduğu açıktır. Kuşkusuz bu yolculukta da farklı dönemlerde farklı hikâyeleri anlatan oyuncular, dönemlerine özgü beden kültürünün etkisi altında, oyunculuk sanatını günümüze kadar sürdürmüşlerdir. Tüm bu ön veriler ışığında; çalışmanın devamında, İlk Çağ uygarlıklarından günümüze, beden kültürünün oyunculuk sanatına etkileri karşılaştırmalı olarak incelenip sunulacaktır.

2. ANTİK YUNAN VE ROMA

2.1. Beden Kültürü: Sağlıklı Bir Ruh İçin Disipline Edilmiş Beden

Antik Yunan ve Roma'da beden kültürü

incelendiğinde, özellikle sağlık ve estetiğin ön planda olduğu göze çarpar. Bilhassa Eski Yunan'da, beden terbiyesi anlayışının gelişmiş olduğunu dönemin eserleri yansıtmaktadır. Bu kültürün sadece üst bir zümreye özgülenmediği, daha geniş kesimlerce de benimsenip pratik edildiği genel olarak kabul görür. Şüphesiz bu durumun oluşumunda, Eski Yunan felsefesinin etkisi bir fazladır. Beden ve müzik terbiyesinin büyük oranda önemsendiği bu felsefede, hem arı bir ruha hem de onun şekil aldığı sağlıklı vücuda ulaşmak için çeşitli eğitim modellerinden faydalanılması gerektiği düşüncesi hâkimdir. Bu dönemde çocukların eğitimlerinde her branş için ayrı öğretmenler tutulmuş ve erken yaşlardan itibaren dersler verilmiştir. Şüphesiz; Eski Yunan'daki bu eğitimin ideali, zihni ve bedeni disipline edip, senkronize bir şekilde hareket etmelerini sağlamaktı. Antik Yunan'da, Mısır uygarlığından kalma spor faaliyetlerinin de yaygın olduğunu belirten Şenkan, Nurşah Çokbankır'ın sözlerini şu şekilde aktarır:

“Antik Dönemdeki spor ve sportif etkinliklere yönelik belgeler, hem doğu hem de batı toplumlarında karşımıza çıkmaktadır. Buna ilişkin en erken tasvirler İ.Ö. 3. ve özellikle 2. binde Mısır'da görülmektedir. İ.Ö. 2400 yıllarında Mısır'daki Beni Hasan'dan bazı mezarların duvar resimlerinde, güreşen, ağırlık kaldıran, bedensel aktivitelerde bulunan insan figürleri resmedilmiştir. İ.Ö. 2. Binde Girit'te duvar resimlerinde yine aynı, fakat biraz daha zahmetli performanslar karşımıza çıkmaktadır. İ.Ö. 1600 yıllarımdan Girit'te Knossos Saray'ındaki bir fresk üzerinde boğa ile akrobatlar resmedilmiştir” (Şenkan, 2017: 28-29).

Eski Yunan'da olduğu gibi, Roma döneminde de sağlıklı ve iyi bir ruha erişmek için bireyin beden terbiyesinden geçmesi gerektiği düşüncesi, küçük farklılıklarla da olsa kendini göstermektedir. Antik dönemde beden, sanat ve estetik alanda temellendirilmiş ve “güzellik” kavramı

perspektifinden incelenmiştir. Düzenlenen olimpiyat müsabakaları, gladyatör dövüşleri, heykeller bu bakış açısına yönelik birer örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçılar tarafından da bir sembol olarak algılanıp yüceltilen beden ile bilhassa erkek vücudunun gücü vurgulanmış ve simetri ile özdeşleştirilerek “altın oran”a göre taklidi gerçekleştirilmiştir. Bu dönemde özellikle erkek bedeni sergilenerek bir uygarlık sembolü halinde sunulmuş ve beden kavramı parçalara bölünmeden bütünlüklü bir şekilde yorumlanmıştır (Tufan, 2019: 19-20).

Bu dönem filozoflarının bedene yönelik düşünceleri incelendiğinde; Platon'un bedeni, hakikate ulaşmanın önündeki bir engel olarak yorumladığı buna karşılık Aristoteles'in de beden ve ruhu bir bütün olarak ele aldığı görülmektedir. Aristoteles'in beden ve ruhu harmonik bir yapıda yorumlaması yukarıdaki cinsiyet ayrımının olmadığı uygarlık sembolü olan beden tezini destekler niteliktedir (Erdoğan, 2019: 35).

Görüldüğü üzere İlk Çağ uygarlığı olan Antik Yunan ve Roma'da müzikle uyumlu heykelsi bir form idealdi. Özellikle genç yaştaki insanların bu alanlarda yetkinlik kazanmak ve sağlıklı, iyi bir ruha sahip olmak adına sıkı bir çalışma sürecinden geçmeleri, Antik Yunan ve Roma'da bedene yönelik yaklaşımların ne kadar çağdaş düzeyde olduğunun da bir göstergesidir.

2.2. Oyunculuk Sanatı: Tragedya ve Komedy

Tiyatro sanatının doğduğu Antik Yunan'da, oyunculuk sanatının Dionisos adına söylenen şarkılar eşliğinde yapılan danslarla şekillendiği bilinmektedir. Daha sonraları, koronun karşına çıkan oyuncu ile birlikte diyalog yaratılmış ve performans, dinsel boyutundan ayrılarak, tragedya formuna ulaşmıştır. Tragedyalardaki oyunculuk yaklaşımlarında yaygın olarak ses'in öncelendiği tahmin edilir (Ateş, 2016: 116).

“Yunanlıların en büyük önemi sese verdikleri

anlaşıyor. Çünkü oyuncular her şeyden çok ses tonlarının güzelliği, konuşma tarzını ruh halini ve karaktere göre uyarılma yeteneği ile değerlendiriyorlardı. Bununla birlikte oyuncu konuşmasında doğru duyulanım tonunu yansıttığı ölçüde yaş ya da cinsiyet niteliklerini meydana çıkarmaya çaba göstermediği için olsa gerek oyundaki konuşmalar gerçekçi olmaktan ziyade tumturaklı idi. Ayrıca oyunlar üç çeşit konuşma tarzı gerektiriyordu: Konuşma, resitatif ve şarkı. Ses anlatımın başlıca aracı olduğundan, oyuncu bugünün opera şarkıcısının yaptığı gibi sesini eğitir ve çalıştırır” (Brockett, 1999: 36).

Bununla birlikte; oyuncular, belirli duyguları sesleriyle uyumlu bir şekilde aktarabilmek adına bedenlerini stilize bir şekilde devindirir. Özellikle kullanılan konvansiyonel hareketler ve koronun dansı, sözcükler olmadan anlatımı gerçekleştirmede önemli rol oynamaktadır. Oyuncuların maske kullanımı yüz ifadelerinin okunmasına engel olduğu için, kalıplaşmış kimi fiziksel işaretler duyguların (sevinç, üzüntü, öfke gibi) aktarımında kullanılır. Öte yandan oyuncuların sahnede giydikleri kothornos olarak adlandırılan yükseltilemlerle hareket etmesinin de pek kolay olmadığı düşünüldüğünde, anlatımın genellikle statik bir biçimde gerçekleştiği sonucuna kolaylıkla ulaşılabilir. Komedyalarda ise, daha sonrasında Roma döneminde de devam edeceği gibi, oyuncuların etkin bir fiziksel aktivite içinde oldukları söylenebilir (Benedetti, 2012: 25-26).

Oyunculuk tekniği ve oyunculuk mesleğine bakış, Antik Yunandan sonra Roma’da komedyanın türünde, seyirciyi eğlendirmek ve dikkati canlı tutmak ön planda olduğundan mim, pantomim, akrobasi, jonglörülük, hokkabazlık gibi biçimler öne çıkmış ve tiyatro söze dayalı olmanın dışında fiziksel anlamda da etkinlik kazanmıştır (Nutku, 2002: 52).

“Tragedyada hareket yavaş ve ağırbaşlı, fakat komedyada, birbirine vurmalar ve her türden

kaba fars şakaları yaygın olduğundan, daha canlıydı. Çağdaş olgulara bakıldığında birçok Romalı oyuncunun başa açma verme, bacakları, elleri kullanma ve her durum türüne uygun entonasyonlar üzerinde yoğun teknik eğitim aldığı anlaşılıyor” (Brockett, 1999: 78).

Görüldüğü üzere; eğlenceye dayanan bu tip sahnelemelerde vurgu, solo oyuncunun karmaşık bir biçimde örgütlediği tekniğindedir. Bu performanslar çoğunlukla doğaçlama şeklinde geliştiği için, sahne aksiyonlarının inşasında harekete dayalı bir hüner gereksinimine ihtiyaç duyulmuş ve oyuncu, bedenini birincil anlatım aracı olarak kullanmıştır.

Özetle; Antik Yunan ve Roma döneminin idealize ettiği estetik beden anlayışı ile bilhassa tragediyaların gereksinim duyduğu oyunculuk biçimi arasında etkileşimin olduğu kolaylıkla ifade edilebilir. Kuşkusuz; yüce duyguları, disipline edilmiş stilize aksiyonlar aracılığıyla aktararak estetik yaratma gayreti ile arı bir ruh adına verilen beden terbiyesi arasındaki düşünsel benzerlik bir hayli fazladır.

3. ORTAÇAĞ VE RÖNESANS

3.1. Beden Kültürü: Kutsal ve Günahkâr Bedenden Estetik Bedene

Ortaçağ döneminde, Hıristiyanlığın etkisiyle, insanın günahkâr doğduğu düşüncesi egemendi. Tam da bu nedenle beden ve bedene ait olan arzu ve hazlar, kilisenin kontrolü altına girmek durumunda kalmış, beden giderek dizginlenmesi ve terbiye edilmesi gereken kötücül arzuların kaynağı olarak görülmüştür. İlk Çağ uygarlığı olan Antik Yunan ve Roma’da; bedeni, spor ve müzik gibi çağdaş denilebilecek yöntemlerle terbiye ederek iyi ve güzel olan ruha ulaşma ülküsünün yerini, Ortaçağ’da; çile çekme, kırbaçlama, saatler süren zikirler, kendini temel ihtiyaçlardan yoksun bırakma gibi nefsi körelteceği varsayılan ritüeller almıştır (Şenkan, 2017: 33-34). Çünkü bu dönemde “günah” başlığı

altında şekillenen düşünceler yoğun bir şekilde toplumsal hayata yansımış, öte dünya kavramının hayatın karşısında yer almasıyla da bu dünyaya ait olan unsurlar olumsuzlanmıştır. Bu düşünceye göre; ölüme mahkûm olan beden olumsuz bir nesnedir ve olabildiğince izole edilmelidir (Tufan, 2020: 20-21). Özellikle kadın vücudunun korku kaynağı olması; beden, ruhun iğrenç giysisi olarak nitelendirilmesine ve günahların bu bedenden kaynaklanacağı fikrinin oluşmasına yol açmıştır. Hıristiyanlık dininde bedene yönelik tüm bu olumsuz ve kısıtlayıcı yargılara rağmen, Tanrının İsa'nın bedenine geçerek vücut bulduğu inancı, bedeni aynı zamanda da yüksek bir mertebeye konumlandırmıştır. Tüm bu verilerden hareketle; Hıristiyanlıkta bedeni yüceltme ve aşağılamaya yönelik çift yönlü bir eğilimin söz konusu olduğu söylenebilir (Corbin vd., 2007: 17-18).

15. ve 16. yüzyılda ise Rönesans'ın etkisiyle dinin kamusal alandaki baskısı azalır ve Ortaçağ'ın Tanrı merkezli felsefesinin yerini Rönesans'ta *insan*'ın alması, bu dönemi Yeniçağ'a giden yolda bir geçiş köprüsü olarak konumlandırır. Fakat Rönesans'ta, Eski Yunan düşüncesi yeniden filizlenmiş olmasına rağmen, Ortaçağ'ın etkisi tamamıyla silinmemiştir. Yine de dönemin sanat eserleri incelendiğinde bedene yönelik dogmacı anlayıştan bir hayli uzaklaşıldığı ve sanatçıların eserlerinde, Rumen ve Yunan sanatının estetik etkileri altında olduğu görülür. Özellikle Michelangelo ve Leonardo Da Vinci'nin eserleri anatomi bilgisine önemli ölçüde ışık tutar. Şüphesiz bu eserler, insan bedenine yönelik estetik bakışın yaratımında halen güncelliğini korumaktadır (Şenkan, 2017: 35).

3.2. Oyunculuk Sanatı: Kilise, Kent Meydanları ve Çerçeve Sahne

Tuncay (2014: 11), Ortaçağ dönemindeki oyunların iki kategori altında değerlendirilmesi gerektiğini söyler;

“Bunlardan ilki Hıristiyanların toplum yönetimine egemen olup düzenli tiyatro temsillerini yasaklatmalarına kadar süren Dindışı Tiyatro'dur. Öteki, Kilisenin cemaatini etkilemek için, doktrinlerini daha iyi anlatabilmek için; halkın dinsel konulara ilgisini ayakta tutabilmek için geliştirdiği oyunları, şenlikleri, gösterileri kapsayan Dinsel Tiyatro.”

Dindışı oyunlar kapsamında değerlendiren Mimus oyunları seyirciyi güldürmeyi amaçlayan, siyasal veya düşünsel derinliği olmayan eğlence odaklı bir tiyatrodur. Bu oyunlarda; abartılı komedi, sakarlıklar, cinsellik ve dans bolca yer alan unsurlardır (Tuncay, 2014: 33-36):

“Oyunlarda tokatlar, şakalar, kaba saba nükteler pataklamalar gibi hareket ve en yalın biçimiyle söz komiklikleri yapılmaktaydı. Beğenisi, genel kültürü, algılaması alt düzeyde olan sokaktaki seyircinin düzeyi hedeflenmekteydi.”

Ortaçağ'da bir diğer önemli tür pantomimustur. Antik Yunan kültüründen gelen mitolojik konuların dansla anlatımını karşılayan pantomimus türü oyunculuk bakımından esneklik, çeviklik ve yüksek taklit yeteneği gerektiriyordu. Pantomimus oyuncuları teknik olarak bu yeterliliğe ulaşabilmek için genç yaşlardan itibaren yoğun bir şekilde çalışırdı. Oyuncuların orta boylu eğitime uygun bir fiziğe ve ellere sahip olması çok önemliydi. Bu oyuncular aynı zamanda formlarını korumak için meslek hayatları boyunca kendi malzemeleri üzerinde çalışmayı bırakmazlar ve yeme içmelerine dikkat ederlerdi (Tuncay, 2014: 40-41). Hem kadın hem de erkek rollerini ustalıkla oynayan bu oyuncuları seyreden Kassiodoros'un ifadelerini Murat Tuncay (2019: 43) şu şekilde aktarır:

“Aynı beden hem Herkül'ü, hem Venüs'ü, erkeği, kadını, kralı, askeri genci, yaşlıyı öylesine canlandırır ki insanın bu bedenin içinde birçok gizli kişilerin olduğuna inanası gelir.”

Görüldüğü üzere bu oyunlar; biçimsel olarak büyük zenginlik taşımakta ve aktörlere fiziksel yönden geniş anlatım olanakları sunmaktadır (Arık, 2016: 116). Ancak bir başka görüş ise; bu dönem oyuncularının esnafılık, zanaatkarlık gibi farklı mesleklerle uğraştıkları için amatör oldukları, dolayısıyla da oyunculuk ile ilgili pek fazla teknik donanıma sahip olmadıklarını belirtir (Nutku, 2002: 63).

“Oyunculunun niteliği de kuşkusuz değişti. Ortaçağ kaynaklarından birçoğu bazı oyuncularını överken, başkalarını oyuncularını kınıyorlardı. Oyunculukta ses her şeyden önemliydi. Dinsel oyunlarda tipik olan ezgiyle söylemenin yerini yöresel oyunlarda günlük konuşma dili almıştı. Günümüze kadar gelen oyunlarda, karakterlerin inceliği olmadığından çok yetenekli oyunculara gereksinilmiyordu. Karakterlerin birçoğu tiptleştiriliyor ve birkaç keskin aksiyon ve duygu ile yetiniliyordu (tapınma, sevinç, kızgınlık ve hüznün gibi). Ciddi karakterler genellikle sınırlıydı. Fakat komik roller, doğaçlama ve pantomimle genişleyen bir alanı kaplamıştı” (Brockett, 1999: 116).

Ortaçağın yavaş yavaş kapanıp burjuva sınıfının kültür devrimi diyebileceğimiz Rönesans'ın başlamasıyla beraber tiyatro sanatı, kilise salonlarından kent meydanlarına ve oradan da çerçeve sahnelere taşınmıştır. Rönesans'ta, daha çok gündelik hayatın meseleleri ele alınmış olmasına rağmen yine de oyunculuk tekniği bakımından yenilikçi tutumlara pek sıcak bakılmadığı da bir gerçektir (Arık, 2016: 117). Ancak Rönesans'ta, profesyonel bir şekilde icra edilen *commedia dell'arte* türü, gerektirdiği oyunculuk yetkinliği bakımından diğerlerinden farklıdır. Oyuncuların, belirli fiziksel ve vokal kalıplar dâhilinde ustalaşmasını zorlayan bu tür, beden olanaklarını sonuna kadar kullanmasıyla öne çıkmıştır (Nutku, 2002: 87).

Görüldüğü üzere yaklaşık bin yıl süren bu dönemi, ne beden kültürü ne de oyunculuk sanatı bakımından bir veya birkaç belirgin

özellikle öne çıkarmak mümkün değildir. Ortaçağ; bedeninin hem günahkâr hem de kutsal kabul edilmesi, tiyatrunun toplum nazarında hem değersizleştirilip hem de dinsel öğretileri yaymak amacıyla kullanılması gibi ikilemlerle doludur. Başka mesleklerle uğraşan amatörler, son derece profesyonel *commedia dell'arte* sanatçıları ve Roma döneminden kalma *mimus* oyuncularını, bu dönemin oyunculuk sanatı üzerine kesin tanımlar yapmayı zorlaştırmaktadır. Şüphesiz Ortaçağ ve Rönesans'taki düşünsel değişkenlik, beden kültürü ve oyunculuk sanatına da yansımakta ve bu kavramların hangi durumlarda birbirleriyle örtüşüp örtüşmediğinin tespitinin yapılmasını zorlaştırmaktadır. Ancak kesin olarak bilinmelidir ki; Ortaçağ ve Rönesans'ta, oyunculuk sanatına ilişkin değerlendirmelerin farklı ve çelişik ifadeler barındırması, dönemin sanatına ilişkin bir eksiklik göstergesi değildir. Aksine, mevsim dönümlerinde kent meydanlarında sahnelenen oyunlardaki, *eglence*'ye koşullanmış oyunculuk, Roma döneminden kalma *mimus* geleneğiyle benzerlik taşıması sebebiyle, canlı bir fiziksel aktive ve beden disiplini gerektirir. Dolayısıyla bu farklılıkların, dönemin oyunculuk anlayışındaki zenginlik olarak düşünülmesi daha yerinde olacaktır. Özetle denilebilir ki; Aydınlanmaya giden süreçte, *dönüşüm ve ileri gitme gayesi*, hem beden kültürü hem de oyunculuk sanatı üzerinde ortak dinamik olarak varlık göstermiştir.

4. AYDINLANMA VE MODERNİZM

4.1. Beden Kültürü: Değişen Sporlar ve Mekanik Beden

Avrupada, 17. yüzyılın ikinci yarısından 19. yüzyılın ilk çeyreğine kadar olan dönem, Aydınlanma Çağı olarak adlandırılır. Aklı, bilimin süzgecinden geçirerek, bilinci yücelten bu süreç, bilimsel keşif ve felsefi düşünceler dönemidir. Modernizm ise, Aydınlanmayla kıvılcımlanan ve geleneksel olanın karşısına

akılcı olanı getirmesi ile insanların mutlu ve özgür bireyler olabileceğini savunan akımları işaret etmektedir. Tüm bunlar, batı düşüncesini yeniden inşa etmiş ve toplumların beden kültüründe bütüncül dönüşümlere yol açmıştır (Şenkan, 2017: 44-45).

Bu dönemde, klasik yaklaşımın getirmiş olduğu analitik çözümlenme sebebiyle, insan bedeninin işleyişi; saat, mekanik, piston, tulumba gibi araçların hareketleriyle anlamlandırılmaya çalışıldı. Kişisel bakım, tıp ve moda için beden kültürüne müdahalesi neticesinde, Ortaçağ düşüncesini biçiminin gizemli ve mistik yaklaşımından uzaklaştırarak, görgü kuralları ve sosyalleşme biçimleri de dönüştürüldü. İnsanlar, artık yalnız toplum içinde değil, mahrem alanlarında da davranışlarını denetlemeye başladı ve gündelik hareketler, dış görünüş, cinsellik, beden sergilenmesi başlıklarında köklü değişimler meydana geldi (Corbin vd., 2007: 8).

Spor faaliyetleri ise, özellikle 17. yüzyılda oldukça popülerdi. Bu sporlar, gündelik hayatta yer edinmiş seyirlik oyunlardı. Sarayda yapılan sporlar, sert olmakla birlikte, fütursuzca bir güç gösterisi niteliğindediler. Esasında 16. yüzyıl soyluları arasında heybetli olmak esastı, ancak yüzyılın sonuna doğru bu algı zamanla değişime uğradı ve güçlü görünmekten çok duruşun zarafeti ön plana çıktı. Nihayetinde bu dönemde, tavrı ve duruşlarında hantallıktan uzaklaşılması, kıyafetlerin ve davranışların zarif imgelere göre tasarlanması görülmektedir (Corbin vd., 2007: 189-190). Diğer taraftan saray çevresinde şekillenen bale sanatında, hareketin geometrisi, inceliği ve hüneri üzerinde geniş çaplı duruldu. Yine bu dönemde, ağır ve keskin kılıçlardan eskrim kılıçlarına geçilmesi de artık savaşlarda ve düellolarda, kaba bir kılıç darbesi yerine hesaplanmış hareketi gerektirdi.

Görüldüğü üzere Rönesans'tan Aydınlanma'ya kadar olan süreçte, insan türünün mükemmel hale getirilip ömür süresinin uzatılması ortak

kaygılardır (Corbin vd., 2007: 14). Ortaçağ'da, bedenden kötü sıvıları atmaya yönelik inanışın temeli olan hacamatın yerini 18. yüzyılda uzun doğa yürüyüşlerinin alması ve 19. yüzyılda jimnastik sporunun geliştirilmesi ile birlikte yeni bir insan tasarımı olan atletik insan kavramının temellerinin atılması bu duruma örnek gösterilebilir (Corbin, Courtine ve Vigarello, 2006: 249). Özetle; Rönesans'tan beri soylu sınıfının aylıklıkla geçirdiği yaşamı bu dönemde değişime uğramış; çağdaş spor, günün belirli zamanlarında sistemli olarak enerji harcamayı gerektiren bir uğraş olarak görülmüştür (Corbin vd., 2006: 259).

Marzano'ya göre bu dönemde beden artık özne olmaktan sıyrılarak insanın görünüşüne sirayet eder. Marzano, Nietzsche'de öne çıkan beden kavramının ise "yaşayan beden" olduğunu söyler ve filozofun Böyle Buyurdu Zerdüşt adlı eserinden şu alıntıyı yaparak tezini destekler:

"Beden büyük akıldır, tek bir duygusu olan bir çoğulluktur, bir savaş ve barıştır. Bir sürü ve bir çobandır. Senin küçük aklın da bedeninin aletidir, kardeşim şu senin 'tin' dediğin, senin büyük aklının küçük bir aleti ve oyuncuğudur" (Erdinç, 2019: 36).

İfadelerden anlaşılacağı üzere; beden her ne kadar kendini eylemlerle dışı vuran insanın aracı olarak yorumlansa da muğlaklıktan kurtulamamıştır.

Tüm bunların sonucunda, aristokrat sınıfı için bir beden terbiyesi ihtiyacının oluşması sebebiyle; binicilik, eskrim, dans gibi alanlarda farklı Avrupa şehirlerinde soylulara eğitim vermek üzere çeşitli akademiler kurulmuş ve egzersizlerin kapsamı kesin olarak belirlenmiştir (Corbin vd., 2007: 199-200).

4.2. Oyunculuk Sanatı: Şablonlar ve Hitabet

17. yüzyıl tiyatrosunda güzel konuşma, oyunculuğun en önemli gereklerinden biriydi. Örneğin; oyun esnasında bir oyuncunun tiradını

okurken diğer oyuncunun sırasının gelmesini beklemesi ve performansın aksiyonlardan arındırılarak yalnızca *edebi metni aktarma* odaklı olarak ilerlemesi, bu dönemin oyunculuk anlayışı içinde son derece olağandı (Nutku, 2002: 131-132). 18. yüzyılda ise teorik anlamda şablonlardan kısmen de uzaklaşmış olmasına karşın bu durum uygulamaya pek yansımamıştır (Nutku, 2002: 210). Yine bu dönemde, oyuncu adaylarına sistemli bir eğitim verilmesi gerektiği düşüncesinin filizlenmeye başlamasıyla ilk tiyatro okulları faaliyete koyulmuş, ancak bu girişimler, eğitim modelinin gelenekler ve taklit ile sınırlı kalmasının önüne ne yazık ki geçememiştir (Brockett, 1999: 339).

Oyunculuk tekniği 19. yüzyılda da Goethe ve çağdaşlarının belirlediği zarafete ve yapmacık inceliğe dayalı şablonlar üzerinden ilerlemiştir. Nitekim Goethe'nin *Wilhem Tell* sahnelemesini gören bir yazarın, oyuncuların birbirlerinin rollerini değiştirseler bile hiçbir fark olmayacağını, hepsinin bir diğeri gibi oynadığını ifade etmesi, dönemin oyunculuk tekniğinin anlaşılması bakımından ilginç bir örnektir (Nutku, 2002: 224).

Öyleyse tüm bunlardan hareketle; dönemin beden kültürünün son derece steril ve mekanik denilebilecek araçlarla dönüştürülmesi ile sahnede kendini izleyen ve hesaplı-akılcı bir yaklaşımla edebi metni aktarmaya güdümlenmiş oyuncular arasında organik bir bağın olduğu sonucuna kolaylıkla ulaşılabilir. Aynı şekilde bu dönemde ortaokul düzeyi kurumlarında, tiyatronun müfredata dâhil edilerek, hareketlere bütünlük ve estetik vermek amacıyla kullanılması da beden kültürü ve oyunculuk sanatı ilişkisine yönelik doğrudan ve önemli bir örnek oluşturmaktadır (Corbin vd., 2007: 206).

5. 20. YÜZYIL VE SONRASI

5.1. Beden Kültürü: Bilim, Sanat, Tüketim ve Teşhir

20. yüzyıla gelindiğinde ise; Ortaçağ ve Aydınlanma döneminin *Tanrı-Akıl* kıskacında sınırlandırdığı beden çözümlenmeleri, Nietzsche'nin de etkisiyle beraber yeni bir boyut kazanarak *özne* kavramıyla pekiştirildi. Özellikle yüzyılın ikinci yarısı ile birlikte, oyunculuk sanatı ve beden kültürünün homojen bir bütünlük kazanarak birbirlerinin alanına doğrudan müdahale etmeleri, dönemin dikkat çeken özelliklerinin başında gelmektedir. Bu bakımdan 20. yüzyılı *beden yüzyılı* olarak tanımlamak hiç de yanlış olmayacaktır (Şenkan, 2017: 60).

20. yüzyılda *atletik sporcu* kavramı ve *antrenman* olgusunun daha da gelişmesine paralel olarak, bedene dair bilinmezlerin de açıklık kazandığı görülmektedir. Modern yaşamın beraberinde getirmiş olduğu *boş zamanları* doldurma ihtiyacı, kendini şekillendirme ve tatmin etme kaygısıyla birleşerek yüzyılın sonlarına doğru giderek popülerleşmiştir. Spor yapmak; sadece kas geliştirmek için değil, aynı zamanda psikolojik getirilerinden de faydalanma amacına koşullanmıştır (Corbin, Courtine ve Vigarello, 2013: 131-132).

Sahne sanatları ve beden kültürünün doğrudan etkileşimi ise, özellikle dans türüyle kendini gösterir. Loie Fuller'in Paris'te sahnelediği dans performansları, izleyiciye sadece fiziksel bir hüner sunmanın ötesinde bir dizi duygusal deneyim yaşatmış olmasıyla da bedeninin sınırlarına karşı bakışa yeni bir boyut kazandırmıştır (Corbin vd., 2013: 323-324). Yine bu dönemde Jaques-Dalcroze'un çalışmaları, insan bedeninin algılayan göz üzerinde yarattığı hipnotik ve duyumsal etkiye yönelmesi bakımından önemli bir yer tutmaktadır. Öte yandan Isadora Duncan'ın gövdeye ve gövdenin iç işleyişine yönelik ilgisi; yine aynı dönemlerde

fizyolojistlerin refleksler, otonom sinir sistemi hakkındaki çalışmalarıyla doğrudan ilişkilidir. Duncan ve ardıllarının, insan bedeninde hareketi, duygusal ve sinirsel olarak tetikleyen bir merkezin olduğu ve bütün devininin buradan yeşerdiği fikrini benimsemeleri, sanat ve bilimi bedene yönelik çözümlenelerde birleştirmesi bakımından öncü olmuştur (Corbin vd., 2013: 327-328).

Ayrıca 20. yüzyılda Fütürizm, Konstrüktivizm, Bauhaus gibi sanat akımları fizikselliğe ve insan bedenine olan bakış açısını oldukça etkilemiştir. Bu yıllarda gelişen yeni görsellik anlayışı, sonraki yıllarda da etkinliğini arttırarak giderek ivme kazanmıştır (Corbin vd., 2013: 344).

Kuşkusuz iktidarın ve kontrol mekanizmalarının da beden kültürü üzerindeki etkisi yadsınamaz. Bu denetleme mekanizmaları; işkence yöntemlerinden okulda verilen eğitime, askeri eğitimden hane içindeki davranış modellerine kadar görülebilmektedir. Foucault'nun, okullarda başlayan beden eğitimiyle birlikte belirli bir uyum içinde hareket etme kültürünün aşılmasının; gelecekte iktidarın sanayi, askeriye ve özel sektör kurumlarında ihtiyaç duyacağı disipline bir ön hazırlık olduğu yönündeki görüşleri, güçlü devlet modellerinin beden üzerindeki etkisine dair ilginç bir örnek teşkil etmektedir (Şenkan, 2017: 63).

Günümüzde ise tüketim toplumu bireylerinin gösteriş arayışlarının, teşhirciliğe varacak boyutlara ulaşması ve kişilerin bu konuda çevreleriyle sürekli rekabet içinde olmalarının, bedeni saplantı haline getirdiği söylenebilir. Arık haz almanın yegâne aracı olarak görülen beden; aynı zamanda gıdadan, fiziksel egzersizden ve cinsellikten duyumsanan tatmini de sergileyen bir vitrin olarak görülmektedir. Kişiye kendi bedeni üzerinde tanınan bu sonsuz tasarruf hakkı, onu büyüleyici ve mest edici kıldığı gibi aynı zamanda da daha fazlası ile için daima tüketmeye mecbur bırakmıştır (Kızılcılık, 2003:

29). Medya araçları üzerinden bireylere sürekli kendi bedenlerini önemsemelerine yönelik yapılan telkinler, iyi bir görünüm kazanmak adına oldukça yaygınlaşan estetik ameliyatlara, vücut gelişimini destekleyici ilaçlar, her gün bir yenisinin tüketime sunulduğu sportif faaliyetler, yüzyılın yeni inşa ettiği *post-insan*'ının temel motivasyonlarını oluşturmaktadır (Kızılcılık, 2003: 90).

Marzano'ya göre modern sonrası dönemde beden-ruh ikiliğinin yerini beden-irade aldığı belirtilmiştir. İradenin güçlülüğünün beden üzerinden ortaya koyulma çabası, güzellik kistaslarının kesin bir kanunmuş gibi tanımlanıp insanlara dayatılması şeklinde vuku buluyor. Marzano'nun bu tezi, yukarıdaki ifadeleri destekler niteliktedir. Medya üzerinden insanları etki altına alan beden kültürünün bir "imaj"a indirildiğini kolaylıkla ifade edebiliriz. Özellikle sosyal ağlarda bedenlerimizin olmadığını ifade eden düşünür; bu alanlarda sadece "mahrem, boş, kof muhabbetler" in mevcut olduğunu ve bedenlerimiz olmaksızın duyularımızın dünya ile temas kurmasının imkânsız olduğunu belirtmesi üzerinde önemle durulması gereken hususlardır.

5.2. Oyunculuk Sanatı: Gerçekçilik, Karşı-Gerçekçilik ve Performans

20. yüzyılda oyuncu, birçok kaynaktan beslenerek seyirci karşısında bir yanılsama yaratmaya çalıştı. Bu dönemde Konstantin Sergeyeviç Stanislavski psikolojik gerçekçi oyunculuk anlayışını geliştirerek; oyuncululuğu, içsel yaşantının fiziksel bir şekilde eyleme dökülmesi şeklinde tanımladı. Başlangıçta oyuncululuğu içten-dışa olarak tanımlayan Stanislavski, son döneminde fiziksel eylemler yöntemiyle, oyunculuk araştırmasında ilk olarak gövdesel olandan başlamak gerektiği fikrini öne sürmüştür. Stanislavski ile başlayan tiyatro araştırmaları Vakhtangov, Tairov gibi öğrencileriyle fiziksel algılayış ekseninde genişlemiş, özellikle Meyerhold ile birlikte

bu ayırım daha da keskinleşmiştir. Karşı gerçekçilik kapsamına alabileceğimiz Meyerhold, Vakhtangov, Wagner, Appiah, Craig, Copeau gibi modern tiyatronun kurucu isimleri, oyunculuğu disiplinler arası bir sanat olarak görmüşlerdir (Arık, 2016: 118-119).

Yüzyılın ikinci yarısında Jerzy Grotowski ise, Stanislavski'nin son döneminde ağırlık verdiği fiziksel eylemler yöntemi üzerine yoğunlaştı ve yoga, derviş semaları, şaman törenleri gibi unsurları çalışmalarının aracı haline getirerek, oyuncularının fiziksel etkinliklerini arttırmayı hedefledi (Candan, 2019: 148).

Şüphesiz; Grotowski ve Meyerhold gündelik dışı beden tekniğine yönelik yaptıkları çalışmalar bakımından üzerinde önemle durulması gereken isimlerdir. Ayşegül Bahtiyaroğlu Tekin (2017: 84), bu iki önemli ismin temel motivasyonlarının benzer olduğunu belirterek sözlerini şu şekilde sürdürür:

“Hem Meyerhold hem de Grotowski, oyuncunun, gerçek özgürleşmeye, ancak biçimsel disiplin yoluyla, ulaşabileceğini savunur. Gündelik dışı teknikleri, aynı zamanda, oyuncuya biçimsel disiplin kazandırabilmek için kullanan bu yönetmenler, bu teknikler aracılığıyla, bedenün gündelik hayatta keşfedemediğimiz dinamiklerini ve anlatım olanaklarını keşfetmeyi amaçlar. Gündelik dışı beden tekniklerinin oyuncuya kazandırdığı avantajlar üzerinde durmak, bu tekniklerin neden önemli olduğunu ve oyuncunun enerjik bir bedene ulaşmasında nasıl işlev göreceğini anlamamızı sağlayacaktır.”

Tarihsel öncü akımlarda ilk görünüşleriyle birlikte karşımıza çıkan performans sanatı ise, 1960 sonrası ABD’de yeniden gündeme geldi ve sanatçılar, kendi bedenlerini doğrudan anlatım için nesneleştirme yoluna giderek, *beden sanatı* olarak adlandırılan biçimi oluşturdu (Candan, 2019: 161).

1960 sonrası postmodernizm ile şekillenen

ve tiyatro edebiyatında kendine yer bulan yeni tiyatro estetiğini ise Lehmann (1999), *postdramatik* tiyatro olarak isimlendirmiştir. Postdramatik tiyatrodaki beden, performansın öncelenmesi yönüyle sahnelemenin temel göstergelerinden biridir.

“Postdramatik tiyatrodaki oyuncunun bedeni de dil, dekor, ışık gibi bir göstergedir. Ne var ki oyuncunun bedeni üzerinden anlam üretilmez; oyuncunun bedeni herhangi bir anlam yüklenmekten uzaktır. Hastalıklı sakat ve normdan uzaklaşmış olan bedenlerin sahnede yer almasıyla postdramatik tiyatrodaki bedensellik rahatsız edici, ürkütücü olabilirken bazen büyüleyici de olabilmektedir. Bedenselliğin öne çekilmesiyle postdramatik tiyatro dansa ve dans tiyatrosuna yakındır” (Bozer, 2016: 11-12).

Görüldüğü üzere; 20. yüzyıl ve sonrasında bedene ilişkin alanların, birey için kartvizit gibi algılanması, bedenün tabu haline gelmesi neticesinde beraberinde doğurmuş ve psikolojik gerçekçi tiyatrodan performansı önceleyen postdramatik tiyatroya olan süreçte bedene yönelik vurgu artarak, oyuncu önce edebi bir metnin aktarıcısı sonrasında da yaratıcısı noktasına konumlandırılmıştır (Candan, 2019: 193).

SONUÇ

Tiyatro sanatını diğer sanatlardan ayıran unsur canlı organizmaya dayanıyor oluşudur. Yani “bir oyuncu” ve “bir seyirci” gösterimin oluşabilmesi için yeterlidir. Oyuncunun malzemesini de kendi vücudu oluşturmaktadır. Toprak nasıl ki farklı iklimlerde farklı coğrafyalarda daha başka mahsuller veriyorsa; tarihsel olarak farklı dönemlerdeki oyuncu bedenleri de o denli özgün ürünler vermektedir. Böylesine insana yakın bir sanatın onun benliğinden, kültüründen ve etinden bağımsız olması düşünülemez. Bu kronolojik bakış açısının illaki oyunculuk sanatı bakımından olumlu yönde seyretmesi gerekli

değildir. En nihayetinde bugün sahip olduğumuz oyunculuk sanatı hakkındaki bilgilerimize tarih boyunca meydana gelen tüm iyi veya kötü tecrübeler sayesinde ulaştığımızdır. Dolayısıyla bunlardan birini öne çıkartıp yüceltmeye birini değersizleştirmeye lüzum yoktur. Kimi zaman estetik bir bakışla yüceltilmiş, kimi zaman da izole edilip kırbaçlanmış beden bizlere mirası, bu zorlu yolculuğun izlerini taşımaktadır. O yüzden beden evrildiği her bir basamak kıymetlidir. Milyonlarca yıllık evrim bizlere nasıl yürüme, koşma, gülme, ağlama, yatma, uyuma, zıplama, takla atma vb. gibi eylemleri verdiyse ve insanlık bugünkü medeniyetine, kendi doğasına zarar vermiş olmasına rağmen, ulaşabiliyorsa; Antik Yunan'dan günümüze beden de tüm ilginç ve karmaşık zenginlikleriyle kendini oyuncunun hizmetine sunmuştur.

Bilhassa 20. yüzyıldan itibaren belirginleşen oyunculuk sanatındaki gerçekçilik, karşı gerçekçilik ve performans arayışlarında bedene yönelim daha da artmıştır. Örneğin; K. Stanislavski ile başlayan oyunculuk araştırmalarında fiziksel kavrayışa yönelik uygulamaların giderek önem kazandığı görülür. Sonrasında Meyerhold, Grotowski, Lecoq gibi tiyatro insanlarının uygulamalarında ise bedene yönelik çalışmaların görünürlüğü daha da artmıştır. Gövdeselliği ve amaca yönelik aksiyonu kendine merkez alan oyunculuk araştırmalarının büyük bir kısmında, beden aracılığıyla; doğa ve imajlar taklit edilip, sonuç olarak hedeflenen performansa giden “tıkalı yolların” açılmaya çalışıldığı görülür. Benzer anlayış ekseninde şekillenmiş birçok egzersizin, farklı başlıklar altında tanımlanıp yorumlandığı görülmektedir. Başkaca isimler altında gruplandırılrsa da fiziksel odaklı birçok “yöntem”de beden bir sıçrama tahtası olarak kullanıldığı gerçektir.

Öyle ki günümüzde birçok oyunculuk okulunun müfredatını bu anlayış doğrultusunda şekillendirdiği görülmektedir. Ülkemizde de

son dönemde salt psikoloji ve vokal ağırlıklı oyunculuk eğitiminin bir oyuncuya sahip olması gereken yetileri kazandırması konusunda eksik kaldığı görülmüştür. Hiç kuşku yok ki bu tür bir oyunculuk eğitimi konvansiyonel tiyatro ve sinema-televizyon için yeterli olabilse de çağdaş tiyatronun ihtiyaçlarını karşılayamamaktadır.

Sonuç olarak; Antik Yunan'dan günümüze beden kültürünün tarihsel gelişim basamaklarını incelediğimizde beden; gerek oyuncunun eğitimi gerekse gösterimin esas unsurlarından oluşu bakımından oyunculuk sanatının merkezinde yer aldığı rahatlıkla söylenebilir.

KAYNAKLAR

- Arık, P. (2016). *Fiziksel Tiyatro Kavramı ve Onun Gizli Kaynağı: Gündelik Dışı Beden Tekniği, Sahne ve Müzik Eğitim Araştırma E-dergisi*. 3. (Erişim 4 Eylül 2018).
- Benedetti, J.(2012). *The Art of the Actor: The Essential History of Acting from Classical Times to the Present Day*, New York: Routledge.
- Brockett, O. (1999). *Tiyatro Tarihi 1*. (Çev. Bayramoğlu, İ), Ankara: Dost Yayınları.
- Bozer, D. (2016). *Postdramatik Tiyatro ve İngiliz Tiyatrosu*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınevi.
- Candan, A. (2019). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Corbin, A., Courtine, J. ve Vigarello, G. (2007). *Bedenin Tarihi 1*. (Çev. Özen, S), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Corbin, A., Courtine, J. ve Vigarello, G. (2006). *Bedenin Tarihi 2*. (Çev. Türkat, O), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Corbin, A., Courtine, J. ve Vigarello, G. (2013). *Bedenin Tarihi 3*. (Çev. Özen, S), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Demir, T. (2018). *Kutsaldan Sekülere Değişen Beden Algısı, Şırnak Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 311-325. Erişim Tarihi: 26 Mart 2021.
- Erdinç, T. (2019). *Beden Felsefesi Hiç Olanaklı Mıdır? (Master's thesis, Bursa Uludağ Üniversitesi)*.
- Erkan, S. (2014). *Sahne Sanatlarında Güçlü Bir Anlatım Aracı Olarak Beden. Akademik Bakış Dergisi*, 41. Erişim Tarihi: 5 Eylül 2018.
- Kızılcık, S. (2003). *Küreselleşme Beden ve Şizofreni, CÜ Tıp Fakültesi Dergisi*: 25. Erişim Tarihi: 26 Mart 2021.
- Nutku, Ö. (2002). *Oyunculuk Tarihi 1*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Okumuş, Ejder. (2011). *Bedene Müdahelenin Sosyolojisi, Şarkiyat İlmî Araştırmalar Dergisi*. 2. Erişim Tarihi: 26 Mart 2021.
- Şenkan, E. (2017). *Beden Kullanımı ve Performans Sanatı, Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, İstanbul*.
- Tekin, A. (2017). *Meyerhold ve Grotowski Tiyatrosunda Beden, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul*.
- Topuklular, D. (2016). *Batı Tiyatrosunda Deforme Bedenin Bir Komedi Unsuru Olarak yolculuğu: Commedia Dell'arte Tiyatrosu, Ucube gösterileri, Jacques Lecoq'un Bu fon Tiyatrosu. Kadir Has Üniversitesi. İstanbul*.
- Tufan, G. (2020). *Bir Reklam Unsuru Olarak Dergi Kapaklarında Kadın Bedeni Sunumu: Aysha Dergisi Üzerine Bir Çözümleme (Master's thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü)*.
- Tuncay, M. (2019). *Ortaçağ Tiyatrosu, İstanbul: Mitos Boyut Yayınevi*.

TOPLUMSAL MEKANIN YENİDEN ÜRETİMİ: TRABZON KAVAK MEYDANI VE HÜSEYİN AVNİ AKER STADYUMU

Arş. Gör. Dr. Bahar KÜÇÜK KARAKAŞ*
Arş. Gör. Neva GERÇEK ATALAY**

ÖZET

Trabzon kent merkezinde tarihi spor meydanı olma özelliğiyle eşsiz bir konuma sahip olan Kavak Meydanı, batısında konumlanan Hüseyin Avni Aker Stadyumu'nun inşasıyla bu önemli görevini pekiştirmiştir. 66 yıl hizmet veren stadyumun eski ve yetersiz kaldığı gerekçesiyle 2018 yılında tamamen yıkılması, Kavak Meydanı'nın üstlendiği tarihi spor kimliğini sekteye uğratmıştır. Meydanda uygulanan dönüşüm projesi ile alanın tarihi ve belleği bağlamında toplumsal yeniden üretim süreci başlatılmıştır. Kavak Meydanı ve Stadyumun, tarihsel bağlamda mekânsal üretim sürecine odaklanan çalışmada, yöntem olarak Lefebvre'nin mekânsal üçlü teorisinde yer alan algılanan, tasarlanan ve yaşanan toplumsal mekân öğeleri aracılığıyla mekânsal çözümlemeci bir yaklaşım benimsenmiştir. Kavak Meydanı'nın tarihsel süreçteki gelişimi, kent için önemi ve Hüseyin Avni Aker Stadyumu'nun inşasından yıkımına kadar süreci çok katmanlı fotografik bir okuma ile desteklenmektedir. Stadyumun yıkım süreci ise yıkım söylentilerinin çıktığı 2012 yılından, dönüşüm projesinin ilk etabının tamamlandığı 2021'e kadar ulusal ve yerel basında yer almış elektronik gazete haberlerinde alana dair üretilen projeler ile söylemler üzerinden eleştirel bakış açısıyla tarihsel, toplumsal, politik ve mekânsal bağlamda tartışılmaktadır. Sonuç olarak, toplumsal bir mekân olan Kavak Meydanı'nın dönüşüm projesinde tasarlanan mekânın üretiminde kararsız planlama süreci, kentli katılımının oluşturulmadığı, 'mekânsal pratik' ve 'temsilin mekanı'nın tarihsel değerinin göz ardı edilmesi ile; algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekânın diyalektik bağıntısının koparıldığı gözlemlenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal mekân üretimi, Lefebvre'nin mekânsal üçlüsü, Kavak Meydanı, Hüseyin Avni Aker Stadyumu, Trabzon.

Geliş Tarihi: 05.04.2022

Kabul Tarihi: 11.10.2022

Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, baharkucuk@ktu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3894-5160

**Gazi Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, nevagercek@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1426-3077

REPRODUCTION OF SOCIAL SPACE: TRABZON KAVAK SQUARE AND HUSEYİN AVNİ AKER STADIUM

Res. Asst. Dr. Bahar KÜÇÜK KARAKAŞ*
Res. Asst. Neva GERÇEK ATALAY**

ABSTRACT

Kavak Square has a unique location in Trabzon as a historical sports square and reinforced this important task with the construction of Hüseyin Avni Aker Stadium in the west. However, the demolition of the stadium in 2018 due to its age and inadequacy disrupted the historical sports identity of Kavak Square, which had served the city for 66 years. The transformation project implemented in the square initiated the social reproduction process in the context of the history and memory of the area. The study focuses on the spatial production process of Kavak Square and the Stadium in the historical context, and adopts a spatial analytical approach through Lefebvre's spatial triad theory as a method. A multi-layered photographic reading supports the historical development of Kavak Square, its importance for the city and the process from the construction of Hüseyin Avni Aker Stadium to its destruction. The demolition process from 2012, when rumors of demolition broke out, to 2021, when the first phase of the conversion project was completed, is discussed in the historical, social, political and spatial context with a critical point of view through the discourses and projects produced on the field in the electronic newspaper news that took place in the national and local press. As a result, it is observed that the dialectical relation of the perceived, designed and lived space is broken with the unstable planning process in the production of the space designed in the transformation project of Kavak Square, which is a social space, ignoring the historical value of the 'spatial practice' and 'space of representation'.

Keywords: Production of social space, Lefebvre's spatial triad, Kavak Square, Huseyin Avni Aker Stadium, Trabzon.

Received Date: 05.04.2022

Accepted Date: 11.10.2022

Article Types: Research Article

*Karadeniz Technical University, Department of Architecture, baharkucuk@ktu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3894-5160

**Gazi University, Department of Architecture, nevagercek@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1426-3077

1. GİRİŞ

Geçmişten bugüne bayram, kutlama, festival, spor müsabakaları gibi etkinliklerde kentlinin eğlenmek ve sosyalleşmek için bir araya geldiği Kavak Meydanı¹ bir nevi buluşma noktası görevini üstlenmiştir. Cumhuriyet Dönemi ile, Kavak Meydanı'nın futbola birlikteliği kuvvetlenmiş, öncelikle ilkel yöntemlerle oluşturulan saha ve sonrasında modern Hüseyin Avni Aker Stadyumu'nun 1952 yılında inşa edilmesiyle Trabzon kentinde futbolun adresi konumuna gelmiştir. Zaman içinde meydana, stadyum haricinde amatör bir futbol sahası Yavuz Selim Stadyumu, 19 Mayıs Kapalı Spor Salonu ve Orman Bölge Müdürlüğü Sosyal Tesisleri inşa edilmiştir (Şekil 4). Bu doğrultuda, Kavak Meydanı 1950'lerden sonra tarihi spor alanı olma görevini çoğunlukla futbol üzerinden pekiştirirken, 2010'lu yıllara kadar konser, resmî tören, milli bayram kutlamaları, miting ve festivallere ev sahipliği yapmıştır.

2000'lerle birlikte Kavak Meydanı'nın sınırları içerisinde artan söz konusu yapılaşmalar doğrultusunda stadyumun kentin içinde kaldığı, kentin ihtiyaçlarını karşılayamadığı ve eskidiği gerekçesiyle, yeni ve modern bir stadyumun inşa edilmesi gerekliliği üzerinde durularak 2018 yılı itibarıyla fiziki olarak ortadan kaldırılmıştır. Kentin yeni stadyumunun farklı bir arazide inşasına başlanarak Hüseyin Avni Aker'in yer aldığı arazide dönüşüm projesi uygulama kararı alınmıştır. Günümüzde meydan, millet bahçesi adıyla; stadyumun batı tribünü yeniden inşa edilerek, millet kıraathanesi, restoran, çocuk oyun alanları, koşu ve yürüyüş aksları oluşturularak yeniden kurgulanmıştır.

Çalışmada, Kavak Meydanı'nın tarihsel sürecinde Hüseyin Avni Aker Stadyumu'nun yıkılışı kırılma noktası olarak ele alınmakta ve toplumsal mekânın yeniden üretimi sürecine Lefebvre'ci

yaklaşım üzerinden bir yorumlama denemesi gerçekleştirilmektedir. Trabzon Kavak Meydanı ve Hüseyin Avni Aker Stadyumu'nun tarihsel sürecinin çözümlenmesi; alan üzerinde yapılmış olan tüm planlamaların alanın toplumsallığı ve mekânsallığı üzerinden değerlendirilmesini zorunlu kılmaktadır. Bu bağlamda çalışma, toplumsal bir mekân olan Kavak Meydanı'nın yeniden üretiminin tarihsel, toplumsal, politik ve mekânsal araçların ortaya koyularak ele alındığı ve Lefebvre'ci bakış açısıyla yorumlandığı bir okuma denemesi olarak görülebilir.

2. LEFEBVRE'YE GÖRE TOPLUMSAL MEKÂNIN YENİDEN ÜRETİMİ

Lefebvre'nin, 1974 yılında yayımlanmış olan *Mekânın Üretimi* (La production de l'espace) isimli kitabında ilk kez 'toplumsal mekân' kavramını kullandığı görülmektedir (Lefebvre, 2016: 21). Toplumsal mekân, kimi zaman birbirinin içine dahil olan kimi zaman da birbirinin parçasını oluşturan toplumsal, sosyal ilişkiler ve mekânsal pratiklerin bütününe işaret etmektedir (Madanipour, 1996). Lefebvre, mekânsal olanla sosyal olanı birbirine ilişkin ve birbirinin parçası olarak görmektedir. Mekânsal üretimin kenti biçimlendirme süreci, insan-mekân-fiziksel çevre ilişkileri doğrultusunda, bireysel ve kolektif deneyimlerin sonucunda gerçekleşir (Carp, 1999: 1). Bu bağlamda toplumsal ilişkiler ile mekânsal pratikler, devamlı ve karşılıklı olarak bir devinime ve karmaşık bir sürece dahil olmaktadır. Toplumsal eylemler, toplumsal mekânın üretim alanının içinde gelişirken, aynı zamanda toplumsal mekân toplumsal eylemlerin bir sonucu olabilmektedir (Otaner, 2003: 48). Bu doğrultuda, mekânsal üretim, toplumsallığın yeniden üretimini karşılarken, toplumsallığın yeniden üretimi ise bir toplumsal mekânın yeniden üretimine olanak tanıyabilmektedir.

¹ Trabzon kentlilerinin belleğinde meydan halen "Kavak Meydanı" olarak anılmakta ve bu şekilde gündelik yaşam pratiğine katılmaktadır. Ayrıca bu meydanı ve çevresini konu edinen pek çok bilimsel çalışmada da meydanın adı "Kavak Meydanı" olarak geçmektedir (Albayrak, 1994: 14; Doğanay, 2019: 229; Karaçavuş, 2011: 71; Düzenli, 2009: 200). Bu sebeplerle makalede meydanın isminin Kavak Meydanı olarak kullanılması uygun görülmüştür.

Mekânı toplumsal bir ürün olarak ifade eden Lefebvre'ye göre, mekân üretimi ve mekân üretim süreci tarih ile birebir ilişki içindedir. Üretimin itici gücünü oluşturan faktörler (bilgiler, teknikler, doğa üzerinde tahakküm) ile üretim ilişkileri mekân üretimi sürecinde öncül göreve sahiptirler. Bir üretim sürecinden diğerine geçiş ise en önemli aşamayı oluşturmaktadır. Çünkü bu süreç, düzenin bozulduğu, toplumsal üretim ilişkilerinin süreçteki etkinliğinin görüldüğü kısımdır. Bahsedilen süreç bu çalışmada Hüseyin Avni Aker Stadyumu'nun yıkılışından yeni dönüşüm projesinin alana uygulandığı tarihe dek geçen süreye denk gelmektedir. Her üretim aşaması kendine uygun mekânı meydana getirdiğinden, her geçiş süreci yeni bir mekânı üretmektedir (Lefebvre, 2016: 75). Başka bir deyişle, her toplum kendi toplumsallığını, dolayısıyla da mekânını üretir ve toplumun kendine özgü üretim tarzını şekillendiren tarihi ve ideolojik dinamikler, mekânın üretimini çok taraflı bir anlam-eylem çalışmasına dönüştürür.

Lefebvre'in teorisinde mekân, algılanan, tasarlanan ve yaşanan olmak üzere üç tanımlayıcı üzerinden biçimlenmektedir. Lefebvre'ye göre, bu üçlü mekânsal kurgu, soyut bir model olarak düşünülürse kapsamını kaybeder. Böylesi bir durumda ya somut olanı kapsayıcı özellik gösterir ya da önemi/ değeri kısıtlanır (Lefebvre, 2016: 69). Bu doğrultuda, algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekânı somut bir toplumsal mekân özelinde irdelemek söz konusu kuramın yaklaşımlarında önemli bir yere sahiptir. Lefebvre'nin üçlü mekân tanımlamasının kapsamı, kendi çalışmasında tarihsel sürecin mekânsal çözümleme yöntemiyle ortaya koyulmaktadır. Ayrıca bu üçlü mekânsal bağıntı sistemi dengeli, stabil ve olağan bir süreci ifade etmediği gibi bir geometrik biçimin değişkenliğini (topoloji) de ifade etmemektedir. Bahsedilen üç öge birbirine karışır, kaynaşır, dinamik ve eytişimsel bir sadeleşmeyi ortaya

çıkartır (Merrifield, 2013: 109). Bu çalışma kapsamında belirlenmiş toplumsal mekân olan Kavak Meydanı ve Hüseyin Avni Aker Stadyumu'nun algılanan, tasarlanan ve yaşanan öğeleri birbirine akan, birbiriyle iç içe giren, kesişen, çakışan, dinamik ve girift bağıntılar kapsamında değerlendirilmektedir. Bu doğrultuda algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekân üçlüsünün genel tanımlarına değinmek gerekmektedir.

Lefebvre (2016: 387, 388) mekân kavramını toplumsal ilişkiler bağlamında; anlamlandırılma, tasarlanma ve yaşanma üçgeni çerçevesinde değerlendirmektedir. Algılanan mekân, '*mekânsal pratikler*'i, tasarlanan mekân, '*mekânın temsilleri*'ni, yaşanan mekân ise '*temsilin mekânı*'nı ifade etmektedir. Yani, bir toplumsal mekân, mekânsal pratik, mekân temsili ve temsili mekândan oluşan üçlü sacayağına oturmaktadır. Bu doğrultuda,

- *Algılanan mekân, mekân pratikleri*'nden meydana gelmektedir. Mekân pratikleri, üretilen mekânın bireyin bilgi birikimi doğrultusunda anlamlandırılma pratiklerine ve zaman içinde inşa edilen çevreye referans vermektedir.
- *Tasarlanan mekân, mekânın temsili*'ni ifade etmektedir. Temsili mekân, mekân üzerinde bilgi ve söz sahibi olanların (iktidarın) sözlü olarak veya çeşitli imgelerle kurguladıkları soyut mekânı temsil etmektedir.
- *Yaşanan mekânı* ise *temsilin mekânı* başlığı altına almaktadır ki bu tanım ana hatlarıyla mekânın söylemini ifade etmektedir. Diğer bir deyişle mekânın kendisini, mekânın tüm kolektif deneyimlerini/ fantezilerini/ ütopyasını, hâkim pratikler karşısındaki direnişlerini, bireysel ve kolektif ihlal biçimlerini kapsamaktadır.

Toplumsal pratik, öznenin dolayısıyla bedenini kullanımını gerektirmektedir. Dış dünyayı duyumlayabildiğimiz tüm bireysel/ bedensel araçlar tarafından elde edilen deneyim ve



Şekil 1. Toplumsal mekân üretimi ile algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekân üçgeni (Yazarlar tarafından oluşturulmuştur).

uygulamaların bütünü olan toplumsal pratik, algılanan mekânı oluşturmaktadır. Mekânsal pratik ise planlama ile ilgili disiplinlerin uygulama alanıdır. Yapılı çevrenin üretim ve yeniden üretim süreçlerinin bileşkesidir. Bu bağlamda mekân pratikleri tasarlanan mekân ile güçlü bir ilişki kurmaktadır. Mekânın fiziksel nitelikleriyle ilintili olması ve mekân deneyiminin doğrudan mekân pratikleri ile ilişkisi olması dolayısıyla tasarlanan mekân, aynı zamanda algılanan mekânı temsil eder. Bu bağlamda, Lefebvre algılanan mekânın sahip olduğu nitelikleri dolayısıyla mekânsal pratik alanına girdiğini belirtmektedir (Ghulyan, 2017: 22, 23). Mekânsal pratik, mimari, şehircilik, topoğrafyanın tasarıma göre biçimlenmesi, gündelik yaşam ve kent gerçekliği (iş, özel yaşam ve kamusal ilişki ağları) gibi farklı bağlamlarda tespit edilir, tanımlanır ve çözümlenir (Lefebvre, 2016: 410). Lefebvre yaşanan mekânı, zamanla birbir ilişkili olarak tanımlar. Yaşanan mekân, duyguların ve yaşantının yerini oluşturur (Lefebvre, 2016: 63, 71) (Şekil 1).

3. YÖNTEM

Lefebvre'ci mekânsal üretim teorisi, birbiriyle ilişkili iki ana çerçeveden oluşmaktadır. Birincisi, tarihsel süreçte kutsal ve mutlak niteliği bulunan ve çelişkili üretim sürecine dahil olan toplumsal üretim mekanlarını; diğeri ise mekânsal pratikler, mekân temsilleri ve temsilin mekânından oluşan mekânsal üçlü çerçeveyi oluşturmaktadır. Bu

üçlü çerçeve, toplumsal mekân üretiminin okunabilmesinde, mekânın deneyimlenmesi sürecinin irdelenmesinde, mekânın tarihsel belleği, toplumsal ve biçimsel ilişkilerinin açıklanabilmesinde kullanılabilir bir araç niteliği taşımaktadır. Bu bağlamda, Trabzon kenti için antik dönemden itibaren toplumsal mekân olma niteliğini sürdürmüş Kavak Meydanı ve meydanın batı aksına inşa edilmesi ile mekânın toplumsallığını pekiştiren Hüseyin Avni Aker Stadyumu, barındırdığı nitelikler bağlamında tüm bu değerlendirmelerin yapılabileceği zemini oluşturmaktadır. Dolayısıyla, söz konusu alanın dönüşümü ve yeniden üretimi projesinde *algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekânın* diyalektik bağıntısının koparıldığı ortaya koymaya çalışan bu çalışmada, bu amacı gerçekleştirmek üzere Lefebvre'nin mekânsal üçlü teorisi uygun araç olarak belirlenmiştir.

Lefebvre'nin yaklaşımı belirli bir program, kural çerçevesi ve temel bir kanı sunmamaktadır. Kural koyucu, sınırlayıcı bir yaklaşım yerine yönlendirici ve uyumlayıcı niteliktedir (Çınar, 2014: 1137). Bu bağlamda, Lefebvre'nin geliştirdiği mekânsal teori ve mekân üçlüsü pek çok çalışmada kullanılmasına rağmen deneysel olarak nasıl işlenebileceğine dair yöntemi net çizgilerle sınırlandırılmış çalışmalara rastlanmamaktadır (Leary, 2013: 8). Genel geçer bir yöntemsel strüktürün okunamadığı, çalışmaların konusu ve bağlamına göre

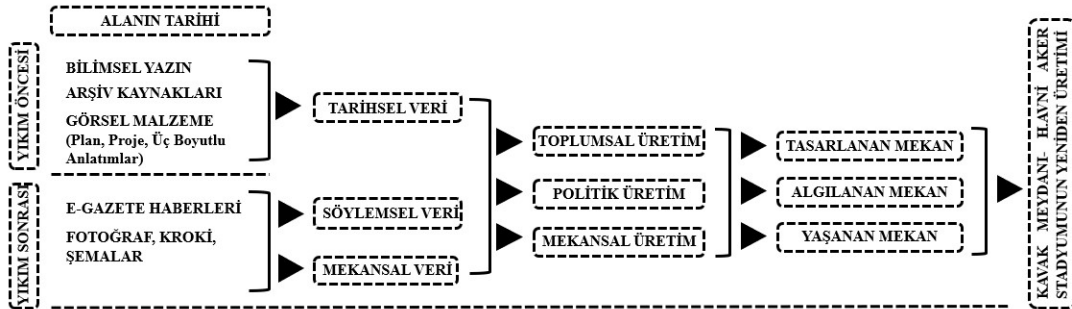
şekillenen ve Lefebvre'nin mekânsal üçlüsünü kullanan deneysel yaklaşımların çoğunluğunda yorumlayıcı yaklaşımın ya da diyalektik ilişkiler ağını ortaya koyan niteliksel çalışmaların yapıldığı görülmektedir (Gegeoğlu ve Aydın, 2014; Baydar vd., 2016). Söz konusu çalışmalarda, Lefebvre'nin mekânsal üçlüsünde yaşanan mekân başlığı içerisinde tanımlanan *temsilin mekânı* merceğe altına alınmıştır. Lefebvre'nin mekânsal üçlüsünü konu edinen mimarlık alanında yapılan çalışmaların kentsel dönüşüm projeleri üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Söz gelimi, bir kentsel yer değişim hikayesini kentsel dönüşümün sosyo-mekansal izleri üzerinden okuyan (Eranıl, vd., 2015) ve İzmir Kadifekale ve Ankara İskitler örnekleri üzerinden ülke genelinde gerçekleşen toplumsal mekânın yeniden üretim sürecini merceğe altına alan (Demirtaş Milz ve Saraçoğlu, 2015; Basa, 2015) gibi pek çok çalışma bilimsel yazın içerisinde yer almaktadır.

Çoğunlukla Ankara, İstanbul, İzmir gibi üç büyük kentte yoğunlaşan çalışmalar içerisinde periferideki toplumsal mekânın yeniden üretim sürecinin izlerini sürebilmesi açısından Kavak Meydanı ve Hüseyin Avni Aker Stadyumu'nun irdelendiği bu çalışma diğerlerinden ayrılmaktadır. Çalışmalar genellikle kentsel dönüşümün gerçekleştiği 2000 ve sonrasında odaklanmakta, bu çalışmada ise Kavak Meydanı'nın milat öncesi süreçten

günümüze kadar geçirdiği tarihsel süreç geniş bir tarihsel aralıkta değerlendirilmektedir. Ayrıca konu üzerine yapılan çalışmalar, Türk siyasi tarihinde genel kabul görmüş olan dönemler içinde ele alınmışken, bu çalışmada çalışmanın tarihsel kırılma noktaları bizzat Kavak Meydanı ve Stadyuma, yani problem nesnesine göre belirlenmiştir. Diğer bir deyişle, Lefebvre'nin mekânsal üçlüsünü konu alan çalışmalar, mekânın tarihinden ziyade tarihin mekanını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, bu çalışmanın özgün yönü, mekânın tarihini yerel ve toplumsal bağlam içerisinde değerlendirirken, doğrudan alana dair üretilen politik söylemlerle sosyo-politik çerçevede toplumsal mekânın yeniden üretim sürecine odaklanmış olmasıdır. Ayrıca, Lefebvre'nin mekânsal üçlüsünde mekânsal dönemselleştirme çerçevesinde kutsal ve mutlak mekâna dair tespit edilen en güncel çalışma (Bulhaz ve Gökmen, 2021) ile Trabzon kenti için tarihsel değeri bağlamında *kutsal bir mekân* olan Kavak Meydanı ve H. Avni Aker Stadyumu'nun okunması denemesi Lefebvre'ci zemine oturtulan çalışmalar içerisinde yeni bir alanın açılmasında başı çekmektedir (Şekil 2).

4. TARİHSEL ARKA PLAN VE TOPLUMSAL MEKÂNIN YENİDEN ÜRETİMİ

Bu başlıkta Kavak Meydanı'nın tarihsel süreçteki gelişimi, kent için önemi ve Hüseyin Avni Aker Stadyumu'nun inşasından yıkımına



Şekil 2. Çalışmanın yöntem şeması (Yazarlar tarafından oluşturulmuştur).

kadar olan süreç çok katmanlı fotografik bir okuma ile ele alınmaktadır. Meydanın tarihsel ve toplumsal değerine değinilen bu anlatının ardından stadyumun yıkım süreci, yıkım söylentilerinin çıktığı 2012 yılından, dönüşüm projesinin ilk etabının tamamlandığı 2021'e kadar ulusal ve yerel basında yer almış elektronik gazete haberlerinde alana dair üretilen proje ve söylemler üzerinden eleştirel bakış açısıyla tarihsel, toplumsal, politik ve mekânsal bağlamda tartışılmaktadır.

4.1. Kavak Meydanı: Hüseyin Avni Aker'in Beşiği

Antik dönemden beri (M.Ö. 4. yy) Trabzon kentinde spor faaliyetlerinin yapıldığı bilinmekle birlikte, 15. yüzyıl itibari ile yazılı kaynaklardan edinilen bilgiler ışığında kentin spor alanlarının Kavak Meydanı'nda olması muhtemel görünmektedir (H. Öksüz vd., 2011: 46). Kavak (Kabak) Meydanı, kentin çekirdeğini oluşturan surların hemen batısında bulunup, kentin doğu yakasındaki Atatürk Meydanı'ndan topografik koşullar gereği çok daha geniş bir düzlüğe konumlanmış kentin önemli iki meydanından birini oluşturmaktadır (Karaçavuş, 2011: 76, 77) (Şekil 3).

Şevket (2006: 109) Yavuz Sultan Selim döneminde (1491-1512) Kavak Meydanı'nda ok atışlarının, silah talimlerinin ve at biniciliğinin yapıldığını belirtmektedir. Kavak Meydanı'nın

17. yüzyıl Osmanlı Döneminde de kentin önemli bir spor alanı olduğu bilinmektedir. Evliya Çelebi (1999: 54) alanın işlevini, "Tatil günlerinde paşalar askerleriyle birlikte Kavakmeydanı'na gelir, cirit oynarlar. Burası, büyük ve geniş bir yerdir. Meydanın ortasında üç gemi direğini birbirine bağlayıp dikerler, tepesine altın yaldızlı bir top koyarlar. Bütün biniciler bu topa cirit atarlar, vurana armağanlar verilirdi." biçiminde anlatmaktadır.

18. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde (1746-1789) Kavak Meydanı'nın "Kabak Meydanı Mahallesi" sınırları içerisinde yer aldığı bilinmektedir (M. Öksüz, 2006: 60). 1869 yılında Trabzon kentini ziyaret eden Deyrolle, Trabzon'da bayram yerlerinin "Kabak Meydanı"nda kurulduğundan, eski bir mezarlığın taşları ve türbelerin etrafındaki çayırlarda, at koşturulup cirit atıldığından bahsetmektedir (Usta, 1999: 141). Trabzonlu müellif Bijişkyan da (1969: 51) Kavak Meydanı'nın eski devirlerde hipodrom olarak kullanıldığını, 19. yüzyılın başlarında burada paşaların çeşitli türden at oyunları yapmakta olduğunu belirtmektedir. Bijişkyan (1969: 75) tarafından büyüklük olarak kentin doğusunda yer alan Atatürk Meydanı'nın altı misli olduğu belirtilen Kavak Meydanı, sahip olduğu ağaçlıklı bahçeleri ve gezi yerleriyle kentin önemli mesire alanlarından birini oluşturmaktadır. Osmanlı kayıtlarında meydanın adının, yeşil ve ağaçlık bir mesire



Şekil 3. Lambert Planı (1938) üzerinde kavak meydanı, Tarihi kent merkezi (Ortahisar) ve Atatürk Meydanı (Düzenli, 2021: 942'den düzenlenmiştir).

alanı olmasından dolayı Kavakmeydanı; ok atma oyunlarının kabaklara yapılması dolayısıyla da Kabak meydanı olarak geçtiği söylenmektedir. Bunun yanında, Osmanlı'da birçok spor alanının Kavak Meydanı'nda olduğu bilinmektedir (Kahraman, 1995: 459, 460).

Lynch 1898 tarihinde Trabzon'a geldiği dönemde çizdiği kent haritasında Kavak Meydanı'nda bir spor alanının bulunduğundan bahsetmekte, bu alanın yeşil çimlerle kaplı olduğunu ve alanı eskiden cirit oynanan yerlere benzettiğine değinmektedir (H. Öksüz vd., 2011: 47, 48). Meşrutiyet Dönemi'nden beri, çeşitli spor faaliyetleri, mitingler ve bayram eğlenceleri Kavak Meydanı'nda gerçekleştirilmiştir (Çapa ve Çiçek, 2004: 20). 1916 yılı vilayet encümeni kayıtlarında Kavak Meydanı'nın içinde bulunduğu mahallenin Kavak Meydan Mahallesi olarak geçtiği görülmektedir (Çiçek, 1998: 29). İnönü Zaferi (1921)'nden sonra bir süre adı İnönü Meydanı olarak kullanılmıştır, 1934 tarihinde meydanın ismi 05.02.1934 tarihli Trabzon Belediye Meclisi'nde alınan karar uyarınca Cumhuriyet Meydanı olarak değiştirilmiştir (Düzenli, 2009: 193). Millî Mücadele döneminde de bayram eğlencelerinin, horon oyunlarının oynandığı, nutukların söylendiği, çeşitli gösterilerin yapıldığı bir meydan olarak faaliyet göstermiştir. Bunun yanında halkın farklı sebeplerle de bu meydanı kullandığı görülmüştür. Söz gelimi, Haziran 1923'te yaşanan önemli bir kuraklık problemi üzerine vilayet memurları, asker ve halk yağmur duası için Kavak Meydanı'nda toplanmıştır (Çapa ve Çiçek, 2004: 20, 21).

Geç Osmanlı Dönemi ile yüz gösteren modern modellerin günlük hayata işlenmesi politikası ve Erken Cumhuriyet Dönemi modernleşme sürecinin önemli araçlarından birini de modern spor faaliyetleri oluşturmaktadır. Bu bağlamda, atletizm, jimnastik gibi sporlara verilen önemin yanında, futbol oynamak da; gazete, dergi çıkarmak veya tiyatro sergilemek

kadar önemli bir konuma sahip entelektüel bir iş olarak görülmüştür. 1910'lu yıllarda futbol, Trabzon kentinin milli bir kimlik çerçevesinde kurgulanmasının bir aracı olarak görülürken, 1920'li yıllarla birlikte beden terbiyesinin gerçekleştirilebileceği tek spor dalı olarak öne çıkmıştır (Tunç, 2011: 34, 39, 40) (Görsel 1).

1920 yılı ile başlayan toplumsal ve sosyal canlanma ile futbol faaliyetleri Kavak Meydanı'nda filizlenmektedir. Yeniden canlanan spor ve futbol aktivitelerinin öğrenciler arasında



(a)



(b)



(c)

Görsel 1. (a) Trabzon halkının futbol ilgisi, 1930'lar, (b) Kavak Meydanı'nda bayram, 1928, (c) Alanın kuş bakışı görüntüsü (a. Çelik, 2008, s. 387; b. Bölükbaşı, 2006a; c. http 2).

önem kazanmasının en önemli sebeplerinden biri, kentin meşhur Trabzon Lisesi'nin Kavak Meydanı'nın hemen yanında bulunuyor olmasıdır. Bu bağlamda, Kavak Meydanı artık hem gençler hem de halkın büyük bir çoğunluğu için tamamen futbolla özdeşleşen bir kamusal alanı ifade etmektedir (Tunç, 2011: 33, 46, 47). 1925'te İstikbal Gazetesinde, Trabzon insanının gündelik hareketlerinden yola çıkarak yapılan bir değerlendirme dikkat çekicidir. İnsan grubu eğer Kavak Meydanı tarafına doğru hareket ediyorsa ya sporcudur ya da futbol maçı izlemeye gitmektedir (Çiçek, 1998: 101).

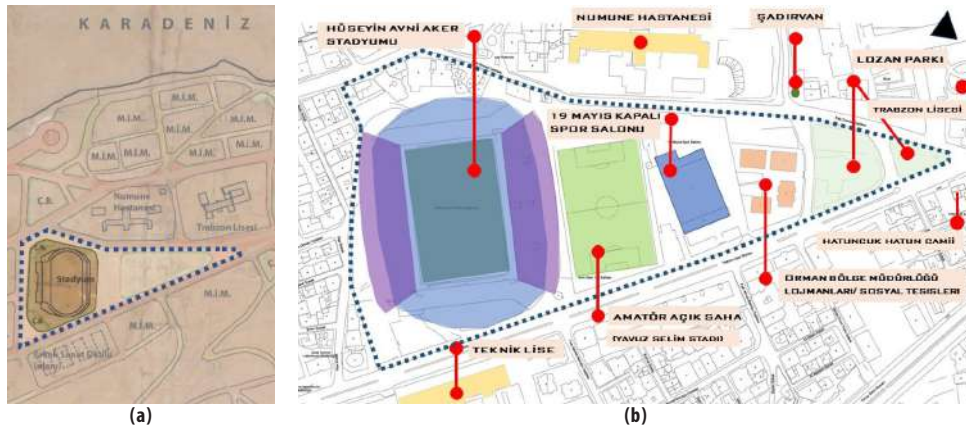
1920'lerin ortasında 19 Mayıs Kapalı Spor Salonu ile Yavuz Selim Stadı (Amatör Açık Saha)'nın arasındaki alanda, mezarlık alanının bulunduğu, doğu kısmının ise Kavak Meydanı (Hatuncuk Hatun) Camii'ne kadar Kavak Meydanı adı ile kullanıldığı görülmektedir. 1930'ların sonunda alanın doğu kısmının adı "Spor Meydanı" olarak geçmektedir. 1960'ların sonuna doğru Kavak Meydanı, şadırvanla Hatuncuk Camii arasındaki küçük üçgen alana sıkışıp kalmıştır. 2000'lerle birlikte Orman Bölge Müdürlüğü lojmanlarının doğu kısmına inşa edilmesiyle kentin en geniş düzlük alanını oluşturan, geçmişten beri kamusal kullanıma olanak tanıyan alandan geriye sadece ufak üçgen bir yeşil alan kalmıştır ve bu alanın

adı günümüzde Lozan Parkı olarak geçmektedir (Belge, 2018: 85, 86, 87) (Şekil 4).

4.2. Hüseyin Avni Aker Stadyumu: Simgesel/Anlamsal Bir Üretim Mekânı

1937 yılının yaz aylarında stadyum inşaatının başlayacağı müjdesi verilmiş, bu yıl içinde genel merkezden şehirde bir stadyum inşası için önemli miktarda ödenek gönderilmiştir. Lambert'in 1938 tarihli şehir planında spor bölgesi olarak belirlenmiş olan Kavak Meydanı'nda stadyum ve spor tesislerinin yapılması öngörülmüş (Şekil 4) ancak proje inşaatında gecikmeler yaşanmıştır. 1942 yılında stadyumun keşfi için çalışmalara başlandığı, alınan ödenek ile futbol sahası ve koşu pistinin yapılmasının düşünüldüğü belirtilmektedir. 1946 yılında drenaj kısmı ihale edilen stadyumda çalışmaların devam ettiği bilinmektedir (Düzenli, 2009: 171, 172, 277).

2400 kişilik yapılması planlanan stadın temelleri 1951 yılında atılabilmiş, kent stadyumuna nihayet 1952 yılında kavuşmuştur (http 1). 1967 yılında kapalı tribün ilavesi yapılan stadyumun Hüseyin Avni Aker ismini alması ise 1970'lerden sonraya tarihlenmektedir (Ocak, 1995: 138). Bu ilavenin ardından 1981 yılında açık tribün alanı büyütülen stadyumun 1994 yılında açık tribününün üzeri uzay kafes sistem ile kapatılmış ve yeniden düzenlenen stat ışıklandırması ile Hüseyin Avni



Şekil 4. (a) Lambert Planı'nda spor bölgesi olarak belirlenen alan ve stadyum için önerilen yer (Düzenli, 2021, s. 954'ten düzenlenmiştir), (b) Kavak Meydanı sınırları ve meydana yerleşimler.

Aker Stadyumu artık son şeklini almıştır (Ocak, 1995: 138) (Görsel 2a).



(a)



(c)

Görsel 2. (a) Yıkımdan önce: Hüseyin Avni Aker Stadyumu ([http 6](#)), (b) Yıkımın ardından Hüseyin Avni Aker Stadyumu arazisi ([http 7](#)), (c) Akyazı Mevkiinde dolgu alanı üzerine inşa edilen Şenol Güneş spor kompleksi ([http 8](#)).

4.3. Yıkım Süreci: Kırılma

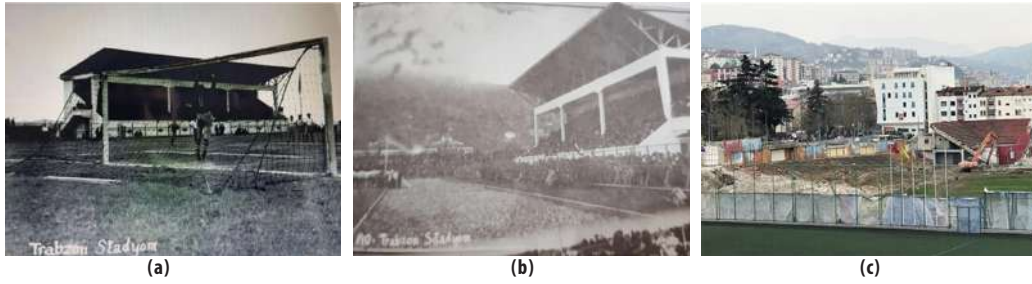
2000'lerin başında Trabzonspor'un yeni ve modern bir stadyuma ihtiyaç duyduğu dönemin Trabzonspor Kulübü Başkanı tarafından yoğun bir şekilde dile getirilmeye başlanmıştır ([http 3](#)). Başkan, yapılması planlanan yeni stadyum için "Bu proje Trabzon kentine ve Trabzonspor'a hayat verecektir" ([http 4](#)) ifadesini kullanmıştır. 2006 yılında Trabzon'a yapılacak yeni stadyumun yeri için, Trabzon'un Ortahisar ilçesine bağlı, kent merkezinin batı çıkışında yer alan Akyazı

semti hedef gösterilmiş; stadyumun deniz dolgu alanı oluşturularak buranın üzerine inşa edilmesi önerisinde bulunulmuştur ([http 5](#)). Bu doğrultuda, "Şenol Güneş Spor Kompleksi" adıyla anılacak yeni stadyumun temelleri Akyazı mevkiinde deniz dolgu alanının tamamlanması işleminin ardından 2013 yılında atılmış, 2016 yılında ise yapımı tamamlanarak kullanıma açılmıştır. 2017 yılının Kasım ayında Hüseyin Avni Aker Stadyumu'nun yıkımına başlanmıştır 2018'in Nisan ayında bu süreç tamamlanmış, kente 66 yıl hizmet etmiş bir hafıza mekânı olan stadyum yıkılarak kentlinin belleğinde ve kentin geçmişi ile kurduğu ilişkide geri dönüşü olmayan bir kırılmaya sebebiyet verilmiştir (Görsel 2).

4.4. Yıkımdan Sonra Alana Dair Proje ve Söylemler: İlk fikirler

Hüseyin Avni Aker'in 64 dönümlük mevcut arazisinin nasıl dönüşeceği konusunda stadyumun yıkıldığı 2017 yılından bu yana yerel gazetelerde ve basında pek çok haber ve olası proje senaryoları yer bulmuş ve meydana yönelik proje denemelerinde bulunulmuştur. Bu projelerin büyük bir çoğunluğu gizli olarak kalmış, kimisi kulaktan dolma bilgiler eşliğinde halk arasında yayılan dedikodulardan öteye geçememiş kimisi ise sadece söylemden ibaret kalarak medyaya yansımıştır. Öyle ki alana bir alışveriş merkezi projesinin yapılacağı bile bu dedikodular arasında yer almıştır.

Kasım 2017 tarihinde başlanan Hüseyin Avni Aker Stadyumu'nda yıkım çalışmaları Nisan 2018 tarihinde tamamlanmıştır. Yıkımın yeni başladığı tarihlerde üst bürokratik yönetim tarafından alanda yer alan "Yavuz Selim sahasının yeniden restore edilerek aynı yerinde yeni tribünleri ve zemini ile kalacağı, 1951 yılında hizmete giren Hüseyin Avni Aker Stadyumu'nun güney tarafındaki eski kale arkasının bir bölümünün aynı şekilde korunacağı ve söz konusu park içerisinde Avni Aker'in bir anıtı olarak yer alacağı" söylenmiştir ([http 9](#)) (Şekil 4b). Fakat bu



Görsel 3. (a) Stadyumun ilk yapılan batı tribünü, (b) Güneydeki kale arkası ve batıdaki protokol tribünü ve futbolcuların sahaya çıktığı tünel, (c) Yıkımını gösteren görsel (<http> 11).

söze rağmen Yavuz Selim Stadı kaldırılmış, H. Avni Aker Stadyumunun ise güney kısmındaki kale arkası ile hemen yanındaki protokol tribününün bulunduğu kısım ve futbolcuların sahaya çıktıkları tünel bir süre sonra yıkılmıştır (<http> 10) (Görsel 3).

Yıkım çalışmaları sürerken 2018 yılının Ocak ayında bölgede yapılacak çalışmalara dair ilk söylemler arasında yerel yönetim başkanlığından verilen demeçte, alana dair önerilerinin kültür ve sanat işlevini yükleyecek bir devlet tiyatrosu ve kütüphane binası olduğu belirtilmektedir (<http> 12).

2018'in Mart ayında basında "Avni Aker'in yerine yapılacak proje belli oldu" (<http> 13), "Hüseyin Avni Aker'in Yerine Kentsel Dönüşüm Projesi Hazırlandı" (<http> 14), "Avni Aker Stadyumunun Yerine Spor Salonları, Kültür Merkezi ve Tiyatro

Yapılacak" (<http> 15), "Trabzon'da MÜSİAD'dan Avni Aker'in yerine önerilen müthiş proje tanıtıldı" (<http> 16) gibi başlıklardan oluşan çeşitli haberlere yer verilmiştir. Bu haberlerde Müstakil Sanayici ve İş Adamları Derneği (MÜSİAD) Trabzon Şubesi tarafından hazırlanan projenin yalnızca bir öneri olduğu anlaşılmış ve 64 dönüm üzerine hazırlanan projede; Hüseyin Avni Aker Stadyumu'nun bulunduğu yerde beş bin kişilik bir stadyum, spor salonu, basketbol sahaları, tenis kortları, kültür merkezi, tiyatro, spor müzesi, kütüphane, otopark ve yeşil alanlar kurgulanmıştır (Şekil 5).

Söz konusu gelişmeler ve söylem çeşitliliği yaşanırken, Mayıs 2018 tarihli bir haberde, Hüseyin Avni Aker Stadyumu'nun yerine yeşil bir şehir parkı kurgulanacağı, Trabzon'un ve Trabzonspor'un anılarını yaşatacak bir müzenin yapılacağı duyurulması ile alanın akıbetine



Şekil 5. MÜSİAD tarafından tasarlanan konsept proje (<http> 15).

ilişkin soru işaretleri biraz olsun giderilmiştir (http 17). Bu gelişmeden yaklaşık iki ay sonra yapılan bir açıklamada Türkiye’de yıkılan statların yerine millet parklarının yapılacağı dile getirilmiş ve Trabzon’da yer alan Avni Aker Stadyumu’nun adı bu kapsamda anılmıştır (http 18).

Ocak 2019 tarihinde çıkan haber ise Toplu Konut İdaresi Başkanlığına (TOKİ) devredilen, Hüseyin Avni Aker Stadyumu ve yanında yer alan Yavuz Selim Stadi’ndaki yıkım işlemlerinin tamamlandığını, alanda yapılacak Millet Bahçesi içerisinde Trabzonspor’a ait tribün öğeleri, kulübü temsil eden müze ve sosyal alanlar bulunacağını müjdelemekte, aynı haberde yerel yönetim başkanlığı alana ilişkin yapılacak çalışmada ihale aşamasına gelindiğini belirtmektedir (http 19). Hemen ardından Mart 2019 tarihinde TOKİ tarafından, Trabzon’da yapılacak millet bahçelerinin ihalelerinin gerçekleştirilmiş olduğu görülmektedir (http 20). Habere göre Trabzon Ortahisar Millet Bahçesi, Hüseyin Avni Aker Stadyumu’nun yerine 62 bin 290 metrekaarelik alanda uygulanacaktır. Haberin detaylarında Trabzon’da eski stadyumun yerine yapılacak millet bahçesi ile Trabzon kentlisinin içerisinde yürüme yollarının, spor alanlarının, biyolojik göletlerin, millet kıraathanelerinin, renk ve koku bahçelerinin olduğu yeşil alana kavuşacağı yer almaktadır (http 21).

4.5. Proje Gelişim Süreci ve Sonuç Ürün: Trabzon Hüseyin Avni Aker Millet Bahçesi

Ekim 2019 tarihinde çıkan haberde alana yapılacak projeye dair ilk bilgilendirme yapılmıştır. Haberde yer alan açıklamaya göre alanda açık/ kapalı otopark, halı saha, tribün, restoran, millet kıraathanesi, süs havuzu, yeşil alan, halkın kullanabileceği yürüyüş ve fitness alanları ile sporcuların kullanacağı soyunma odaları ve kulüp odaları yer alması planlanmaktadır (http 22).

Kasım 2019’da yapımı süren Millet Bahçesine yapılacak olan sahada amatör spor müsabakalarının yapılıp yapılmaması üzerine tartışıldığı görülmektedir (http 23). Bunun yanında, kentlilerin Millet Bahçesi’nin büyümesini talep ettiği haberlere yansımaktadır. Bu büyümenin gerçekleşebilmesi için alanın bitişiğindeki Orman Bölge Müdürlüğü’nün lojmanlarının yıkılması ve proje alanına dâhil edilmesi önerilmektedir. Hatta alanın Lozan Parkı’na kadar uzatılması istenmektedir (http 24) (Şekil 4). Esasen 1963 yılında Kavak Meydanı’nın orta yerine Orman Bölge Müdürlüğü lojmanlarının inşa edilmesinin, kent futbol belleğine vurulmuş büyük bir darbe olarak değerlendirilmektedir (http 2). Bu doğrultuda, kent hakkı ve kentlilik bilincine sahip kent halkının bu talebinin gerçekleştirilmesi, Kavak Meydanı’nı tarihteki sınırlarına kavuşturacak doğru bir karar gibi görünmektedir.

Kasım 2019’da kentte süren millet bahçesine yapılacak olan sahada amatör spor müsabakaları yapılsın mı yapılmayın mı tartışması ile ilgili dönemin Belediye Başkanı: “Millet bahçesi içerisindeki çalışma devam ediyor. Bunun bir projesi var. Bu projesinde de orada bir saha var... Doğrusu şehirde şu anda orada amatör futbol müsabakaları yapılsın mı yapılmayın mı konusu tartışılıyor. Biraz daha tartışılın neticesinde kararı biz vereceğiz.” ifadelerini kullanarak son sözü söylemiştir (http 23).

Bölgeye yapılacak düzenlemeler ve yeniden işlevlendirme kararına ilişkin basında çeşitli görseller yer alsada dahi, alanın dönüşümünü içeren detaylı projesi paylaşılmamıştır. Belediye arşivinden elde edilen ilk proje çalışması internet sitesinde sadece üç boyutlu görseller ile tanıtılmış ve “Ortahisar Millet Bahçesi” başlığı altında verilen bilgilerden projenin TOKİ tarafından yapımına başlandığı ve inşa sürecinin devam ettiği, proje kapsamında ise millet kıraathanesi, restoran, tribün, kahve ve çay evi, atölye gibi

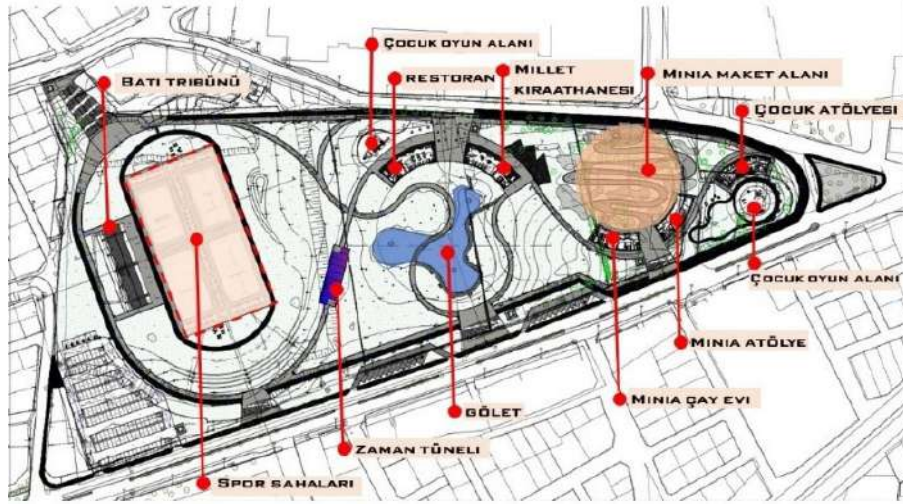
işlevlerin mimari programda yer alacağı belirtilmiştir (http 25) (Şekil 6).

2020 yılı itibari ile alana dair üretilen projede değişiklik yapıldığı görülmektedir. Ocak 2020 tarihli basındaki habere göre alanda bol miktarda yeşil alan, yürüyüş ve fitness alanları, çocuk oyun alanları, futbol sahasının yanında açık ve kapalı otoparklar yer alacaktır (http 25). Bu haberle beraber projenin bittiğinde nasıl görüneceğine ilişkin basında ilk kez üç boyut anlatımına ait görseller paylaşılmıştır (Şekil 7).

Haziran 2020 tarihli haberde millet bahçesinin Ekim ayı içerisinde açılmasının planlandığı görülmektedir. 205 kapasiteli kapalı otopark sayısının 461'e çıkarıldığı, futbolun yanı sıra basketbol ve tenis sahaslarının bulunacağı belirtilmektedir. Belediye Başkanı, projeyi bir prestij projesi olarak ifade ederken, kentlinin nefes alabileceği bu alanı, Avrupa ve Amerika'da görülen geniş parkların bir örneği olarak

nitelendirmektedir. Aynı zamanda Hüseyin Avni Aker ve Yavuz Selim Stadyumu'nu anımsatacak öğelerin bulunduğu yerde bir saha ve etrafında yürüyüş parkuru bulunacağına değinmektedir. Ayrıca projeye ek olarak buz pateni pisti ve kayak rampalarının kurgulandığı vurgulanmaktadır (http 27). Projenin yaşayan bir proje olmasının hedeflendiği, bu bağlamda 400 metrekarelik buz pisti ve 650 metrekare alana sahip kayak alanının projeye sonradan dâhil edildiği anlaşılmaktadır. Projenin ikinci etabı için ise Orman Bölge Müdürlüğü lojmanlarının boşaltılmaya başlandığı, Numune Hastanesi'nin batısında kalan konut grubunun (Şekil 4) kamulaştırmasının yapılacağı ve parka dahil edileceği okunmaktadır (http 28).

Eylül 2020 tarihli haberde millet bahçesi inşaatının devam etmesinin yanında, projeye dair ilk detaylı bilgilere ulaşılabilir. Alanda, gösteri havuzu, restoran, millet kiraathanesi, su



(b)

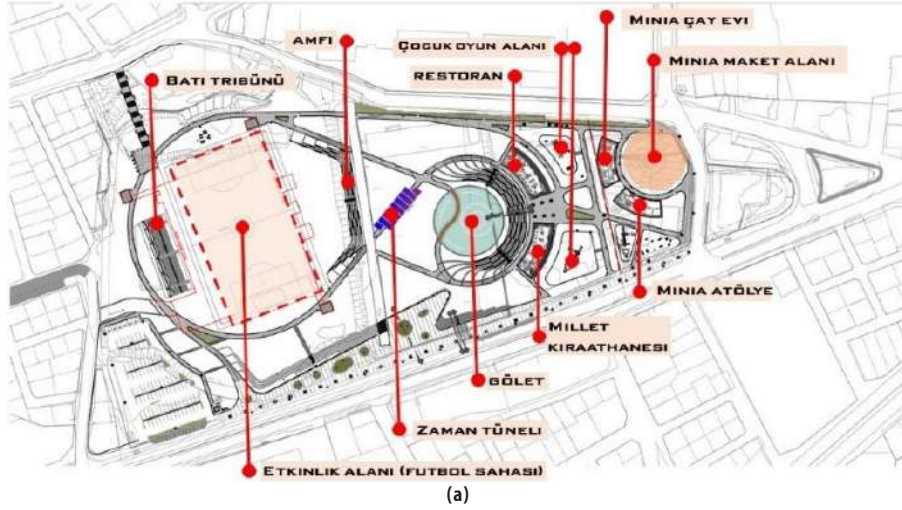


(c)



(d)

Şekil 6. Alan için üretilen ilk öneri proje ve üç boyutlu anlatımları, (a)Yazarlar tarafından düzenlenmiştir, (b), (c), (d) (http 25).



(b)



(c)



(d)



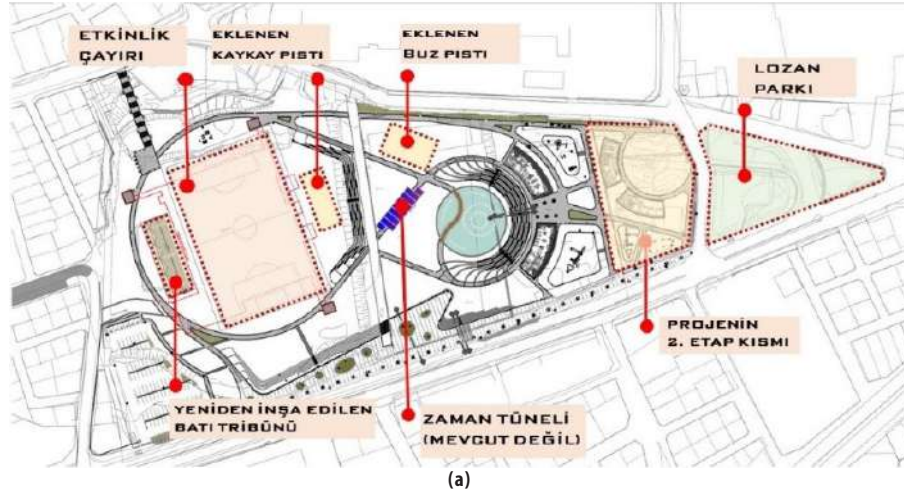
(e)

Şekil 7. Alan için üretilen ikinci proje ve üç boyutlu anlatımları, (a) Yazarlar tarafından düzenlenmiştir, (b), (c), (d) ve (e) (http 26).

deposu, 1.012 kapasiteli batı tribünü, 205 araçlık kapalı, 94 araçlık açık otopark, 2 adet çocuk oyun alanı, egzersiz alanı, 270 metre bisiklet, 1.768 metre yürüyüş ve 326 metre koşu yolları, 29.719 metrekare çim alan, 6.125 metrekare etkinlik alanı planlanmaktadır. Bunun yanı sıra 1.016 ağaç, 7.432 çalı ve çim ekimi yapılacağı bilgisi verilmektedir (http 29). Üst bürokratik yönetim tarafından, Ortahisar Millet Bahçesi için yapılacak olan projenin 500 araçlık kapalı ve açık otopark, millet kiraathanesi, kütüphane ve Trabzonspor müzesini içereceği teyit

edilmektedir (http 30).

Şubat 2021 tarihli haberde alt başlık olarak “Spor temalı Millet Bahçesi Mart ayında açılacak” ifadesinin kullanımından ve yerel yönetim başkanlığının ifadelerinden, geçmişte alanda Hüseyin Avni Aker Stadyumu’nun bulunması dolayısıyla Ortahisar Millet Bahçesi’nin diğer millet bahçelerinden farklı olarak spor temasıyla kurgulandığı anlaşılmaktadır. Aynı haberde, yaşayan bir park inşa etme hedefi ile Trabzon kenti için bir ilk olan 400 metrekarelik bir buz pisti ve 600 metrekarelik bir kaykay alanı



(b)



(c)



(d)

Şekil 8. (a) Projenin güncel şeması, (b) Kayak pisti ve batı tribünü, (c) Batı tribününden etkinlik çayırına bakış, (d) Millet Kiraathanesi, (a) Yazarlar tarafından oluşturulmuştur, (b), (c), (d) Yazar arşivi, 2022).

kurgulandığı ve kapalı otopark eklendiğini belirtilmektedir (http 31). Yine habere göre Ortahisar Millet Bahçesi diğer millet bahçelerinde bulunan havuz, eğlence ve dinlenme alanlarını da barındırmaktadır. 2. Etapta, Orman Bölge Müdürlüğü'ne ait 3-3,5 dönümlük konut bölgesi ile bahçenin denizle kavuşumunu sağlayacak olan kuzey kısmındaki konutların yıkılarak alana katılması planlanmaktadır (http 32) (Şekil 4). Başka bir haberde ise projenin büyük çoğunluğuyla tamamlandığı belirtilmekte ve basında gösterilen üç boyutlu anlatımların benzer biçimde uygulanmış olduğu görülmektedir. Haberde, TOKİ Başkanlığı, projede kütüphane, kafeterya, çocuk oyun alanları, koşu ve yürüyüş yolları ile ihtiyaç duyulan bütün donatıların yer aldığını, ayrıca kentin yeşil alanlarının artırıldığını, nostalji tribünü ve projede yer alan zaman tüneli ile Trabzonspor'un yaşatılacağını belirtmektedir (http 33).

Haziran 2021 tarihinde projeye dair bilgi veren yerel yönetim başkanlığı, çimlendirilen stat alanını etkinlik çayırı olarak nitelendirmiştir. Söz konusu tarihte, alanın kuzeyinde bulunan yapılar kamulaştırılıp yıkılmaya başlanmış, projenin devamı için çalışmalar devam etmektedir. Aynı haberde, buz pisti ve kayak pistinin gençlerin alanı kullanımı için kurgulandığı ve projenin başından beri planlamada değişiklikler yapıldığı belirtilmektedir (http 34, http 35).

Toplu Konut İdaresi'nin kent merkezinde bulunan ve kullanım ömrünü tamamlamış stat alanlarında yapmış olduğu millet bahçesi projelerinden biri olan Hüseyin Avni Aker Millet Bahçesi'nin birinci etabı 2021 yılının Şubat ayı sonlarında tamamlanmıştır. Ülkenin farklı yerlerinde yapılmış millet bahçeleri içinde spor teması ile kurgulanmış ilk millet bahçesi olan Hüseyin Avni Aker Millet Bahçesi diğerlerinden farklı olarak bir tribün ile eski stadyumun izini

taşıyan bir yeşil alana sahiptir (http 36) (Şekil 8).

5. BULGULAR VE DEĞERLENDİRME

Çalışma kapsamında *algılanan mekân*, *mekânsal pratiğin* gerçekleştirildiği, toplumsal mekân etkenlerini oluşturan ve Kavak Meydan alanı ve çevresinde bulunan yerleşimler (İnönü Caddesi, Stadyum, Sağlık ve Eğitim Kurumları) ile bu bölgede mekânsal pratik çerçevesinde ortaya çıkan toplumsal mekân ürünleri olan bayram kutlamaları, okçuluk yarışları, futbol müsabakaları, festival ve konserler gibi etkinliklerin birlikteliğinden oluşmaktadır. Kavak Meydanı, *tasarlanan mekân* başlığı altında irdelendiğinde karşımıza mekânın temsilini oluşturan toplumsal mekân etkenleri olarak bürokrat, teknokratlar ve onların söylemleri çıkmaktadır. Bu doğrultuda ortaya çıkan toplumsal mekân ürünleri ise Kavak Meydan alanı için üretilen kentsel dönüşüm projeleridir. *Yaşanan mekân* diğer bir deyişle *temsilin mekânı*, mekânın söylemini ifade etmektedir. Kavak Meydanı'na dair kolektif bellek, sembol ve ütopyalar yaşanan mekânın toplumsal etkenlerini oluştururken, Kavak Meydanı'nın tarihi spor meydanı olma niteliği, H. Avni Aker Stadyumu'nun Trabzonspor'un mabedi olarak nitelendirilmesi, Batı tribününün ilk tribün olarak önem taşıması, stadyumunun izlerinin

etkinlik çayırı olarak yaşatılması toplumsal mekân ürünleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Algılanan Mekân/ Mekânsal Pratik:

Neoliberal politikaların kamusal ve toplumsal mekânın dönüşüm sürecine olan etkisi ve teknolojinin gelişmesi ile tarihi öneme sahip kent parçalarının çeşitli amaçlar doğrultusunda zarar gördüğü görülebilmektedir. Bu durumu eleştiren ünlü Frankfurt Okulu düşünürlerine göre bireyin kendi yaşam pratiğiyle oluşturduğu kültür artık hâkim güç/ güçler tarafından kurgulanmaktadır (Adorno, 2014: 110; Horkheimer ve Adorno, 1996). Bu durum sözde kültürün oluşmasına ve kolay üretilip/ tüketilmesine sebebiyet verirken diğer yandan Benjamin'in (1969) ifade ettiği gibi sanat yapıtının aurasının kaybına neden olmaktadır. Bu çalışmada tarihsel verilerin yaşamsal pratiklerle bütünleşmesi sonucu oluşan toplumsal bir hafıza mekânı olan Kavak Meydanı'nın, "Hüseyin Avni Aker Stadyumu"nun yıkımı sonrası kaybettiği özgün aurasına değinilmekle beraber uygulanan dönüşüm projesinde meydanın tarihsel ve mekânsal anlamlarına referans verecek verilerin ortaya çıkarılması gerektiği savunulmaktadır.

Harvey (1985: 45), kentsel mekânın yeniden üretim sürecinde sermaye ile kapitalist kentleşme

Tablo 1. Kavak Meydanı ve Hüseyin Avni Aker Stadyumu'nun toplumsal mekân üretimi.

		Toplumsal Mekân Etkenleri	Toplumsal Mekân Ürünleri
Kavak Meydanı-H. Avni Aker Stadyumu	Algılanan Mekân (Mekânsal Pratik) <i>Meydan ve çevresinde etkin olan kentsel ve mimari bağlam çerçevesinde şekillenen toplumsal pratikler</i>	<ul style="list-style-type: none"> • İnönü Caddesi (Ulaşım Aksı) • H. Avni Aker Stadyumu (Odak Noktası) • Sağlık kurumu (Numune Hastanesi) • Eğitim Kurumları (Trabzon Lisesi ve Teknik Lise) 	<ul style="list-style-type: none"> • Bayram kutlamaları • Okçuluk talim ve yarışları • Futbol müsabakaları • Festival etkinlikleri • Konserler
	Tasarlanan Mekân (Mekânın Temsili) <i>Meydanın yeniden üretim sürecine dahil olan ideolojik söylem ve temsili ürünler</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Bürokratlar • Teknokratlar 	<ul style="list-style-type: none"> • MÜSİAD tarafından tasarlanan proje • İlk öneri proje • İkinci tasarım projesi
	Yaşanan Mekân (Temsilin Mekânı) <i>Kavak Meydanı'nın söylemi, kentli ütopyasındaki konumu, sembolik varlığı, kent ve kentli hafızasındaki yeri</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Ütopya • Sembol • Bellek 	<ul style="list-style-type: none"> • Kavak Meydanı'nın tarihi spor meydanı niteliği • H. Avni Aker'in sembolik varlığı (Trabzonspor'un mabedi) • Batı tribünü • Stadyumun izi (Etkinlik çayırı)

yaklaşımlarının arasındaki ilişkiye işaret eder. Ülkemizde son dönemde gerçekleşen kentsel dönüşüm projelerinin ardındaki itici gücün rant politikaları ile sermaye arasındaki ilişki ile yürütülen ideolojik kimlik çalışmalarından doğduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu doğrultuda alanın Millet Bahçesi kapsamında yapılandırılmış olmasını bir tesadüf olarak görmemek gerekir. Öyle ki, Bursa, Zonguldak ve Esenler 15 Temmuz Millet Bahçesi gibi örneklerde de alanda bulunan stadyumlar yıkılarak yerine millet bahçesi inşa edilmiştir. Bu bağlamda, kentsel mekânın üretiminde değişim değerinin kullanım değerinden öteye geçtiği söylenebilmektedir. Toplumsal mekânın tarihi değeri, ancak mekânın değişime uğraması söz konusu olduğunda ön plana çıkmaktadır (Şengül, 2001: 16). Lefebvre (2016: 24)'ye göre bir kavram, ifade ettiği anlam tehdit altında olduğu zaman ve dönüşümüne yaklaştığı evrede ortaya çıkmaktadır. Çalışma kapsamında ise bu kavram "tarihsel değer" olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla 'mekansal pratik'in tehdit altında bulunması, ideolojik arka planla dayatılan değerler (*tasarlanan mekân*) ve birbirine benzer üretimler toplumsal mekânın tarihsel değerinin yitimine yol açmaktadır.

Tasarlanan Mekân/ Mekânın Temsili:

Devlet eliyle kent mekânına müdahale sürecinin etkenleri kimi zaman yerel iktidarlar, kimi zaman merkezi yönetimlerdir. Çoğu kez ikisi aynı anda ve ortak strateji içinde ve bunun için gerekli olan "yasal" altyapıyı oluşturarak kente müdahale ederler (Aslan, 2011: 409). Toplumsal mekânın üretiminde, yani Kavak Meydanı ve Hüseyin Avni Aker Stadyumu'nun üretiminde '*tasarlanan mekân*' bağlamında etkin olan bürokratlar, teknokratlar gibi etkenlerin düzenleyici ve denetleyici rol oynadığı görülmektedir.

Çalışma kapsamında, kentsel dönüşüm projesinin, planlı ve kararlı bir yönetim süreci geçirememesi, sürecin başından sonuna kadar

örtük kalmış olması ve kamuoyuna net bilgi verilmemesi dikkat çekicidir. Oysa ki, kültürel ve imgesel müdahalelerde, interdisipliner, çok yönlü, kapsamlı ve uzun soluklu çalışmaların yapılması, kentlinin/ kullanıcının katılımı dahilinde karar verilmesi toplumsal mekân üretiminde *tasarlanan mekânın, algılanan ve yaşanan mekân* ile ilişkisinin kurulabilmesi açısından vazgeçilmezdir.

MÜSİAD tarafından tasarlanan projenin (Şekil 5) Avni Aker Stadyumu'nu koruyarak alanın futbol kültürünü devam ettirmesi ve spor müzesi önerisi alanın tarihsel değeri bakımından önemli iken yeşil alanların oldukça sınırlı kullanımı eksiklik olarak nitelendirilebilir. Daha sonra, yerel yönetim tarafından üretilen iki projenin de MÜSİAD'ın ürettiği projeden oldukça farklı olduğu görülebilmektedir. İlk projede Lozan Parkı'nın bir kısmı alana dâhil edilmişken ikinci projede bu alanın kullanılmadığı ve vaziyet planı kapsamında önemli değişiklikler yapıldığı görülebilmektedir (Şekil 6 ve 7). Mekânın temsili, teknokratlar tarafından sosyo-kültürel kapsamı ağırlıklı bir kurguda biçimlenmişken, bürokratlar ve yerel yönetim aracılığıyla üretilen projelerde muadilleriyle benzer işlevleri barındırmasına ek olarak kentin spor kültürü, etkinlik çayı ve projeye sonradan dâhil edilen buz ve kayak pisti ile temsil edilmektedir.

Yaşanan Mekân/ Temsilin Mekânı:

İktidarın, varlığını ve gücünü mekân üzerinden yeniden inşa ederken başvurduğu ve Harvey (2013: 58)'in "yaratıcı yıkım" yöntemleri olarak adlandırdığı kentsel dönüşüm evreleri, yeniden üretim için mevcut alanın yıkılması sürecine dayanmaktadır. Hüseyin Avni Aker Stadyumu da söz konusu üretim sürecinin bir parçası olarak dikkat çekmektedir. Sembolik/ anlamsal bir üretim mekânının yıkımı ve yalnızca bir kısmının (batı tribünü) korunması yerine yıkılıp yeniden inşa edilmesi mekânsal pratiklerin sürekliliğini sekteye uğratmaktadır.

Toplumsal mekânda, topluma ait olmanın yanında devlete dair olmanın oluşturduğu dualite özellikle devlet eliyle oluşturulmuş ve düzenlenmiş mekânlarda ön plana çıkmaktadır. Bu ikilikte baskın çıkan devlete dair olma durumu, kentli olma bilinci gelişmemiş kent kullanıcısının kamusal mekânın denetimi üzerine söz söyleme hakkına sahip çıkamayışından kaynaklanmaktadır. Bu durum, kentlinin kamusal alanı gündelik yaşam pratiğine katamayışı ile sonuçlanır (Basa, 2018: 238). Oysa ki gündelik yaşam koşullarında Certeau (2008)'nin belirttiği gibi iktidarın ideolojik stratejilerinin yanında, kentli birey geliştirdiği yöntemler aracılığıyla mekânın üretiminde etkin role sahip olmalıdır. Kentli ve mekânı deneyimleyen kullanıcı birlikte toplumsal mekâna dair bir hikâye üretmektedirler.

Stadyumun yıkımı, kentli için anıların, duyguların ve hafızanın yıkımı ile eşdeğer tutulmakta ve meydanın tarihine gölge düşüren utanç verici bir durum olarak nitelendirilmektedir (Doğanay, 2019: 230, 231). Gerek meydanın gerekse stadyumun süreçte farklı isimler ile anıldığı görülmüşse de (Cumhuriyet Stadyumu, Millet Parkı, Trabzon Millet Bahçesi, Ortahisar Millet Bahçesi vs.) böylesi toplumsal hafıza mekânlarının farklı isimlerle kullanılmasının kentli belleğindeki ismini (Kavak Meydanı) değiştiremediği görülmektedir. Çünkü toplumsal hafıza, deneyimlenen mekân ile kentlinin/ kullanıcının tüm eylemlerinin belleğidir. Toplumsal mekâna ait detaylar kolektif bir belleğin izlerini taşımaktadır (Halbwachs, 2008: 194, 196).

SONUÇ

Kavak Meydanı ve Hüseyin Avni Aker Stadyumu'nun toplumsal mekân üretiminde tasarlanan mekân aktörlerini oluşturan aynı zamanda mekânın temsilini üreten bürokrat ve teknokratların düzenleyici ve denetleyici rol oynadığı görülmektedir. Bürokrat ve

teknokratların söylemleri ile süreç boyunca oluşan fikir ve ifade karmaşası tasarlanan mekânın üretimine kararsız bir planlama süreci olarak yansımıştır. Alana dair üretilen projelerin değişiklik göstermesi, kamuoyuyla açıkça paylaşılmaması temsilin mekânına dair sonuç ürünlerin olgunlaşması sürecini uzatmıştır.

Toplumsal mekân üretiminin aktörlerinden biri olan kentli ve kullanıcının müdahale sürecinde etkinliği tartışılır bir düzeydedir. Bu bağlamda mekânın temsili, temsilin mekânından üstün bir konuma gelmiştir. Türkiye'de modern mimarlık mirası arasında sayabilecek Ankara Cebeci İnönü Stadyumu, Yozgat Bozok Stadı gibi stadyum yapıları yok edici bir müdahaleye maruz bırakılmıştır. Aynı zamanda alan için uygulanan projenin, yıkılan bu stadyumların yerine inşa edilen millet bahçeleri ile eşdeğer nitelikte olması, *tasarlanan mekân* sürecinde kentli katılımının oluşturulamamış olması, *mekânın temsilin* üretiminde, *mekânsal pratik* ve *temsilin mekânının* tarihsel değerinin göz ardı edilmesini beraberinde getirmiştir.

Mekânsal pratik ve *temsilin mekânı* toplumsal hafızadan izler taşımaktadır. Hüseyin Avni Aker Stadyumu'nun yıkılması *yaşanan mekânın* ürünlerini gölgeleyen bir müdahale olmuş, *mekânsal pratik* ve *temsilin mekânı* bağlamında toplumsal hafızada önemli bir kırılmaya sebebiyet vermiştir. Her ne kadar stadyumun adı millet bahçesi içerisinde geçiriliyor olsa da stadyumun mevcut olmaması alanın yegâne değerlerinin yitimi ve toplumsal mekânın yeniden üretimine paralel olarak tarihin ve hafızanın yeniden üretimi (yaratıcı yıkım) ile sonuçlanmaktadır. Bu bağlamda düşünüldüğünde, Kavak Meydanı ve Hüseyin Avni Aker Stadyumu'nun tarihsel değeri (*mekânsal pratik* ve *temsilin mekânı*) ile mekânın temsilleri arasında bir karşıtlığın söz konusu olduğu gözlemlenebilmektedir.

Trabzon kentinin en önemli toplumsal mekânlarından Kavak Meydanı ve Hüseyin Avni

Aker Stadyumu'nun yeniden üretim sürecinde *mekânsal pratik*, *mekânın temsili* ve *temsilin mekânı* arasındaki lineer ve döngüsel diyalektik bağıntı kesintiye uğramıştır. Kırılmanın olduğu nokta, *mekânın temsiline mekânsal pratik* ve *temsilin mekânı* ile kurduğu ilişkide ortaya çıkmaktadır. Toplumsal mekânın yeniden üretim sürecinde *temsilin mekânı* ile *mekânın temsili* bir eşgüdüm sağlayamamıştır. Kavak Meydanı ve Hüseyin Avni Aker Stadyumu'nun toplumsal mekân üretiminde *mekânın temsili* bir adım öne geçmiştir.

KAYNAKLAR

- Adorno, T. W. (2014). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. (Çev. N. Ülner, M. Tüzel, E. Gen). İstanbul: İletişim.
- Albayrak, H. (1994). *Trabzon İlinde Sporun Gelişmesinde Etkili Olan Etnografik Faktörlerin Ortaya Konması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü.
- Aslan, Ş. (2011). *Kriz Çözücü Bir Araç Olarak Kentsel Mekâna Müdahale Süreci, Biçimleri ve Toplumsal Sonuçları: İstanbul Örneği*. İ. Şiriner, F. Morady, J. Mika vd. (Editörler), *Politik İktisat Kriz ve Kalkınma içinde*, Londra: IJOPEC.
- Basa İ. (2015). *Kentsel Hafızanın Sürdürülebilirliği: Bir Mimarlık Stüdyosu Deneyimi*, *Sanat ve Tasarım*, 15, 27-42.
- Basa, İ. (2018). *Ödünç Kentsel Mekanlar: Bir Meydan Çözümlemesi, Viyana Belediye Meydanı (wiener rathausplatz)*. *İdealkent*, 9 (23), 236-257.
- Baydar, G., Komesli, M., Yılmaz, A., ve Kılınc, K. (2016). *Digitizing Lefebvre's Spatial Triad*. *Digital Scholarship in the Humanities*, 33, 6-20.
- Belge, H. (2018). *Trabzon Mezarlıkları ve Mezar Anıtları (1926-2018)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Benjamin, W. (1969). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. H. Arendt (Editör), *Illuminations: Essays and Reflections içinde*, New York: Schocken Books.
- Bijışkyan, P. M. (1969). *Karadeniz Kıyıları Tarih ve Coğrafyası 1817-1819*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Bulhaz, Ç. ve Gökmen, A., 2021. *Göbeklitepe'nin Mekân Dönemselleştirilmesi Çerçevesinde Değerlendirilmesi*, *Online Journal of Art and Design*, 9 (4), 128-137.
- Carp, J. (1999). *The Peopling of Public Space: Interpreting Lefebvre's Production of Space Theory for Planning Practice*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Chicago: Illinois Chicago Üniversitesi.
- Çapa, M. ve Çiçek, R. (2004). *Yirminci Yüzyıl Başlarında Trabzon'da Yaşam*. Trabzon: Serander Yayınları.
- Çelebi, E. (1999). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, 2. Cilt, Z. Kurşun, S. A. Kahraman, Y. Dağlı. (Editörler). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çınar Z. (2014). *Beyond Possibilities: Re-reading Republican Ankara*. *International Journal of Social, Behavioral, Educational, Economic, Business and Industrial Engineering*, 8(4), 1137-1142.
- Çiçek, R. (1998). *Milli Mücadele ve Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Trabzon'da Yerel Yönetim*, Trabzon: T.C. Trabzon Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları.
- De Certeau, M. (2008). *Gündelik Hayatın Keşfi-I, Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları*. (Çev. L. A. Özcan). Ankara: Dost Kitabevi.
- Demirtaş Milz N. ve Saraçoğlu C. (2015). *Space, Capitalism and Kurdish Migrants in İzmir: An Analysis of Kadifekale's Transformation*. In Gambetti Z., Jongerden J. (Eds.), *The Kurdish issue in Turkey: A Spatial Perspective*. New York, NY: Routledge, 185-212.
- Doğanay, G. (2019). *Gençlerin Bir Kentin Aidiyet Mekânı Olarak İnşasına Katılımı: Trabzon Hakkındaki Mitselleştirilmiş Anlatılar ve Trabzonspor Hatırası*. *Siyasal: Journal of Political Sciences*, 28 (2), 207-235.
- Düzenli, E. (2009). *Cumhuriyet Döneminde (1923-1960) Modernite Düşüncesinin Mekânsal Kuruluşu: Merkez-Periferi Dinamikleri Bağlamında Trabzon Örneği*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Düzenli, E. (2021). *Merkeziyetçi Temayüller ve Trabzon'da Modern Kamusal Yapıların İnşası (1937-1944)*, *İdealkent*, 12 (33), 934-964.
- Eranil D. M., Tuna U. Z., Demirtaş-Milz N. (2015). *A Socio-Spatial Analysis of Urban Transformation at a Neighborhood Scale: The Case of the Relocation of Kadifekale Inhabitants to TOKİ Uzundere in İzmir*. *Cities*, 48, 140-159.
- Gegeoğlu A. F., Aydın S. (2014). *Mimarlık Üretimi Üzerine Bir İç Hesaplaşma: Tüketim Dinamiklerinin Uzantısında Mimari Bir Duruş*. *Tasarım+Kuram*, 10(17), 54-72.
- Ghulyan, H. (2017). *Lefebvre'nin Mekân Kuramının Yapısal ve Kavramsal Çerçevesine Dair Bir Okuma, Çağdaş Yerel Yönetimler Dergisi*, 26(3), 1-29.
- Halbwachs, M. (2008). *Kolektif Bellek*. (Çev. Z. Karagöz). İstanbul: Pinhan Yayınevi.
- Harvey, D. (2013). *Asi Şehirler*. (Çev. A. D. Temiz). İstanbul: Metis Yayıncılık.

- Harvey, D. (1985). *The Urbanization of Capital*, Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Horkheimer, M. ve Adorno, T. W. (1996). *Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar II*, (Çev. O. Özügül) İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Kahraman, A. (1995). *Osmanlı Devleti'nde Spor*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Karaçavuş, A. (2011). *Toplumsal Mekânın Merkezinin Değişimi Üzerine Bir Deneme: XIX. Yüzyılın İkinci Yarısında Trabzon'da Geleneksel Yaşamın Hükümsüzleşmesi*. *Karadeniz İncelemeleri Dergisi*, 10 (10), 71-99.
- Leary, M.E. (2013). *A Lefebvrian Analysis of the Production of Glorious, Gruesome Public Space in Manchester*. *Progress in Planning*, 85 (2013): 1-52.
- Lefebvre, H. (2016). *Mekânın Üretimi*. (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Madanipour, A. (1996). *Design of Urban Space: An Inquiry Into a Social-Spatial Process*. Chichester: John Wiley & Sons.
- Merrifield, A. (2013). *Henri lefebvre: A Critical Introduction*, London: Routledge.
- Ocak, C., Demet O. N. ve Yılmaz, B. (1995). *Sosyal ve Ekonomik Yönleriyle Trabzonspor*, Trabzon: Efor Masaüstü Yayıncılık-Organizasyon.
- Otaner, F. (2003). *Uygulanabilir ve Sürdürülebilir Kentsel Geliştirme İçin Kamusal Alanların Kullanımı ve Türkiye İçin Bir Çerçeve Önerisi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Öksüz, H., Usta, V. ve Bölükbaşı, A. A., (2011). *Trabzon'da Spor*, 1. Cilt, İstanbul: Seçil Yayınları.
- Öksüz, M., (2006). *On Sekizinci Yüzyılın İkinci Yarısında Trabzon Toplum-Kültür-Ekonomi*, Trabzon: Serander.
- Şengül, H. T. (2001). *Sınıf Mücadelesi ve Kent Mekânı*, *Praksis Dergisi*, 2, 9-31.
- Şevket, Ş. (2006). *Trabzon Tarihi*. İ. Hacıfettahoğlu (editör), Trabzon: Trabzon Belediyesi Kültür Yayınları.
- Tunç, S. (2011). *Trabzon'da Futbolun Toplumsal Tarihi Mektepliler, Münevverler, Meraklılar*, İstanbul: İletişim.
- Usta, V. (1999). *Anabasis'ten Atatürk'e Seyahatnamelerle Trabzon*, Trabzon: Serander.

İnternet Kaynakları

- http 1. <http://topraksaha.net/03/2015/ne-tarlası-hamit-in-ne-de-papazın-cayiri/>. Tunç, Sevecen, "Ne Tarlası Hamit'in Ne De Papazın Çayırı". *Toprak Saha*, (Erişim Tarihi: 01.03. 2019).
- http 2. <http://spor.haber7.com/spor/haber/192448-iste-trabzonsporun-yenistadi?fbclid=IwAR234xTFsRjEGQ2Mv66JxuhKivGYIwe8kUUNpmhOUvvk-ns6PwQ-58FneYI>, *Tümspor* (Erişim Tarihi:01.03.2019).
- http 3. <http://archive.is/CrVLh>., *Fanatik*, (Erişim Tarihi: 01.03.2019).
- http 4. <http://www.kuzeyekspres.com.tr/akyazinin-seruveni-51462h.htm>. (Erişim Tarihi: 01.03.2019).
- http 9. <https://www.sporx.com/66-yillik-avni-aker-stadi-icin-flas-karar-SXHBQ668722SXQ>. *Sporx*, (Erişim Tarihi: 01.03.2019).
- http 10. <http://www.gunebakis.com.tr/gundem/millet-bahcesinin-yapimi-icin-ilk-kazma-vuruldu-h32251.html>. *Karadeniz'den Günebakış*, (Erişim Tarihi: 01.03.2019).
- http 12. <http://www.milliyet.com.tr/yemel-haberler/trabzon/baskan-gumrukcuoglu-yikimi-suren-huseyin-avni-aker-stadyumunun-yerine-yapilacak-projeyle-ilgili-konustu-12548353>. (Erişim Tarihi: 05.03.2019).
- http 13. <https://www.sporx.com/avni-akerin-yerine-yapilacak-proje-belli-oldu-SXHBQ697085SXQ>. *Sporx*, (Erişim Tarihi: 05.03.2019).
- http 14. <https://www.sondakika.com/haber/haber-huseyin-avni-aker-in-yerine-kentsel-donusum-10707640/>. (Erişim Tarihi: 05.03.2019).
- http 15. <https://www.sondakika.com/haber/haber-huseyin-avni-aker-stadyum-alani-kentsel-donusum-10707798/>. (Erişim Tarihi: 05.03.2019).
- http 16. <https://www.61saat.com/bolgesel/trabzon-da-musiad-dan-avni-aker-in-yerine-onerilen-h527299.html>. (Erişim Tarihi: 05.03.2019).
- http 17. <http://www.milliyet.com.tr/yemel-haberler/trabzon/iste-avni-akerin-son-hali-12743685>. *Milliyet*, (Erişim Tarihi: 05.03.2019).
- http 18. <https://www.haber61.net/trabzon/avni-aker-in-yerine-millet-parki-h323447.html>. (Erişim Tarihi: 05.03.2019).

- http 19. <https://emlakkulisi.com/trabzondaki-uc-millet-bahcesinin-insaati-bu-yil-icerisinde-basliyor/595090>. (Erişim Tarihi: 05.03.2019).
- http 20. <https://haberport.com/ekonomi/trabzon-huseyin-avni-aker-stadi-yerini-millet-bahcesi-alacak-h7829.html>. (Erişim Tarihi: 05.03.2019).
- http 21. <https://www.cnnturk.com/ekonomi/tokiden-trabzona-2-millet-bahcesi>. (Erişim Tarihi: 01.04.2021).
- http 22. <https://www.61saat.com/bolgesel/trabzonda-millet-bahcesinin-yapimi-icin-ilk-kazma-vuruldu-h685497.html>. (Erişim Tarihi: 16.09.2021).
- http 23. <https://www.haberturk.com/trabzon-haberleri/73464676-trabzonda-millet-bahcesine-yapilacak-sahada-mac-yapilsin-mi-yapilmasin-mi-tartismasitrabzon>. (Erişim Tarihi: 16.09.2021).
- http 24. <https://www.61saat.com/bolgesel/trabzon-da-millet-bahcesi-icin-flas-oneri-h696430.html>. (Erişim Tarihi: 16.09.2021).
- http 25. <https://www.trabzon.bel.tr/proje-detay.aspx?id=1102#>. (Erişim Tarihi: 01.03.2019).
- http 26. <https://www.61saat.com/bolgesel/trabzon-da-millet-bahcesi-projesi-nasil-olacak-h711676.html> (Erişim Tarihi: 01.03.2019).
- http 27. <https://www.haberler.com/trabzon-da-millet-bahcesi-ekimde-acilacak-13308067-haberi/>. (Erişim Tarihi: 31.01.2022).
- http 28. <https://www.oncevatan.com.tr/roportaj/61-trabzon-h158602.html>. (Erişim Tarihi: 31.01.2022).
- http 29. <https://www.haber61.net/trabzon/trabzon-da-millet-bahcesi-nde-son-durum-h405144.html>. (Erişim Tarihi: 31.01.2022).
- http 30. <https://www.aa.com.tr/tr/turkiye/cevre-ve-sehircilik-bakani-kurum-trabzonda-incelemelerde-bulundu/1874648> (Erişim Tarihi: 14.05.2021).
- http 31. <https://www.haberturk.com/trabzon-haberleri/84764176-trabzon-buyuksehir-projeleri-ile-farkini-belli-ediyor>. (Erişim Tarihi: 16.09.2021).
- http 32. <https://www.61saat.com/bolgesel/avni-aker-millet-bahcesi-ne-zaman-aciliyor-h841229.html>. (Erişim Tarihi: 16.09.2021).
- http 33. <https://www.haberler.com/trabzon-avni-aker-millet-bahcesi-nin-ilk-etabi-13933800-haberi/> (Erişim Tarihi: 05.02.2022).
- http 34. <https://www.haber61.net/trabzon/comlekci-millet-bahcesi-planetarium-ve-akcaabat-pazar-yeri-projelerinde-h427269.html>. (Erişim Tarihi: 17.09.2021).
- http 35. <https://www.trthaber.com/haber/guncel/trabzonda-yapimi-devam-eden-millet-bahcesi-eylul-ayinda-acilacak-487793.html>. (Erişim Tarihi: 17.09.2021).
- http 36. <https://www.ensonhaber.com/emlak/emlak-projeleri/turkiyenin-ilk-spor-temali-millet-bahcesi/yorumlar?sayfa=9> (Erişim Tarihi: 20.09.2021).

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. a. Çelik, Harun, Bize Her Yer Trabzon, Ankara: Anekdot Yayınları, 2008. b. Bölükbaşı, Atilla A., Anılarda Trabzon, 2. Cilt, Trabzon: Serander Yayınları, 2006a. c. http 2. <http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?p=1908434>, (Erişim Tarihi: 02.02.2021).
- Görsel 2. a. http 6. <https://stadyumlar.net/huseyin-avni-aker-stadyumu/> (Erişim Tarihi: 15.05.2021), b. http 7. <http://www.milliyet.com.tr/iste-avni-aker-in-son-hali-trabzon-yerelhaber-2743683/>. Milliyet, (Erişim Tarihi: 01.03.2019), c. http 8. <http://trabzon.gsb.gov.tr/HaberDetaylari/1/75717/akyazi-aciliyor.aspx>., Trabzon Gençlik ve Spor İl Müdürlüğü, (Erişim Tarihi: 01.03.2019).
- Görsel 3. http 11. <https://www.61saat.com/trabzonda-yikimi-yapilan-huseyin-avni-aker-ile-ilgili-yeni-gelisme> (Erişim Tarihi: 01.10.2022).
- Şekil 1. Yazarlar tarafından düzenlenmiştir.
- Şekil 2. Yazarlar tarafından düzenlenmiştir.
- Şekil 3. Düzenli, E. (2021). Merkezietçi Temayüller ve Trabzon'da Modern Kamusal Yapıların İnşası (1937-1944), İdealkent, 12 (33), 934-964.
- Şekil 4. a. Düzenli, 2021, s.954'ten düzenlenmiştir, b. Yazarlar tarafından düzenlenmiştir.
- Şekil 5. http 15. <https://www.sondakika.com/haber/haber-huseyin-avni-aker-stadyum-alani-kentsel-donusum-10707798/>. (Erişim Tarihi: 05.03.2019).
- Şekil 6. a. Plan Trabzon Büyükşehir Belediyesi Arşivinden edinilmiş yazarlar tarafından düzenlenmiştir, b. ,c. ve d. http 25. <https://www.trabzon.bel.tr/proje-detay.aspx?id=1102#> (Erişim Tarihi: 01.03.2019).
- Şekil 7. a. Plan Trabzon Büyükşehir Belediyesi Arşivinden edinilmiş yazarlar tarafından düzenlenmiştir, b. c. d. ve e. http 26. <https://>

www.61saat.com/bolgesel/trabzon-da-millet-bahcesi-projesi-nasil-olacak-h711676.html (Erişim Tarihi: 01.03.2019).

şekil 8. a. Plan Trabzon Büyükşehir Belediyesi Arşivinden edinilmiş yazarlar tarafından düzenlenmiştir, b., c. ve d. Bahar Kk Karakaş, 2022.

TASARIMDA GERÇEKLIK VE HAKİKAT KAVRAMLARI

Prof. Dr. Serkan GÜNEŞ*

ÖZET

Tasarım alanının temel amacı nesnel gerçeklik ile yüzleşmek, varlık hakkında hakikatleri keşfetmek ve kurgusal yeni hakikatleri içerdikleri yeni olanaklar dahilinde tesis etmektir. Tüm tasarım süreçleri gerçekliğin birer taklidi, temsili veya hakikat önermesi vasfında sunumu halindedir. Tasarım faaliyeti hakikati arayış sırasında dili ile kurmaca bir gerçeklik sunar ve ürüne ait varoluşun gerekçelerini anlatır ve önerir. Tasarım için hakikat, var olanın kaba bir taklidinde öte, kognivist özneye bir önerme halinde sunulan nesneleştirici aklın bir işlevidir. Bu işlev, ekonomik-sosyal-politik durum ve koşullar altında, tasarım söylemleri ile gerçekliğin doğası arasındaki ilişkinin farklı tutumlar halinde ortaya çıkmasına sebep olur.

Bu çalışma kapsamında, öncelikle gerçeklik ve hakikat kavramları tasarım bağlamında ele alınacak, ilerleyen bölümlerde tasarımcıların hakikat tesisinde sahip oldukları özgürlük ve kısıtları ile üstlendikleri rol ve sorumlulukları tartışılacaktır. Çalışma, tasarımcıların hakikat tesisine dönük olası tutumların neler olabileceğine ve nasıl olmaları gerektiğine ilişkin tespit ve değerlendirmeler ile son bulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Endüstriyel tasarım, Gerçeklik, Hakikat, Özne, Nesne.

Geliş Tarihi: 20.04.2022

Kabul Tarihi: 06.10.2022

Makale Türü: Derleme Makalesi

*Gazi Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Tasarım Uygulama ve Araştırma Merkezi, Maltepe/Ankara, serkangunes@gazi.edu.tr,
ORCID: 0000-0003-4377-528X

CONCEPTS OF REALITY AND TRUTH IN DESIGN

Prof. Dr. Serkan GÜNEŞ*

ABSTRACT

The primary purpose of the design field is to face the objective reality, discover the truths about existence, and establish new fictional truths within the new possibilities they contain. All design processes are in the form of an imitation, representation, or presentation of reality as a truth proposition. While searching for the truth, the design activity presents a fictional reality with its language and explains and suggests the reasons for the product's existence. Truth for design is a function of the objectifying mind, presented as a proposition to the cognitivist subject rather than a rough imitation of what exists. This function causes the relationship between design discourses and the nature of reality to emerge as different attitudes under economic-social-political situations and conditions.

Within the scope of this study, the concepts of reality and truth will be discussed in the context of design. In the following sections, the freedom and constraints that designers have in establishing truth and the roles and responsibilities they assume will be discussed. The study ends with determinations and evaluations about what the designers' possible attitudes towards truth establishment might be and how they should be.

Keywords: Industrial design, Reality, Truth, Subject, Object.

Received Date: 20.04.2022

Accepted Date: 06.10.2022

Article Types: Review Article

*Gazi University, Faculty of Architecture, Design Application and Research Center, Maltepe/Ankara, serkangunes@gazi.edu.tr,
ORCID: 0000-0003-4377-528X

1. GİRİŞ

“Gerçeklik” ve “hakikat” kavramları tasarım alanlarında merkezi konumda olmalarına karşın hak ettikleri derecede ve derinlemesine tartışılmamıştır. Antik çağlardan günümüze, sanat alanında yoğun tartışmaların odak noktası olan bu iki kavramın tasarım alanlarına ele alınışı beklendiği derecede doyurucu da değildir. Tasarımın pratik bir amaca hizmet etme çabası, süreç içinde müşterek şekilde üretilmesi ve nihayetinde sahip olduğu kullanım değer açısından sanat nesnelere ayrılması düşüncesi münasebeti ile sanat alanının kimi yoğun tartışmaları tasarım alanında aktarılamamıştır. Her ne kadar Ingarden (1962) ve Hartmann (1953) tarzı yaklaşımlarda betimleyici olmayan sanat olarak tanımlanan mimarlık bir bakıma tasarım estetik içeriği nedeni ile sanatı içi değerlendirmelere konu edilmeye çalışılsa da salt estetik üzerinden ele alış tasarım alanının diğer boyutlarını ele almaması sebebi ile yeterli değildir. Zira tasarım kavramsal ve ameli etkinliklerden dolayı felsefi, sanatsal, bilimsel, teknik ve daha geniş anlamda ekonomik-sosyal-politik karşılığı vardır.

Buna karşın tasarım, felsefi köklerini inşa etme noktasında, kendine bu kavramları kaçınılmaz bir şekilde mesele etmek ve hesaplaşmak zorundadır. Zira metodolojinin ön planda olduğu tasarım dünyasında ontoloji, epistemoloji ve etik metodolojinin öncüleri olarak bir aradadır. Ontoloji, tasarıma varlığın ne olduğuna dair bir tartışma alanı sağlarken, epistemoloji bu varlığın kendisi hakkında bir temel kurar. Metodoloji ise tasarımın ontolojik ve epistemolojik duruşları üzerine inşa edilir. Gerçeklik ontolojiye dair bir kavram iken, hakikat epistemolojiye aittir. Tasarımda gerçeklik nesnel dünyaya ait olup, hakikati esas alan iddia ve önermelerin konusudur. Bir bakıma gerçekliğin kurgusal şekilde yeniden üretilmesidir (Merleau-Ponty, 1964). Dolayısıyla tasarıma dair metodolojileri

tartışmanın başlangıç noktası gerçeklik sonrası ise hakikattir. Zira bir kenarda gerçeklik nesnel bir şekilde var olurken öznel hakikat ise ele alış biçimine göre kısmi şekilde, tesis edilir ve doğrudan tasarımcının görüşüne, tecrübi hayatı ve faaliyetlerine etkide bulunur. Bu çalışmada, öncelikle gerçeklik ve hakikat kavramları arasındaki ayrım izah edilecek, daha sonra bu iki kavramın tasarım alanına ait izdüşümleri konu edilecektir.

En geniş tanımı ile gerçeklik felsefi anlamda dış dünyada nesnel bir varoluşa sahip olan varlık, var olanların tümü, var olan şeylerin bütünü; bilinçten, bilen insan zihninden bağımsız olarak var olan her şeydir (Cevizci, 2000). İdealist görüşte, özne -nesne ilişkisi dâhilinde, asıl gerçekliğin sadece kavranabilir ya da sadece algılanabilir şeylerden ibaret olduğu, gerçek-olanın yalnızca zihinde tasarlanabildiği, dış dünyadaki nesnelere gerçek olmadığı savunulur (Russell, 1980). İnsan düşüncesini dünyanın temelinde oturtan idealizmde, nesnel gerçeklik zihinde kabul edildiği için tümüyle ele alınamaz. Gerçeğin zihnimizdeki öznel yansımaları ise hakikattir. Dolayısıyla hakikat gerçeğin kendisini değil yansısını; düşünce ile nesnesi arasındaki uygunluğu tanımlar (Hançerlioğlu, 1997). Bu iki kavram arasındaki ayrımın önemine vurgu yapmak gerekirse, gerçek insan bilincinden bağımsız olarak vardır; gerçek bu öznenin algısından bağımsız oluşu nedeni ile nesnel ve somuttur. Hakikat ise gerçeğin aksine özne tarafından algılanması, onun tarafından deneyimlenmesi ile soyuttur ve zihinsel bir kavrayışın ürünüdür. Özne gerçeği bilemez; ancak deneyimlediği gerçekliğin öznel izdüşümü onda varlığın özünü kavrama girişiminden doğan önerme vasfıyla hakikat olarak açığa çıkar. Bu noktada görünüş ile gerçeklik arasındaki ayırmadan bahsetmek uygun olacaktır. Zira özne gerçekliği doğrudan deneyimleyemez; deneyimlediği ancak şeylerin

kendinde-varlık olarak sergiledikleri varlık tarzı ile özneye görünenidir. Duyular ile ulaşılan ve görünen gerçekliği aşmak ancak düşünce ile olur ki bu da gerçeklik değil öznel kendine bir gerçeklik tasarımıdır. Nesnel gerçeklik ve hakikat arasındaki ilişkinin mahiyeti, hakikatin özne algısına dayalı özneliği bu ikisinin tasarım faaliyetleri ile tartışılmasında beraberinde getirmektedir.

Tasarım faaliyetlerinin nesnel gerçekliğe karşı duruşunu değerlendirebilmek için öncelikle tasarım etkinliği ile etkinlik sonucu ortaya çıkan ürünü birbirinden ayırmak gerekmektedir. Zira tasarım ve ürün sıklıkla karıştırılan ve birbirleri yerine kullanılan iki kavramdır. Bir ürüne tasarım denildiğinde aslında kastedilmek istenen bir üründe ortaya çıkan, ürün anlatımında kullanılan yöntemleri içeren yaratıcı süreçtir. Tasarımın dili bu yaratmanın sınırları hakkında olup bu öznel yaratım dünyasını ele alır. Ürün ise tüm bu sürecin vücut bulmuş hali, insanın biçimlediği fiziksel var olanın insan dünyasına katıldığı tekhne onta (yapma varolan) karakterindedir (Heidegger, 1997). Ürün önemini ve değerini yaratım sürecinin söylemine eşlik eden tasarım sürecinden, tasarım etkinliği ise önemini ve değerini tasarım dilinden alır. Dolayısı ile tasarım, ürüne göre üst bir dildir ve ürüne ait kurgunun tesis edildiği üst basamaktır. Bu nedenle tasarım etkinliği, hakikati arayışı sırasında dili ile kurmaca bir gerçeklik sunar ve ürüne varoluş gerekçelerini anlatır ve önerir. Ürün ise, sadece, bu kurmacayı çözümleyen ve onu anlamaya çalışan kullanıcı açısından tasarım dilinin taşıyıcısı konumundadır.

Tüm tasarım süreçleri gerçekliğin birer taklidi, temsili ve sunumu halindedir. Tasarımın bu temsil gayreti neticesinde ortaya çıkamı bir gerçeklik olarak değil olsa olsa hakikat söylemi/ önerimi olarak kabul edilmelidir. Zira gerçekliğin değeri kendinden menkul müşahhas hali tasarımın kurmaca hakikat söylemlerinden

muafittir. Tasarımın anlatmaya çalıştıklarının bir kısmı, çoğu zaman gerçekliğe ait bir kurgudur ve bu kurgu çoğu zaman gerçeklik ile çatışma yaşar. İşte tasarımın belki de en büyük gücü, ürettiği kurmaca yapay gerçeklik ile nesnel gerçekliğe kafa tutması ve kimi zaman ona tercih edilmesinden gelir. Tasarımcı dış dünyayı kopyalamaz aksine bir özne olarak, sahip olduğu öznellik koşulları yoluyla dış dünyaya kendisini yansıtır. Bu yolla dış dünyayı deneyimleri üzerinden yeniden üreterek tasarlamaya, kurmaya ve anlamaya çalışır. Çoğu tasarım faaliyetinin yegâne ereği belki de dış dünyaya kendini yansıtmaktan mahrum veya yansıtmaya gönülsüz bireylere özne olmaları için bir nebze imkân vermek, yetilerine dair hatırlatıcı olarak görev yapmak, onları nesnelere algılamaları ve anlamaları için harekete geçirmek, onların algı ve bilinçlerini tetikleyerek nesnelere bir bilgi nesnesi haline gelmesini sağlamaktır. Tesis edilen hakikat yöneldiği bir özne olmadan eksiktir. Cibran'a (2020) göre hakikat iki kişiye muhtaçtır, biri onu dillendiren bir diğeri ise onu anlayandır. Kaldı ki hakikatin bu muhtaçlığı konu inandırıcılık olduğunda giderek artar. Çünkü hakikat meşruiyeti için öznenen gelecek olan, sürekli onay ve/veya hatırlatmaya da bağlıdır.

Kendinden var olan nesnel gerçekliğe karşı duruş ve onu kavrama çabası, zihinlerdeki öznel yansıma hali ile farklı hakikatleri tesis eder. Bireyden bağımsız ve müşahhas olarak var olan gerçekliğe ulaşma çabası ancak ve ancak hakikatler ile neticelenir. Kaldı ki birey ve hakikat arasında dahi muazzam bir boşluk vardır. Bu boşluğu doldurma çabası, bir hakikat arayışı olarak, bireyin tüm eylemlerinin özünü oluşturur. Çoğu zaman hakikate dahi ulaşamayan bu arayış, gerçekliğin kendisi olarak kabul edilen ve kimi zaman nesnel gerçekliğe tercih edilen yapay bir gerçeklik ortaya çıkarır.

Birey için hakikati arama ve öğrenme istemi nesnel gerçekliği düşüncede ortaya çıkarma ve

somutlaştırma arzusundan ileri gelir. Hakikat ile arasındaki derin boşluğu doldurmak amacıyla birey, hem hakikatle bir şekilde ilişkisini koruyan hem de yeni bir gerçeklik sunmaya yönelik eylemler gerçekleştirir. Bilim gibi, inanç gibi tasarımda da ürün üzerinden zihinde hakikate ilişkin bütünlüklü bir algı üretilerek hakikati aranır. Tasarım, şeylerin gerisindekileri görmeye ve yaşamın derinliklerine inerek onu keşfetmeye; anlamaya çalışır, yaratıcı eylem aracılığıyla mesajı olan bir ürün ortaya koyar. Böylece diğerlerinin bu somut ürün üzerinden yeni hakikatler oluşturmalarına imkân tanır. Tasarım için var olan gerçeklik, tasarımın gerçeklik içindeki yerini ele almaktır. Tasarım için hakikati aramak ise, tasarımın söylemleri ile gerçekliğin doğası arasındaki ilişkinin koşullarını tartışmaktır.

Tasarım gerçeklik ile temas etme kabiliyeti dâhilinde onun belirli bir parçasını açığa çıkarmayı amaç edinir. Bu eylem nihayetinde somut gerçekliği, farklı kademelere sahip olabilecek kurgusal bir gerçeklik ile temsil etmeye çalışır. Tasarımın nihai ereği ise bu kurgusal gerçekliğin izleyiciye göre şekillenmesini sağlamak ve onda duygusal bir gerçeklik oluşturmaktır.

2. TASARIMIN GERÇEKLIK İLE YÜZLEŞMESİ

Diğer alanlarda olduğu gibi tasarım da yaratım sürecinde gerçeklik ile yüzleşir ve gerçekliği kendine konu eder. Tasarımın nihai ereği gerçekliği söylemleri ile betimlemek ve ürünleri ile sergilemektir. İster doğrudan, isterse idealleştirilmiş biçimde yansıtılsın, gerçeklik, tasarımda özgün bir yorum ile aktarılmaya çalışılan bir kavramdır. Bu meyanda tasarım için gerçeklik, algılama, gözlem, bilgi ve deneyim içeren öznel bir hakikat arayışının ontolojik neticesidir.

Tasarımın nesnel gerçekliğe ulaşma çabası ancak bir önerme seviyesinde kalır ve gerçekliğe bir

nebze yaklaştığı varsayılan tasarlanmış bir yapay gerçeklik ile sonuçlanır. Kaldı ki bu çaba ile görünen gerçeğin birebir aynısının ürettiğini iddia etse de tasarımcının görme, görüneni anlama ve nesnel gerçeklik algısı, üründe temsil bakımından öznellikler yaratır. Dolayısıyla ürünün gerçekliği müphemlik içerir. O halde temsil edilen nesnel gerçekliğin temsil ettiği şey hiçbir zaman gerçekliğin kendisi olamamaktadır. Bu öznel süreç, gerçekliğin doğası ile tasarım söylemleri arasındaki ilişkiyi kurmaya dönük olup bu haliyle ancak bir hakikat arayışıdır.

Tasarım için gerçeklikle yüzleşmenin ilk koşulu, dışarıda gözle görünenden daha fazlası olduğunu kabul etmeye istekli olmakla başlar. Zira tasarım aracı konumu nedeni ile hakikatleri belirleme hevesi içinde bir bakıma görünenin ardındaki sır perdesini kaldırmalı, görünmeyeni aramalıdır. Bu arayış hakikati belirleme amacı içeriği ve akabinde bir anlam arayışı olduğu için duyuların kısıtlarına sahip rutin bir bakış açısı ve zihin yapısı ile gerçekleştiremez.

Tasarım için her bir hakikat önermesinde tasarımcı, hakikati belirlemede bir nebze sorumluluk almalıdır. Zira kendilerinde tasarlanmanın ve yaratmanın cevheri verildiğine inanma cüretinde bulunan her bir yaratıcı özne hem sahip olduğuna inandığı yeteneğin karşılığını vermede hem de gerçekliği anlamaya çalışmada ve öznel hakikatlerini sunma aşamasında gözlemleyen özneye genel anlamda ise tüm topluma karşı sorumludur. Diğer taraftan, üzerine hakikatlerini tesis ettiği duygu, düşünce ve davranışları üzerinden tasarımcının kime karşı sorumlu olduğu etik tartışmaların esasını oluşturmaktadır. Çünkü hâkim sistemin mekanizması haline gelme ya da farklı grupların çıkarları doğrultusunda hakikatler önerme tercihi toplumsal sorumluluktan tümüyle soyutlanamaz, tasarımcı toplumun gidişinden, toplumsal yapının durumundan kendini uzak tutamaz.

Her tasarımın dayandığı hakikat söylemi

kendinden önce var olan hakikatler ile de mücadele halindedir. Tasarım bir ayna olarak toplumu anlatır, onu yansıtır, toplumdaki gerçeklik düzlemini ve toplumsal hedefi tarif etmeye çalışır. Toplumun kendi hakikat arayışı bugün doğru görünen bir şeyi, o kadar da doğru görünmeyen bir şeye dönüştürebilir. Her yaratıcı özne ilkesel olarak kendi hakikat önermesini diğerlerinden üstün görür ki bu durum yıkıcı rekabet düzlemini oluşturur. Bu meyanda her hakikat önermesinin diğerlerini yıkma ve tasfiye etme imkânı vardır. Sermaye tarafından gerçek yaratımı süreçleri hem bu mücadeleyi besler, hem de yaratıcı özneleri kendi çatışmalarında kullanabilecekleri bir hakikat üreticisi işçi veya üzerine büyük yatırımlar yapılacak bir yatırım aracı olma konumuna zorlar. Bu yaratım, hakikat üretiminde muazzam bir artışa sebep olur. Ortaya çıkan bu fazlalık önüne sunulan hakikatleri tahlil etmek zorunda kalacak zihni karışık birey yığınlarının oluşmasını sağlar.

3. HAKİKAT ARAYIŞINDAKİ FARKLI TUTUMLAR

Tasarımın hakikat arayışında belirli tutumlardan bahsetmek mümkündür. Bu tutumlar tasarımın söylemleri ile gerçekliğin doğası arasındaki ilişkinin farklı durum ve koşullarından ortaya çıkar. Bu aşamada belirtmek gerekir ki, bu çalışma bahse konu ilişkinin farklı durum ve koşullarını konunun genişliği açısından bütünüyle açıklamaktan uzaktır. Zira böyle bir açıklama, bu çalışmanın amacını ve hacmini fazlasıyla genişletecektir. Oysa çalışmada hedeflenen alan yazınında ihmal edilen bu konuyu belli açılardan tartışmaya açmak ve var olan tartışmalara bir katkı sağlamaktır.

Tasarım hakikati göstermek için bir bakıma yalan söylemek zorunda kalarak yalanı gerçeklik-yanılsama karşıtlığında işlevsel kılar. Burada yalandan kastedilen pejoratif anlamıyla bir aldatmaca değildir. Zira tasarım eylemi yeni bir gerçeklik inşa etme ve belirleme çabasında

nesnel gerçeklik ile mücadele içinde değil ise, bir aldatmadan da söz edilemeyecektir. Çünkü varlığa ulaşma yolunda hakikatler akılla, duyguyla, inançla sorgulanmakta; ve yeni hakikatler oluşmaktadır. Hakikatler ile uğraştıkça bir noktada gerçeklik ile bağlantı kopabilmekte, gerçekliği doğrudan yansıtma iddiası oluşturulan kurgu neticesinde ortadan kalkabilmektedir. Bu sürecin neticesi aldatma değil, olsa olsa yeni bir gerçeklik önerisini sunanla, onu gözlemleyen arasında rızaya dayalı, adı konulmamış bir anlaşmadır.

Gerçekliğin yeniden yaratımı, üretimi ve sunumunda yaratıcı öznenin Samsatlı Lukianos gibi kurmaca bir yapıdan bahsettiği müddetçe ki kendisi yalan söylediğini söyleyerek doğru söylediğini savunmuştur, anlattıklarının hepsi gerçektir. Platon'a (1962) göre arz edilen kurmaca eğer aslına uygun değilse gerçeğin yanında olmak amacı ile buna itiraz etmek gerekir. Nietzsche (2010) ise konu temsil olduğunda kurgusalın anlamlandırılması için ihtiyaç duyulan hakikatin kendisinin hâlihazırda bir kurgu olduğunu ifade ederek hakikati metaforlar ve yanılsama olarak tanımlar. İşte tam bu nedenle eğer temsil, benzetmeye dayalı hakikat, gerçekte var olduğuna inanılan veya var olmadığı düşünülen bir sorunu kendine mesele ediyorsa, gerçeklik algısındaki değişimler kurmaca olan hakikate bakışı da değiştirir. Oynak gerçeklik algısı gerçeklik ve kurmaca arasındaki ayrımı belirsizleştirdiğinde, Tesich'in (1992) iddia ettiği gibi, sistem, kitleleri gerçekler ve kurmaca arasında seçim yapmaya zorlar.

Tasarımın gerçeklikle kurduğu ilişkide iki seçeneği vardır: gerçekliği doğrudan yansıtma ve sunma ile yeniden yaratma çabası. Birinci durumda gerçeklik bir otorite olarak kabul edilerek hakikatler vasıtası ile ona azami derecede yaklaşma amaçlanır. Nesnel gerçekliğin bağımsız ve müşahhas haliyle yüzleşen kimi zaman bu beyhude çaba öznellik barındırdığından her

şekilde bir hakikat önerisi ile sonuçlanır. İkinci koşulda mevcut gerçeklik belirleyici ve referans değildir ve mevcuttan bağımsız gerçekliğin yeniden üretimi ve yaratılması söz konusudur. Bu çaba tasarımcıya bir özgürlük alanı sunarken, bir şeylerin yeniden inşası bakımından zorlayıcıdır. Bu iki koşulun varlığı tasarım alanının pratiklerinde sıklıkla gözlemlenir. Örneğin, tasarımcı ürününü anlamlandırarak; mesajını yönlendirdiği kullanıcıyı belirlerken, yoğun bir şekilde nicel verilere dayanarak mevcut özneye dair gerçeklik iddiasında bulunabileceği kadar, salt tahayyüle dayalı, gerçeklik ile bağlantısı zayıf hipotetik bir özne tasvirinde de bulunabilir. Gerçekliğin algıda oynak bir zemine kayması, gerçeklik iddiasında olmayan kurmaca hakikatler yoluyla tasarım alanına yığınları ikna etmede muazzam imkânlar tanımaktadır. Ancak burada edilen Keyes tarzı (2017) gerçek ötesi çağda yalanın normalleştirilmesi durumunu değildir. Bu muazzam imkân, gücünü, gerçeğin giderek göreceleşmesinden almaktadır. Kaldı ki tasarım etkinliğinde, henüz tasarım sürecinin başından itibaren kullanıcıların, dilin, bağlamın, ürünün ne olduğuna ve olacağına dair farklı perspektifler yer alır. Tasarım içkin olarak mutlak olanı reddeder ki çeşitliliği ve kendi dinamizmini üretsin ve sürdürsün. Tasarımcının imgesel gerçekliğinin neticeleri, hüküm verecek gözlemleyen için keşfedilmeye ve tahlile açık, karşılaştırmaya aday hakikatler ortaya koyar.

Tasarım hakikatin kurmaca taşıyıcısı olarak her şekilde var olan öznel hakikatler ile tutarlı ilişkisini korumalıdır. Zira hakikat, her farklı deneyimde, her bir öznedeki birbirinden farklı şekillerde kendini açığa vurur. Var olan bu hakikat enflasyonu ve heterojenlik tasarım faaliyetinin doğasından ileri gelir. İşte bu yüzden tasarım var olan bu hakikatleri gözetmeli, ve bunlara uygun kabul edilebilir bir yapay gerçeklik tesis etmelidir. Ancak bu gerçeklik tesis edildiği süreçte, fiziki üründen hissedilenlerin

gerçeğe benzer olması sağlanabilir. O halde dahi her tasarım kullanıcısı karşılaştığı nesneye yaşam deneyimi, bilgi birikimi ve bilinç düzeyi ile öznel bir anlam atar. Bu nedenle tasarım ürününün kullanıcı tarafından keyfi bir şekilde anlaması da engellenmelidir. Burada keyfiyetten kastedilen verilmeye çalışılan ile algılanan mesaj arasındaki uyumdur. Eğer uyum yok ise, bunun neden olduğuna ilişkin farklı gerekçelerden bahsetmek mümkündür. Zira ya var olan hakikatler iyi tahlil edilmemiş, ya mesaj tutarlı şekilde tesis edilmemiş veya ürüne uygun şekilde gömülmemiş ya da gömülen mesaj kullanıcı tarafından uygun şekilde sökülmemiştir. Hakikatler arası tutarlılık objektif idealizmin öne sürdüğü Tutarlılık Teorisi tarafından sistem içinde ölçüt olarak kabul edilse de (Passmore, 1968), sistem içindeki iç tutarlılık arayışı tasarım alanında yeni fikirlerin ortaya çıkmasını engelleyebilir. Tasarım alanında diğer hakikatlar ile çelişkiye düşecek önermelerin, ancak internalistlerin bakış açısına benzer bir şekilde idealize edilmiş, rasyonel bir kabul edilebilirliği (Putnam, 1981) sahip şekilde gerekçelendirilerek sunulması ikna kabiliyetleri açısından elzem gözükmektedir.

Eğer hakikat gerçekliğin bilgi durumu ise, gerçekliğin taşıyıcı olan tasarım ürünü ile hakikatin taşıyıcısı olan tasarım dilini oluşturan tüm ifadelerin kendi içerisinde tutarlılık sergilemesi gerekmektedir. Kavramlar algılamayı etkiler ve ürün ile vücut bulduklarında tasarım ve gözlemleyen arasında bir köprü oluşturur. Fikirler ise tutarlı kavram dizileridir. Fikirlerin birbirleri ile tutarlı ilişkisi tasarım düşüncesini oluşturur ki o da ürüne ait gerçeklik boyutuna karşılık gelir. Tasarımın ardındaki düşüncenin gerçeklik ile temas ölçüsü bir hakikat kıstasıdır. Bu noktada sorulması gereken soru, üretilen fikirler ve bu fikirlerin birbirleri arasındaki ilişkinin gerçeklik ile temas edip etmediğidir. Zira fikirler üründe vücut bulsa da bunların dayandığı

kavramlar eğer değer içeriyor veya gerçekten olup bitenin bir duruş noktasından algılanışını anlatıyor ise yargıların göreliliği ortaya çıkar ki görelilik insan dünyasının reddedilemez bir gerçeğidir. Bu nedenle ürün tüm somut ve soyut varlığı ile hem okunabilirliğine imkân vermeli hem de okunan ile söylenen arasındaki tutarlı ilişkiyi tesis etmelidir.

Tasarım çoğu zaman retorikte ve eylemde mübalağa ederek normale ulaşmaya çalışır. Başka bir deyişle gerçeklik evreninde yaşananları aynı şekilde üreterek sunmak, tasarımı inandırıcılıktan ve ikna edicilikten uzaklaştırır. Bu nedenle tasarım gerçekliğe karşı yapmacıktan uzak, zarif ve kimi zaman nükteli mübalağa üreterek, gerçekliğin daha kolay kabul edilmesini sağlayabilir. Kullanıcı ancak bu şekilde mevcut gerçekliğe tahammül edebilir. Mübalağada esas bahse konu özelliklerin mantığın sınırlarını zorlayacak biçimde büyütülmesi ve böylelikle mecaza ulaşılması amaçlanır. Tasarımcı mecaz ile anlatımı daha güçlü kılarak ve anlama dikkat çekmeye çalışarak gözleyeni etkilemeyi amaçlar. Hâsılı, birçok tasarımcı düşüncesini, duyusunu, emellerini dile getirirken bunları farklı bir biçimle/ sözle söylemek ister, mübalağaya yatkın bir şekilde söylenmemiş olanı önemser. Tasarımda mübalağa için en yaygın kullanılan yöntem benzetmedir. Benzetme birçok tasarım eyleminin başlangıcını ve söyleminin dayanağını oluşturur. Benzetme ilksel form olarak Aristo tarzı mimetik ile sağlanabileceği gibi retorikte kendi olağan sınırları içine hapsolmemiş bir gerçekliğin genişletilmesi ile de sağlanabilir. Şöyle ki; bir zeytinyağı şişesi belki de hiç gerek duyulmadığı halde bir zeytin tanesine benzetilmeye çalışılırken, bir şarap kadehi söylemini, örneğin, verimli Anadolu topraklarından fıskıran bir asma yaprağının şefkatli ve ılık rüzgârlarda nazlı nazlı sallanmasına dayandırılabilir. İşlevsel anlamda yeterli olan bir nesnenin yaratıcısının

söylemine eşlik eden kimi zaman abartılı ve irrasyonel gözükken bu mübalağa, cansız nesnelere canlandırıp onların dile gelmesini sağlamak için kullanılır.

Tasarımın belki de en büyük rolü gerçekliğe ait çirkinlikleri hem biçimsel hem de içerik açısından dönüştürerek sunmasıdır. Eliot (1941), zamanın ve kurtuluşun doğası üzerine yazdığı Burnt Norton adlı şiirinde insanın çok fazla gerçekliğe tahammül edemeyeceğini belirterek bireyin şu ana odaklanması ve evrensel bir düzen olduğunu bilmesi gerektiğini vurgular. Svedson'a (2008) da benzer şekilde, insanın çok az gerçekliğe dahi katlanamadığını ifade eder. Gerçeklik ile sağlıklı bir ilişki kurmak için gerçekliğin dönüştürülmesi ve katlanılabilir halde sunulması gerekmektedir. Bu dönüşüm yaşadıklarıyla, sezgileriyle, tasarılarıyla, izlenimleriyle gerçekliği algılama sırasında birey tarafından zaten rutin olarak yapılır. Tasarımın bir eylemi de bu dönüşümü söylem ve ürünleri vasıtasıyla birey yerine yapmasıdır. Gerçekliğin tasarım tarafından izleyici faydasına dönüştürülmesi fikri Slavoj Zizek'in yamuk bakış yaklaşımıyla da ilişkilendirilebilir. Zizek'in Lacan'dan yola çıkarak oluşturduğu yaklaşımında nesne ve özne arasında paradoksal bir ilişki vardır (2005). Zira Lacan'a göre arzulanan nesne ile bu arzuyu tatmin edecek nesne birbirinden farklıdır. Ona göre özne ya arzuladığı nesneye ulaşamaz ve tatmin olamaz; ya da nesneye ulaşır ancak arzuladığının bu olmadığını anlar ve yine aynı tatminsizlikle arayışına geri döner (Lacan, 1978). Bu arayışın neticesi fantezilerdir ki, birey fanteziler yoluyla kurgusal bir dünya yaratarak endişesinden ve içsel tatminsizliğinden kurtulmaya çalışır. Tasarımda da, benzer şekilde, öznenin arzusunun; nesnesine ulaşabilmesi için beslediği tutkunun gerçekleşmesi için, gerçeklik hem biçimsel hem de içerik açısından dönüştürülerek kurgusal bir fantezi dünyası yaratılmaktadır. Örneğin, bireylerin mevcut

gerçeklik içinde olmayan “birisi” ya da “bir şey” gibi görünmek kaygıları, ürünler sayesinde yaratılan kurmaca hakikatler ile aşılmaya çalışılabilmektedir. Bu öyle kudretli bir kurgudur ki bir baba evladına aldığı salt bir oyuncak ile oyun arkadaşı eğlenceli bir babaya dönüşebilir.

Tasarım hakikatlerin kurucusu olarak belirlediği ereği çerçevesinde farklı tehlikeler ile karşı karşıyadır. Bunlardan ilki tasarımın salt doğasından, tasarımın bir uzmanlık alanı olarak ürün ve gözlemcisi arasında konumlanmasından kaynaklanmaktadır. Brecht tarzı yaklaşımda, hakikati tesis etme ve sunmada belli başlı zorluklar vardır (1966). Tasarım eğer hakikati tesis etme yürekliliği gösteriyor ise gerektiğinde ürünün önünden çekilebilme cesareti de göstermelidir, çünkü tutumları belirleyen, hakikatten çıkarılacak sonuçlardır. Eğer tasarım kendi kod, gelenek, usul ve hatta jargonu marifeti ve emeli ile ürün ile gözlemleyen arasında aşılmaz ve sentetik bir duvar olarak durur ise kapitalist pazar ilişkisi içinde ancak doğrudan tasarlanmış ürünün göreceli yüksek bedelini ödeme gücü olanlara ve/veya hakikati bilmeyi sağlayan sezgisel akıl sahiplerine fayda sağlar ki bu onu kamusalıştırmaktan uzaklaştırır. Zira ürün ile tasarım veya tasarımcı ürünü arasında bir fark yoktur. İkinci önemli tehlike tasarımın birilerinin hakikatini sunmada bir aygıt haline gelmesidir. Tasarım için dikkat edilecek öncelikli husus hakikatin kime söylendiği ve hakikati kimin söylediğidir. Brecht'e göre hakikat silâha dönüşebilme ve bir silâh olarak kullanılabilme potansiyeline sahiptir (1966). Bu nedenle ilk olarak gözetilmesi gereken hakikatin kime yönlendiğidir. Çalışmalarının merkezine özne ve özne deneyimlerini konumlandıran Foucault'a göre iki tür özne bulunmaktadır. İlk tür kendini gerçekleştirme potansiyeline sahip sahih öznedir. Diğeri ise söylem tarafından üretilen ve şekillendirilen, bir bakıma sistem tarafından normalleştirilen nesne haline gelmiş

öznedir (Foucault, 2020). Tasarım hakikat söylemini henüz belirli kalıplara sokulamamış, pastoral ve otantik doğasını koruyan özneye mi yoksa hâkim sistem tarafından istenen davranış ve tutumları sergileyen ve böylelikle sistemin çıkarlarına hizmet eden edilgen özneye mi yönlendirecektir? Ve yahut tasarım hakikat önermelerini salt işbirliği içinde olduğu örgütlerin senaryo, amaç, politika ve stratejilerine göre mi şekillendirecektir? Tercih ne olursa olsun tasarım için esas olan hakikat önermelerinde özneyi tercih ve rızasında özgür kılmaktır. Ancak tasarımın kendisi dahi hakikat önermelerinin tesisinde kendi varlığı ekonomik sistemin kendi gerçekleri ve gereklilikleri ile doğrudan ilişkili olmadığı için özgür değildir. Zira ekonomik aktörler kendi çıkarları doğrultusunda gerek işlem maliyetleri açısından heterojenliği azaltmak gerekse işletme maliyetlerinde verimliliği sağlamak amacı ile tüketicileri standartlaştıran veya ehliştiren faaliyetlerde bulunurlar. Hâkim ekonomik sistem, homojenleştirme faaliyetleri sırasında, tüketicilerin beklenen davranışları göstermesini sağlamak amacı ile tüketicilerin bilinç düzeyine göre farklı hakikat tezahür biçimlerine dayanan, Brecht'in ifadesindeki gibi (1966) “kurnazca” yöntemler uygular. Kant tarzı bir yaklaşımla, bilinçsiz tüketici kitleler doğrudan baskı ve güç uygulamasına maruz bırakılırken, bilinçlenme yolunda ilerleyen tüketici gruplarının, enformasyon araçları üzerinden manipülasyonu yaygındır. Bilinçli tüketici gruplarına karşı ise sermaye, yönetme sürecini uygular ki bunlar tasarım alanında katılımcı tasarım, demokratik tasarım gibi yönetişime atıfta bulunan zarif isimler alır. Sermaye ve tasarımcı arasında daimi suretle sermaye lehine olmak üzere bir güç asimetrisi bulunur. Çok ender koşullarda ki bunlar genellikle yıldız tasarımcı içerir, bu asimetri dengelenir ve tasarımcı tarafından tesis edilen hakikat önerisi önce sermayenin rızasını alır daha sonra tüketiciye teklif edilir. Çoğu tasarımcı

için ise sermayenin tahakkümü özgür hakikat önerisini engeller. Bu koşulda nasıl ki tüketici homojenleştirme süreçleri ile öznenen nesneye dönüyor ise benzer şekilde tasarımcının kendisi de nesneleşir ve araçsallaşır. Tasarım diğer zihni uğraşlarda olduğu gibi insan doğasına ilişkindir (Hume, 1985) ve insan doğası ile ilgilenmek zorundadır. İnsan doğasının nesneleştiği koşullarda ki burada sermaye tarafından arzulanan müstakil öznelerin türdeş ve homojen olmasıdır, üretilecek hakikatler egemenin iradesi doğrultusunda oluşturulmuş kültürel yapıya dahi tesir eden manipülatif araçlar olacaktır.

Tasarımın bahse konu sorumlulukları dâhilinde karşı karşıya olduğu başka bir tehlike yaşanan değişimlere karşı kayıtsız kalmasıdır. Kendi başına ne ise o olarak var olan gerçeklik kadar, öznel gerçeklikler de vardır. Kavramlar nesne ve öznel gerçekliklerin bir bütünüdür ve salt öznel gerçeklik nedeni ile dahi değişime tabidir. Dünya değiştikçe, dünyayı okumak için kullanılan kavramalar, zaman içinde yeni içerikler kazanarak değişebilir. Zaman, Platon'da yetersiz kavrayışın neticesi bir kopya, Aristoteles'te bir hareket ölçüsü, modern felsefede ise bir var olan olarak ele alınır. Dakikliği ile bilinen Kant'a göre ise zaman, öznenin şeyleri organize etmede kullandığı, kendisinde olan bir biçimi ifade eder (2015). Heidegger ise kaba zamanı bir kenara bırakır ve zamansallık kavramını öne çıkararak onu daseinin bilinçlenmesi ve hayata anlam katması için sahip olması gereken bir olmalı olarak ifade eder (2011). Dolayısıyla tasarım gerçeklik karşında zamanı bir kenara bırakamaz. Hakikat tesisinde hem öznel göreliliği gözeterek zamanının ruhunu yakalamalı hem de evrensellik iddiasında bulunabilmek için hep sabit kalanları gözetmelidir. Zira kaçınılmaz olarak her tasarım eseri üretim, yorumlama ve konumlandırma süreçlerinde bulunduğu zamandaki politik, sosyal, ekonomik ve kültürel kodlarla anlam kazanacak değerlere sahiptir.

Var olduğu zamanın ruhunu yansıtmama ve çağdışında kalma riskinden uzaklaşması için ise yeni içerikleri gözetmesi ve onlarla ilişkide olması gerekmektedir. Bu durum tasarım için kendi içinde bir risk oluşturur; o ana, zamana sıkışmak. Zira hakikat bir önerme ise geleceğe dönüktür. Şimdi üzerine tesis edilen bir hakikat önermesi o ana sıkışmadan geleceği nasıl inşa edecektir? Tasarım için zaman merkezi bir problematik olmaktan öte, sorunsalın ele alınış tarzının bir neticesi olarak "olmuşlar, olanlar ve olacaklar" arasında bir düzen tesis eden pratik bir değer niteliğindedir. Tasarım ile zaman Heideggeriyen tarzı zorunlu ilişkisellik içindedir. Yani bunlar birbirinden ayrı ve ilişki içinde değil, aksine, ilişkisellik bağlamında, tasarım ve ürün ile zaman öz ve nitelik bakımından birbirinden ayrı düşünülemez, bir bakıma birbirini üreten ilişkiler yumağına gömülü (Guattari ve Deleuze, 1987) halledirler. Tasarım geçmiş, şimdi ve gelecek sınıflandırmalarına uygun şekilde, aslında şimdi ile sürekli geçmiş ve geleceği tekrar tekrar üretmektedir. Tasarımın ürettiği şimdiki hakikatler hem tahlil açısından geçmişin ürünü hem de önerme bakımından geçmiş ve geleceği yapandır. Yani şimdide üretilen her hakikat gerçekte geleceğe dair bir önermedir ve şimdiki ne kadar dönüştürmeyi vaat ediyorsa o kadar sıkışmışlıktan muaftır.

Diğer son bir husus tasarımın tasarımsal varlığı ile ilişkilidir. Eğer tasarım bir hakikat olarak bir bakıma nesnel gerçekliğin yansıması ise, tasarım ürününde hakikat tasarımın kendi amacına uygun olmalıdır ki bunun nihai kararını verecek şey öznedir. Hakikatin yani tasarım nesnesinin öz bilgisinin çözümlenmesi de öznedir. O zaman tasarım hakikat önermesinde lafi ne kadar dolandıracaktır? Yani nesnel gerçekliği yansıtmaya kaçınılmaz olduğunda, yansıtmaya nasıl ve ne seviyede olacaktır? Hakikatin kendisinin kavranış imkânı dahi problematik olduğundan, önerme ile hakikati idrak etme hevesindeki bilişsel öznenin,

hakikati arzulanın şekilde görmesi ve sezmesi nasıl sağlanacaktır? Gerçekte tasarımda hareket noktası olan nosyonlar ve kavramlar fikirlere, bunlar da düşüncelere dönüşür ve neticede elde edilen fiziki ürün bunları bünyesinde taşır. Özne ise önüne konan ürünü içinde bulunduğu real ve irreal katmanlar dahilinde çözümleme çabasıdır (Hartmann, 1949). Bu çözümleme çabasında idrak edilebilecek en üst seviye tasarımcının gerçekliğe karşı duruşu ve ona karşı tesis ettiği hakikat önermesidir (Güneş, 2019). Tasarım önermesi, fiziki ürün üzerinde uyguladığı analogi ve kullandığı metaforlar yoluyla, hakikati kavranması nispeten kolay bir şekilde sunabileceği gibi alegori gibi daha çetrefilli bir yol da seçebilir. Hakikati alegori şeklinde sunma çabası altta yatan ve anlatılanın ardında bulunduğu varsayılan en sahih bilgi olan huponoia'yı barındırır. Bu yolla tasarımcı hakikati, bir gizlenmişlik, kapalılık olarak ürünün bütününde ortaya koyar ve bilişsel öznenin kavrayışını, bilinçli şekilde zorlar. Esasında izleyici, önüne konan tasarım ürünü ile tek başına değildir. Hâkim ekonomik sistem nesnelarini yalnız başına kullanıcının önüne fırlatmaz, elzem olan ürün başarısı için tasarımcının dili kullanmada göstereceği başarı ve ustalığı yeterli görmez. Tasarım nesnesini arz etmeden önce ve sonra çeşitli araçsal fonksiyonları ile destekler. Böylelikle kimi zaman bilişsel öznenin ürün ardındaki hakikat söylemini kavramasını desteklemeye kimi zaman ise kullanıcıda var olan evvelki kavrayışları kendi lehine manipüle etmeye çalışır. Kentin sunduğu özgürlük ve kısmi mücadele fikrine sırtını dayayan bir kent otomobili konseptinin fiziki ürün üzerinden okunması kimi zaman mümkün olamayacağından, bu otomobilin pazarlama ve satış aşamasında dillendirilen ön hikâyeye göre bir senaryo ile servis edilme fikrinin gerekçesi budur. Bu kimi zaman tasarımın dahi önüne geçebilen öyle güçlü bir iletişim kısa yoludur ki, örneğin herhangi bir mutfak aleti üzerinden

potansiyel kullanıcılarında evlatlarına sağlıklı ev yapımı yemekler sunan, bundan mutluluk ve haz duyan sorumlu, çağdaş ve bilinçli ebeveynler olma kurgusu yaratabilir.

Konu hâkim ekonomik sistem ve tasarım ilişkisine geldiğinde, bilişsel olduğu var sayılan öznenin konumu, özne-nesne diyalektiği üzerinden de ele alınmalıdır. Zira hâkim ekonomik sistem hakikat tesis eden araçları vasıtası ile tasarım üzerinde değıştirici, dönüştürücü aktif bir özne konumundadır. Bilişin öznesiyle bilişsel etkinliğin nesnesi arasındaki bağıntı öyle bir ilişki oluşturur ki (Lektorski, 2016) bu ilişki özünde artık diyalektiktir. Diyalektiktir, zira tasarımın öznesi olan insan, özneleşen tasarım nesnelari yoluyla tekrar nesneleştirilir. Baudrillard'a (2020) göre günümüz nesnelari bir işe yarama amacından sıyrılmış, üretim ve ideolojik kuşatma düzeni oluşturabilmek amacıyla kullanıcıya hükmeden, bir bakıma onu imleyen ve belirleyen, etkin bir özne olmuştur. Tasarım nesnesinin özneyi biçimlendirdiği hakim düzende, ardındaki hakikat önerileri ile ideal olarak sunulan nesnelar, endüstrinin yüzyıllara dayanan sistematik manipülasyonu sayesinde özneların kendilerine yönelmesini sağlamıştır. Endüstri içindeki rekabetin yol açtığı farklılaşma çabası, aynı konuda dahi sınırsız sayıda hakikat önerisinin ortaya çıkmasını sağlamakta, bu durum ise hem hakikat enflasyonu yaratmakta hem de farklılaşma yolunda üretilen hakikatlerin giderek işlevi aşan karmaşık bir yapı ile sunulmasına sebep olmaktadır. Sınırsız sayıda hakikat önermesi ile karşılaşan özne, ki bu özne kendi hakkında düşünülenler ile zaten sistem tarafından nesneleştirilmiştir. Önüne sunulan sayısız seçenek ve gösterge değeri arasında bocalayan ve zihnen karışık (Gottdiener, 1996) özne, aciz bir biçimde kendisine biçilen rolü oynamaya itilmektedir. Debord'un (1996) söylemiyle metanın bir gösterim alanı olan

birey, bu belirleyicilik tahakkümünden sıyrılıp sahici (otantik) bir varlık olma imkânını nasıl yakalayacaktır? Heidegger'e göre otantik olma kendinde ve kendin ile olmadır. Dolayısıyla ona göre diğerleri tarafından belirlenen bir Dasein'in varlığı otantik değildir. Bireyin en otantik varoluş tarzı sonuna-yönelik varlık olarak ölüm halidir (Steiner, 1994) yani otantik Dasein varoluşu yaşam süresince olanaklı değildir. Bu nedendir ki bilişsel özne hakikat önermeleri karşısında sırf onlara karşı pozisyon alması sebebi ile dahi onların belirleyiciliğinden kurtulamaz. Öznenin bu imkansızlığı karşısında tasarıma düşen belki de en önemli vazife, hakikat tesisinde yansız ve dürüst olmaktır.

Tasarım için hakikat, nesneleştirici aklın bir işlevidir ve hakikatte tesisine ve neticesi ürüne müdahil olan her tarafın mutabakatı şarttır. Kendisi de bir taraf olan tasarım için diğer taraflar üretici sistem ve toplumdur. Tasarım diğer tarafların çıkarlarını dengeli şekilde gözetmelidir. Bu dengede tasarımın tarafların aleyhinde bir etken haline gelmesi, üretici tarafında manipülatif bir araç olarak kullanılması veya tasarım önermelerinin fikir aşamasında kalması ile sonuçlanır. Bu nedenle taraflar arasındaki bir arabulucu olarak tasarım, yansız ve her iki tarafın da çıkarlarını gözetken hakikat önermeleri tesis etmelidir. Tasarım Dieter Rams'ın şart koştuğu üzere dürüst olmalıdır. Rams'a göre tasarım kullanıcıları manipüle etmemeli ve sahte vaatlerde bulunmamalıdır. Tasarımın dürüstlüğü tinden doğar ve yaratıcı tin ile onun somut ürünleri, sistemin genel geçer çıkarlarını ne kadar gözetici ise tasarımın değeri o kadar yüksektir. Tasarım hakikat önermeleri ile bireylerin pasif ve zavallı olduğu bir tüketim dünyası mı yoksa insanın dünyaya ve de kendi kaderine müdahale edebilen bir özne olduğu bütünlüklü ve olanaklar ile dolu bir dünya mı yaratacaktır? Tasarımın özünde bir tavır alma vardır ve eylemlerinin hepsi nihayetinde bilinçli,

ideolojik bir tercihtir. Kaldı ki hâkim sistem tasarım için bir rakip değildir. Bunlar karşılıklı olarak bağımlı, kendi söylemlerini yaymak için birbirleri ile ilkeleri doğrultusunda işbirliği yapmak zorunda olan stratejik unsurlardır.

SONUÇ

Tasarım alanında her türlü düşünce, tesis edilen ve gerçeklere veya gerçeğe uygun iddiası taşıyan hakikat önermeleri vasıtasıyla ifade edilir; nesnel gerçeklik ise bunun konusudur. Tasarımda hakikat arayışı bir kurgudur. Tasarımcının nesnel gerçekliğe karşı duruşunun, tecrübesinin ve söylemek istediklerinin şekillendirdiği bu kurgu, tasarıma dair ihtiyaçları karşılayacak vaat temelli anlam dünyası ve izah kümesinin ürün araçsallığı üzerinden simüle edilmesidir.

Tasarımda hiçbir hakikat önerisi belirleyici ve buyurucu değildir; meşruluğu açısından gözlemleyen rızasını gözetir. Rakip önermeler ile kendini tanıtarak kabul edilmeyi bekler. Hakim ekonomik sistem başıboşluğu engelleme babında aracı olarak tasarımcıyı, hakikatın tüketicisi olarak bireyleri hakikat tesisinde nesneleştirir, hakikatlerinin dolaşıma girmesi ve kabul görmesi için sistematik bir çaba gösterir.

Tasarımcı açısından üründe vücut bulacak her bir hakikat önermesi, bir tavır olarak, ona belirli bir özgürlük alanı üretir ve aynı zamanda bazı sorumluluklar yükler. Tasarımın söylemleri ile gerçekliğin doğası arasındaki ilişkinin farklı durum ve koşullarından farklı tutumlar ortaya çıkar. Tasarımcı kendisinde bir taraf olarak tutumlarını belirlerken sistem içindeki tüm tarafların çıkarlarını gözetmeli ve olası çatışmalarda bir arabulucu, hakikatın tesisinde ise bir kılavuz olarak vazife görmelidir.

KAYNAKLAR

- Baudrillard, J. (2020). *Nesneler Sistemi*. (O. Adanır, ve A. Favaro, Çev.) İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Brecht, B. (1966). *Writing the Truth: Five Difficulties*. E. Bentley (Eds.) İçinde, Galileo (R. Winston, Trans. s. 133-150). New York: Grove.
- Cevzici, A. (2000). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Cibran, H. (2020). *Ermiş*. (A. Berktaş, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- DeBord, G. (1996). *Gösteri Toplumu*. (O. Taşkent, ve A. Ekmekçi, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eflatun. (1962). *Devlet*. (S. Eyuboğlu, ve A. Cimcoz, Çev.) İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Eliot, T. (1941). *Burnt Norton*. Londra: Faber and Faber.
- Foucault, M. (2020). *Özne ve İktidar*. (I. Ergüden, ve O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gottdiener, M. (1996). *Postmodern Göstergeler/Maddi Kültür ve Postmodern Yaşam Biçimleri*. (H. Gür, A. Nur, ve E. Cengiz, Çev.) Ankara: İmge Kitapevi.
- Guattari, F. and Deleuze, G. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Güneş, S. (2019). *Analysing the Ontic Layers of the Design Products*. GU J Sci Part B, 7(4), 505-520.
- Hançerlioğlu, O. (1997). *Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Hartmann, N. (1949). *Das Problem des Geistigen Seins*. Berlin: Walter de Gruyter & CO.
- Hartmann, N. (1953). *Ästhetik*. Berlin: Walter de Gruyter & CO.
- Heidegger, M. (1997). *Patikalar*. (H. Nalbantoğlu, Çev.) Ankara: İmge Kitapevi.
- Heidegger, M. (2011). *Varlık ve Zaman*. (K. Ökten, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Hume, D. (1985). *A Treatise of Human Nature*. (E. Mossner, Dü.) Londra: Penguin Classics.
- Ingarden, R. (1962). *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*. Berlin: De Gruyter.
- Kant, I. (2015). *Arı Usun Eleştirisi*. (A. Yardımlı, Çev.) Ankara: İdea Yayınevi.
- Keyes, R. (2017). *Hakikat Sonrası Çağ Günümüz Dünyasında Yalancılık ve Aldatma*. (D. Özçetin, Çev.) İstanbul: Delidolu.
- Lacan, J. (1978). *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. (A. Sheridan, Çev.) New York: W.W. Norton & Company.
- Lektorski, V. (2016). *Özne Nesne Biliş*. (Ş. Alpagut, Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Eye and Mind*. Evanston: Northwestern University Press.
- Nietzsche, F. (2010). *Tragedyanın Doğuşu*. (M. Tüzel, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Passmore, J. (1968). *A Hundred Years of Philosophy*. Londra: Penguin Books.
- Putnam, H. (1981). *Reason, Truth and History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Russell, B. (1980). *Dış Dünya Üzerine Bilgimiz*. (V. Hacıkadiroğlu, Çev.) İstanbul: Alaz Yayınları.
- Steiner, G. (1994). *Heidegger*. (S. Kalkan, Çev.) İstanbul: Vadi Yayınları.
- Svendsen, L. (2008). *Sıkıntının Felsefesi*. (M. Erşen, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Tesich, S. (1992, Ocak). *A Government of Lies*. *The Nation*, 6(13).
- Zizek, S. (2005). *Yamuk Bakmak*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

TRAVMAYI İZLEMEK: DORİS SALCEDO'NUN HEYKELLERİNDE TOPLUMSAL HAFIZA, YAS VE MELANKOLİ

Dr. Öğr. Üyesi Özgü ÖZTURAN*
Dr. Öğr. Üyesi Selda ÖZTURAN**

ÖZET

Bu makale, Kolombiya'da yaşanan siyasal şiddetin tanığı ve anlatıcısı rolü ile öne çıkan heykeltıraş Doris Salcedo'nun sanat pratiğini ele almaktadır. Doris Salcedo'nun heykellerinde, dünyanın farklı coğrafyalarında yaşanan savaşların, çatışmaların ve şiddetin yıkıcı etkilerinin ardından artık birer istatistiki veriye dönüşen, öldürülen, zorla yerinden edilen, zorla kaybedilen, işkenceye, ayrımcılığa, cinsiyete dayalı şiddete maruz kalan sayısız insanın göz ardı edilen varlıklarını nasıl sorunsallaştırdığına odaklanmaktadır. Makale, sanatçının yaşadığı coğrafyanın kaderi içinde sürüklenen insanların toplumsal hafızada yaşayan anılarını sanat alanı üzerinden nasıl yeniden inşa ettiği, tanık olduğu toplumsal travmaları kayıt tutan heykellere nasıl dönüştürdüğü üzerine yoğunlaşmaktadır. Bunun yanında Salcedo'nun kırılğan bedenleri hedef alan şiddet karşısında sanat aracılığı ile nasıl bir politik söylem alanı oluşturduğu üzerinde durulmuştur.

Sanatçının kronolojik sıralama ile ele alınan çalışmaları, Judith Butler'ın kırılğanlık ve yas, Giorgio Agamben'in tanıklık, Walter Benjamin'in hikâye anlatıcısı, Sigmund Freud'un yas ve melankoli kavramları referans alınarak analiz edilmiştir. Bu makalede, aynı zamanda travmalarla dolu bir geçmişin aktif ve kolektif bir biçimde hatırlanması, şiddetli çatışmaların izlerinin toplumsal hafızaya kazınması, hakikati bilme, hakikatle yüzleşme ve toplumsal iyileşme için dilin sınırlarının yeterli olmadığı durumlarda sanatın sahip olduğu potansiyeli, Doris Salcedo'nun heykelleri üzerinden tartışmak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Doris Selcedo, Travma, Tanıklık, Yas, Melankoli.

Geliş Tarihi: 04.05.2022

Kabul Tarihi: 06.09.2022

Makale Türü: Derleme Makalesi

*Akdeniz Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, ozguozturan@akdeniz.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8639-5570

**Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, sldozturan@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0191-6806

WATCHING THE TRAUMA: SOCIAL MEMORY, MOURNING AND MELANCHOLIA IN DORIS SALCEDO'S SCULPTURES

Asst. Prof. Dr Özgü ÖZTURAN*
Asst. Prof. Dr Selda ÖZTURAN**

ABSTRACT

This paper discusses the art practices of sculptor Doris Selcedo who stands out as a witness and narrator of political violence in Colombia. This article focuses on how Doris Selcedo's sculptures problematize the disregarded existence of countless people who were killed, forcibly displaced, forcibly disappeared, subjected to torture, discrimination and gender-based violence which have now turned into statistical data after the devastating effects of wars, conflicts and violence in the different parts of the world. Throughout the article, it has been emphasized how the artist reconstructs the memories of the people who are dragged in the destiny of the geography they live in through the field of art, how she transforms the social traumas she has witnessed into sculptures that keep records, and how he creates a political discourse through art in the face of violence targeting fragile bodies.

The artist's works, which are handled in chronological order, are analyzed with reference to Judith Butler's concepts of vulnerability and mourning, Giorgio Agamben's testimony, Walter Benjamin's storyteller, Sigmund Freud's concepts of mourning and melancholia. In this article, it is aimed to discuss the potential of contemporary art, through Doris Selcedo's sculptures, to actively and collectively remember a traumatic past, to imprint the traces of violent conflicts in the social memory, to know the truth, to face the truth and to social healing when the limits of language are not sufficient.

Keywords: Doris Selcedo, Trauma, Testimony, Mourning, Melancholia.

Received Date: 04.05.2022

Accepted Date: 06.09.2022

Article Types: Review Article

*Akdeniz University, Faculty of Architecture, Department of Interior Architecture, ozguozturan@akdeniz.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8639-5570

**Akdeniz Üniversitesi, Faculty of Fine Arts, Department of Sculpture, sldozturan@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0191-6806

1. GİRİŞ

1980’li yıllardan itibaren Arjantin’den Şili’ye, El Salvador’dan Güney Afrika Cumhuriyetine, Guatemalâdan Sierra Leone’ye, Peru’dan Brezilya’ya kadar dünyanın dört bir yanındaki ülkelerde geçmişlerinde yaşanan ağır insan hakları ihlallerinin tahribatı ile yüzleşmek için hakikat ve uzlaşma komisyonları kurulmuştur. Siyasi olarak bağımsız olan bu komisyonlar “insan hakları ihlallerinden etkilenenlerin hakikati bilme hak ve taleplerinin karşılanması, toplumda zedelenmiş olan adalet duygusunun yeniden tesisi için cezasızlık uygulamasına son verilmesi, toplumsal hafızanın mağdurların anlatılarını içerecek şekilde yeniden oluşturulması, yaşanan tahribatın mümkün olduğunca tazmin ve telafisi” için çalışmaktadırlar (Aslan, 2013: 7). Öte yandan bu komisyonlarda, ağır insan hakları ihlalleri etrafında şekillenen gündelik hayatları dışında başka bir sıradan gündelik hayat bilmeyen mağdurların, geçmişin tahribatı ile nasıl yüzleşecekleri, hayatlarının nasıl devam edeceği, yaşamlarının onarımının ne şekilde gerçekleşeceği ve toplumsal mutabakatın nasıl sağlanacağına ilişkin tartışmalar disiplinlerarası bir araştırma konusu haline gelmiştir. Hukuktan siyaset bilimine, sosyolojiden psikolojiye, kültürel alandan eğitime kadar birçok disiplini içeren tüm bu sorgulamalar, araştırmalar ve tartışmalar her bir ülkenin kendi geçmişine, deneyimlerine ve koşullarına göre şekillendiği için kapsayıcı bir cevabın bulunmasını zorlaştırmaktadır. Bu makalede, yapılan tüm bu sorgulamaların yanında sanatın kendi alanı içerisinde nasıl cevaplar üretebildiği sorusu Doris Salcedo örneği üzerinden tartışılmaktadır. Sanatçının heykellerinin geçmişin tahribatı ile yüzleşme, yaşamların onarımı ve toplumsal mutabakat süreçlerine nasıl bir katkı yaptığı örnekler üzerinden analiz edilmeye çalışılmıştır.

Kolombiya’da 1948 yılında başlayan iç savaş

Kasım 2016’da barış antlaşmasının imzalanması ile sona ermiş ve özellikle sivil halk bu süreç içerisinde ağır insan hakları ihlallerine maruz kalmıştır. Hakikat komisyonları doğası gereği iç savaş, darbe ve soykırım gibi süreçlerin sona ermesinin ardından barış süreçlerinin bir parçası olarak kurulduğu için, Kolombiya’da hakikat komisyonunun kurulması 2018 yılında mümkün olabilmıştır. Bu noktada, iç savaşın yaşandığı 1948 yılından 2016 yılına kadar geçen süre içerisinde işlenen suçların aydınlatılmadığı, faillerin ve mağdurlar tespit edilemediği bir toplumda Doris Salcedo’nun sanatı, var olanın ötesinde yeni bir anlam dünyası yaratma konusunda önemli bir araç haline gelmiştir. İç savaş ve etnik çatışmaların ağır insan hakları ihlallerine yol açtığı, şiddetin kitlesel boyutta yaşandığı ve çatışmanın tarafları arasında kapanması güç yarıkların meydana geldiği Kolombiya’da toplumsal bir eleştiriye dönüşen heykelleri, hak ihlallerin nasıl hatırlandığı, nasıl aktarıldığı ve tüm bu yaşananlarla nasıl başa çıkılabileceği konusunda bir yol haritası çizmektedir. Heykelleri aracılığıyla ağır hak ihlallerine maruz kalan sayısız insanın tanıklıklarını sanat alanı üzerinden aktarmakta ve bu yolla toplumun onarımına katkı sağlamaktadır.

Doris Salcedo’nun çalışmaları, dilin etkisiz kaldığı durumlarda toplumsal iyileşme için bir alan açmayı hedeflemektedir. Çalışmaları, kültürel bir araç olarak toplumun kendi geçmişleriyle, kendi gerçekliği ile yüzleştiği, unutmaya karşı direndiği ve gerçekliğe ışık tuttuğu bir belge niteliğindedir. Bunun yanında iç savaşın sonunda artık birer istatistiki veriye dönüşmüş insanların yaşadıkları acı deneyiminden kesitler sunarak tarihe not düşmeye çalışmaktadır. Yüzleşme, sorgulama, hesaplaşma ve toplumsal iyileşme pratiğinin bir parçası olarak okunabilecek olan çalışmaları, unutmaya karşı koymakta, geçmiş, bugüne ve geleceğe taşıyan bir iz

niteliği taşımaktadır. Bu nedenle sanatçının heykellerinin bağlamını anlamak ve doğru okumak için Kolombiya'nın yakın dönem siyasi tarihine kısa da olsa göz atmak, silahlı çatışmaların ve siyasal şiddetin tarihsel rolünü anlama gerekliliğini doğurmaktadır. Sanatçının heykellerinin çıkış noktası olarak Kolombiya'nın siyasal tarihi ve siyasal şiddeti işaretlendiği için, bu sürece tanıklık, bu sürecin sanat dili ile anlatımı, kırılğanlık, yas ve sonlanmayan yas sürecinin neden olduğu melankoli, bu makalenin önemli kavramları haline gelmiştir. Bu nedenle sanatçının heykellerinin sahip olduğu anlam katmanlarını analiz edebilmek için Judith Butler'ın kırılğanlık ve yas, Giorgio Agamben'in tanıklık, Walter Benjamin'in hikâye anlatıcısı, Sigmund Freud'un yas ve melankoli kavramlarına değinmek gerekmiştir.

Sanatçının heykelleri, küreselleşme dönemine işaret eden 2000'li yılların başlarından itibaren Kolombiya'nın mevcut çelişkili ve karmaşık durumunu yansıtanın yanında küresel dünyayı kuşatan göç krizi, mültecilerin durumu, dünyayı kuşatan irili ufaklı bölgesel savaş hali, sınır, toplama kampları ve benzer güncel meselelere de değinmektedir. Bu nedenle makalede, sanatçının heykellerinin her bir parçasında, neden olduğu tahribatı hissettiren şiddet olgusunun da genel bir çerçevesi çizilmiştir. Sanatçının, günümüz dünyasını kuşatan şiddet sarmalı ile sanat alanı üzerinden başlattığı diyalog, dille anlatılabilenin dışında farklı bir perspektif, farklı bir çıkış noktası sunmaktadır.

2. KOLOMBİYA'DA SİYASAL TARİH VE SİYASAL ŞİDDET

Demokrasi Barış ve Alternatif Politikalar Araştırma Merkezi'nin 2018 yılında yayınladığı Kolombiya barış sürecine ilişkin "Barış ve Toplumsal Cinsiyet" adlı rapora göre, Kolombiya'da elli yılı aşkın bir süredir devam eden çatışmalarda %82'si sivil olmak üzere 220.000'den fazla insan vurularak ya da işkence

altında ölmüştür. Bununla birlikte binlerce çocuk zorla silah altına alınmış, tahminen 6.500.000 insan zorla yerinden edilmiş, 60.630 insan çatışmalar sırasında zorla kaybedilmiş, sayısız insan cinsiyete dayalı şiddete, ayrımcılığa maruz bırakılmıştır (Daşlı, Alıcı ve Figueras, 2018: 16-18). Yine aynı rapora göre, Kolombiya'daki çatışmaların temel nedenleri, 16. yüzyıldan itibaren toprak mülkiyetini belirli kesimlerin elinde toplayan kolonyalizm, devlet kurumlarının güçsüzlüğü, toprak eşitsizliği, ulusal kaynakların özelleştirilmesi ve Afro-Kolombiyalılar, Mestizoslar, Mulatoslar, yoksul beyazlar gibi kültürel, etnik, ırksal farklılıklara sahip ötekileştirilmiş grupların siyasi süreçlerden dışlanmasıdır. Kolombiya'daki mevcut siyasi çatışmaların ve ideolojik ayrışmanın başlangıcı, farklı siyasi görüşlere sahip Liberal Parti ve Muhafazakâr Parti arasında post-kolonyal modern devlet inşası sürecinde iktidar mücadelesi olarak ortaya çıkmış ve bu iki parti mevcut siyasi ortamın çerçevesini çizmişlerdir (DPI, 2013: 17). İki parti arasında yaşanan taban tabana zıt ideolojik çekişme toplumsal düzeyde çatışmayı arttırmıştır. 1948'de başlayan ve 1958 yılına kadar devam eden bu olaylar La Violencia olarak adlandırılmış ve günümüze kadar süregelen iç savaşın da başlangıcı olmuştur. Yaşanan bu çatışmalı siyasal ortam, merkezden periferiye kadar farklı etnik grupların, yoksulların, öğrencilerin politize olmasını sağlamış ve ardından gerilla faaliyetlerinde artış yaşanmaya başlamıştır. 1964 yılında öğrenciler Küba devriminin etkilenecek, Ulusal Kurtuluş Ordusu (ELN) adıyla silahlı bir örgüt kurmuşlardır. Aynı yıl, büyük toprak sahiplerine karşı yoksul köylüler için savaştığını ileri süren, Kolombiya Devrimci Silahlı Kuvvetleri (FARC) adıyla başka bir silahlı örgüt daha kurulmuştur. 1967 yılında ise Komünist Partisi'nin silahlı bir kolu olan Halk Kurtuluş Ordusu (EPL) kurulmuştur. Uyuşturucu ekonomisinin genişlemesi de Kolombiya'daki iç savaşını derinden

etkilemiş ve uyuşturucu kaçakçılığı paramiliter grupların oluşumu için zemin hazırlamıştır. Şiddete başvuran bu silahlı grupları kontrol altında tutmak için hükümette yoğun güç kullanmaya başlamıştır (Daşlı, Alıcı ve Figueras, 2018: 16-17). Kolombiya'da şiddetin tarafları olan tüm bu gruplar arasında yıllarca süren kimi zaman düşük kimi zaman yüksek yoğunluklu asimetrik bir savaş yaşanmıştır. Fiziksel şiddetin yanında baskı, eziyet, sindirme ve korkutma gibi şiddet biçimleri de gündelik hayatın parçası olmuş, yaşanan bu şiddet sarmalı ve şiddetin travmatik etkileri bireylerin yaşamlarının dört bir yanını saran bir olgu olmuştur.

3. TRAMVAYI İZLEMEK

Şiddet, ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel normlar tarafından şekillenen, hesaplı olarak yürütülen, belli bir amacı olan ve bu amaca ulaşmak için kullanılan araçların bütünüdür. Hannah Arendt, (2018: 9-12) "Şiddet Üzerine" adlı kitabında şiddeti, kendisinin de tanıklık ettiği savaşlar, devrimler üzerinden açıklayarak 20. yüzyılı savaşın ve şiddetin yüzyılı olarak nitelendirmiştir. Şiddet, 21. yüzyılda da dünyanın farklı coğrafyalarında, son derece yıkıcı ve travmatik sonuçları olan irili ufaklı, bölgesel pek çok savaş yaşanması ile birlikte artarak devam etmiştir. Tüm insanlığın tanıklığında gerçekleşen bu savaşlarda tek tek vakaların kayıt altına alınmanın imkânsız hale geldiği muazzam bir şiddet yaşanmıştır. Bu tanıklık insanların hayatlarının her alanına sirayet ederek öznelliklerini şekillendirmiş, hayatlarının en büyük gerçekliği ve var oluşlarının bir parçası haline gelmiştir. İnsanların öznellikleri ile beraber toplumsal ve kültürel yaşam formları da şiddetin etrafında şekillenmiş, sıradanlaşan şiddet adeta gündelik hayatın dokusu haline gelmiştir. Yaşamın akışı içerisinde giderek artan, sıradanlaşan ve normalleşerek kabullenilen şiddet doğrudan bedeni hedef almaktadır. Hedef haline getirilen bu bedenler, siyasal, tarihsel, toplumsal

ve kültürel hesaplaşmaların bir alanı olarak ortaya çıkmaktadır. Ötekileştirilen bedenler, yaşam hakkını elinden alma, işkence, zorla kaybetme, zorla yerinden edilme ve cinsiyete dayalı şiddet yoluyla denetim altına alınmaya çalışılmaktadır (Keane, 1998: 13-14). Şiddet yolu ile müdahaleye uğrayan "beden ölümlülük, yaralanabilirlik, failik belirtir; tenimiz ve etimiz bizi başkalarının bakışına olduğu gibi dokunuşuna ve şiddetine de maruz bırakır; bedenlerimiz ise bizi bütün bunların faili ve aracı olma tehlikesine sokar. Kendi bedenlerimiz üzerinde hak sahibi olmak için mücadele etsek de, uğrunda mücadele ettiğimiz bedenler hiçbir zaman tam anlamıyla bize ait değildir. Bedenin değişmez bir kamusal boyutu vardır" (Butler, 2018: 41). Fiziksel ya da psikolojik her türlü şiddetin nesnesi olan beden doğrudan müdahaleye maruz kalarak özerkliğini kaybetmekte ve şiddet eyleyenin güçlerini pekiştirdiği denetlenen bir alan olarak ortaya çıkmaktadır. Hedef alınan bedenler, rastlantısal seçimlerin bir sonucu değil, politik, etnik, kültürel ya da cinsiyet açısından bir diğeri tarafından ötekileştirilen kırılan bedenlerdir. Judith Butler, (2018: 35) "Şiddet, Yas, Siyaset" adlı makalesinde, küresel şiddetten yola çıkarak, kırılanlık, yası tutulabilirlik ve yaralanabilirliğe ilişkin politikaları ve bu politikaların jeopolitik dağılımının izlerini sürmekte ve bazı hayatların yok sayılarak kaybının işaretlenmediği, tanınmadığını ifade etmektedir. Hiçbir zaman tam anlamıyla yaşanmamış hayatları, hayattan sayılmayan hayatları sorunsallaştırarak "Kim insan sayılır? Kimin yaşamı yaşam sayılır? Bir yaşamı yası tutulabilir kılan nedir?" sorularını sormaktadır. Butler, genellikle birinci dünya ülkelerine mensup, beyaz, orta sınıf ve heteroseksüel olan belirli topluluklara ait kayıpların yasını tutmaya değer görülerek işaretlendiği ve ölüm ilanlarıyla, haber programları aracılığıyla kayıplarının anıldığı ve yaslarının kamusal olarak pekiştirilerek yeniden üretildiğini belirtmektedir. Diğer taraftan

hayatları değersiz olarak görülen madunun kaybı hayatı gibi yok sayılmaktadır.

Butler'ın sorunsallaştırdığı tüm bu olgular ve yası tutulabilenlerle tutulamayanlar arasında yaptığı bu ayırım, Doris Salcedo'nun çalışmalarının da ana izleği olarak öne çıkmaktadır. Salcedo, ait olduğu coğrafyanın siyasal tarihi ve siyasal şiddetinden yola çıkarak, yası tutulabilenlerle yası tutulamayanlar arasında uygulanan yas hiyerarşisini sorgulamakta, yaşanan şiddete ilişkin travmatik tanıklıkları mesele edinmekte ve yaşadıkları coğrafyanın kaderi içinde sürüklenen, hatırlanmayı hak eden sayısız insanın kayıp anılarının arkeolojisini yeniden oluşturmaktadır.

4. DORIS SALCEDO'NUN HEYKELLERİNDE TOPLUMSAL HAFIZA, YAS VE MELANKOLİ

Doris Salcedo'nun sanatının çerçevesini belirleyen Kolombiya'da yaşanan siyasal şiddete ilişkin tanıklıklardır. Ait olduğu coğrafyada yaşanan suikastlara, kitleli katliamlara, zorla kaybetmelere, cinsiyete dayalı şiddete ilişkin travmatik tanıklıkları sanat diline aktararak yaşanan acı deneyimini unutturmamayı amaçlamaktadır. Doris Salcedo 1958 yılında La Violencia olarak adlandırılan Kolombiya İç Savaşı'nın da başlangıcı olarak işaretlenen çatışmalar sırasında doğmuştur. Hayatı boyunca şiddete ve kabullenilmesi zor olan insan hakları ihlallerine tanıklık etmiştir.

Bu acı deneyimi, iç savaşın yol açtığı yaygın şiddet, yerinden edilme, kayıp, yıkım içeren eylemlerin neden olduğu hasar, yalnızca bireyleri ilgilendiren bir durum olmanın ötesine geçerek kuşaklar boyu aktarılabilen, kuşaklar üzerinde sosyal, kültürel, psikolojik olarak sürekliliği olan bir yapıya dönüşmüştür. Ancak yaşanan acı deneyiminin izleri toplumun farklı kesimlerinde farklı karşılıklar bulabilir. Özellikle Kolombiya gibi, çatışmaların birden fazla tarafının olduğu bir ülkede, yaşanan herhangi bir şiddet olayının

sorumlusunun kim olduğunu tespit etmenin güç olduğu toplumlarda acı deneyimi toplumun her kesiminde aynı şekilde hatırlanmayabilir. Bu noktada insan kendi yaşadıkları ile baş başa kalarak bir tür içe kapanma hali yaşayabilmekte, hafızlarında yer eden acı deneyimini, geçmişe ait iltihaplanmış bir yara, bir yük gibi taşıyabilmektedir. Kolombiya İç Savaşı üzerinden düşünüldüğünde yaşanan şiddetin yarattığı tahribatın asıl yükünü üzerinde taşıyanların, yaralananlar ve onların tanıklıkları olduğu söylenebilir.

Doris Salcedo, hayatta kalan tanıkların taşıdığı bu ağır yükü hafifletmek istercesine, yaşanan şiddetin insanlar üzerinde, toplum üzerinde bıraktığı iyileşmesi kolay kolay mümkün olmayan yaraları mesele edinmektedir. Heykellerinde, kimliklerine dair hiçbir ipucu vermediği insan hikâyelerinin temsillerini oluşturarak, toplumu bir arada tutan yapıya işaret etmektedir. Bu yaklaşımı ile gerçekliğin karanlıkta kalan tarafına ışık tutarak toplumsal onarma çabası içinde olduğu görülmektedir. Sanatçı toplumsal hafızayı madunlar lehine yeniden inşa eden bir anlatı evreni yaratmayı amaçlamaktadır. Bu nedenle Salcedo'nun heykelleri resmi tarihin karşısında "tanık" konumundaki madunların öznel deneyimlerine dayalı bir tarihsel aktarım olarak görülebilir.

Tanık kavramını ve tanıklığın zor olan doğasına ilişkin sorgulamaları Giorgio Agamben, bir ölüm kampı olan Auschwitz'te esir tutulanların deneyimleri üzerinden utanç ve sorumluluk kavramları ekseninde tartışmaktadır. Agamben'e göre Auschwitz'in hayal bile edilemez gerçekliğinin içinden çıkarak hayatta kalmayı başarabilen Primo Levi kusursuz bir tanık örneğidir. Levi, konuşabilen ama söyleyecek ilginç bir şeyi olmayan "tanıktır", hayatta kalandır. Öte yandan dibe vuran, Gorgo'yu gören ve bu nedenle söyleyecek çok şeyi olan ama konuşamayan "tam tanıklar" vardır. Levi, tanıklık

ve tam tanıklığın olanak ve olanaksızlığının paradoksuna şu şekilde vurgu yapmaktadır. “Bizler, biz hayatta kalanlar, asıl tanıklar değiliz... Dibe vuranlar, Gorgo’yu görenler, yaşadıklarını anlatmak üzere geri dönmediler ya da taş kesildiler; bunlar Müslümanlar, su altında kalmış olanlar, tam tanıklar, tanıklıkları genel bir önem taşıyacak olanlardır... Biz onlar adına vekâleten konuşuyoruz” (Akt. Agamben, 2017: 35-36). Agamben’e göre tanık olma düşüncesi Primo Levi’yi, hayatta kalmaya iten nedenlerden biridir. Tanıklığın yok olmaması için duyduğu sorumluluk nedeniyle, yaşananları tekrar tekrar anlatmaktadırlar. Onun sorumluluk duygusu ile taşıdığı bu ağır yük, toplumsal hafızayı yeniden kurma sürecine eşlik etmektedir. Unutmaya direnmek olarak da okunabilecek bu edim, yaşanan acı deneyiminin ortak bir kimliği temel alarak çerçevesizliği ve toplumsal hafızanın yeniden inşa edilmesidir. Doris Salcedo’nun tanıklığı, yaşananları aktarmaya muktedir olan Primo Levi’nin tanıklığına benzer niteliktedir. İkisi de söyleyecek çok şeyi olan ama konuşamayan tam tanıkların deneyimlerini aktarmanın sorumluluğu ile hareket etmektedirler.

Diğer taraftan Auschwitz’ten sağ olarak kurtulmayı utanç ve suçluluk duygusu olarak deneyimleyen ve bu yüzden konuşamayan, suskun kalan insanların varlığı da söz konusudur. Agamben, (2017: 91-93) bu insanları susmaya iten şeyin, milyonlarca kişi dehşet verici bir şekilde yok edilirken, hayatta kalmanın verdiği utanç ve suçluluk duygusu olduğunu belirtmektedir. Benzer bir suskunluğu, Walter Benjamin “Hikâye Anlatıcısı” adlı makalesinde, Birinci Dünya Savaşı sırasında yaşanan yıkımın geride bıraktığı derin izler üzerinden ele almaktadır. Benjamin (2014: 77), deneyimi aktarmayı imkânsızlaştıran şiddet olgusuna işaret ederek, “sanki kesinlikle bizim olan, kaybetmeyeceğimizden emin olduğumuz

melekelerimizden biri, deneyimlerimizi paylaşma yeteneğimiz elimizden alınmış gibi” demektedir. Benjamin, hikâye anlatıcılığını deneyimle ilişkilendirmektedir ve sözlü bir gelenek olan hikâye anlatıcılığının, onu ayakta tutan dünyanın kaybıyla birlikte ortadan kalktığını ifade etmektedir. Kaybolan ve artık kurtarılması pek mümkün olmayan dünyadan kopuşun en belirgin göstergesi ise insanların karşı karşıya kaldığı yıkım, kayıp, şiddet, felaket deneyimleri ve bu deneyimlere ilişkin tanıklığın artık aktarılamaz olmasıdır. Benjamin, Birinci Dünya Savaşı’na kadar kuşaktan kuşağa hiçbir kesintiye uğramadan aktarılan deneyimin, savaşın yarattığı kırılma ile birlikte değer kaybettiğini belirtmektedir. “Yalnızca dış dünyayı değil, ahlaki dünyayı algılayış biçimimizin de bir gecede, tahayyül edemeyeceğimiz kadar değişmiş olduğunu fark ediyoruz. Birinci Dünya Savaşı ile birlikte, o zamandan bu yana hiç kesintiye uğramayan bir süreç kendini göstermeye başlamıştı. Savaş bittiğinde cepheden dönenlerin dilsizleştiğini, başkalarıyla paylaşabilecekleri deneyimler bakımından zenginleşmediklerini, aksine yoksullaşmış olduklarını fark etmemiş miydik?” (Benjamin, 2014: 77-78).

Bizzat yaşanmış olan bu deneyim ve tanıklık, savaşın yarattığı şiddet ve yıkımın tam ortasında aktarılabilir olmaktan uzaklaşmış ve yerini suskunluğa bırakmıştır. Bir başka ifade ile dilde, yaşanan acıya ilişkin deneyimi dolaysız bir biçimde, birebir olduğu gibi anlatan kelimeleri bulmak zorlaşmıştır. Bu nedenle Agamben, (2017: 41) “dil tanıklık edebilmek için, tanıklık etmenin olanaksızlığını gösterebilir diye yerini dil olmayana bırakmalıdır” demektedir. Hikâye anlatımının görsel dilini araştıran Doris Salcedo heykelleri aracılığıyla, dili aşan, dil ile tasvir edilemeyen ya da başka bir ifade ile temsil edilemeyen deneyimleri kelimeler olmadan anlatma ve paylaşma imkânı sunmaktadır. Heykellerinde, dille anlatılamayana sanat dili



Görsel 1-2. Doris Salcedo, *Untitled 1989-1990*, Karışık teknik.

ile aktarmakta ve bu aktarım yolu ile tarihin kaydını tutma, hakikatle yüzleşme, geçmişle barışma ve toplumsal alanda iyileşme için alan açmaktadır. Bu nedenle Kolombiyada yaşanan iç savaşının hem tanığı hem de hikâye anlatıcısı olarak tarihsel bir sorumluluk üstlenmektedir. Travmatik tanıklıklar etrafında dönüp dolaşan heykelleri, ağ gibi iç içe geçmiş anlam bağlarıyla birbirlerine bağlanmakta, yaşanan gerçekliği en saf hali ile temsil eden, anlamlı anlatılara dönüştürmektedir. Savaşın eril niteliğine kadınsal bir bakış açısı getirerek, toplumda sesi olmayan, kendini temsil edemeyen madunu merkeze taşımaktadır. Madunu merkeze taşıyarak bir taraftan tekrar özne olmasını sağlarken diğer taraftan da benliğini onarmaktadır.

Salcedo'nun travmatik tanıklığa ilişkin öne çıkan ilk çalışması, *Untitled* (Görsel 1-2) isimli yerleştirmesidir. 4 Mart 1988'de Kolombiya'nın kuzeybatısında bulunan La Negra ve La Honduras muz çiftliklerinde, paramiliter güçler tarafından yataklarından alınıp evlerinin hemen dışında ailelerinin gözleri önünde öldürülen 20 sendikalı işçiyi anmak ve yaşanan şiddeti çerçevelemek için üretilmiştir. Bu yerleştirme, her biri alçı ile sıvanarak katılmış ve her biri inşaat demirleriyle delinerek, katlanarak istiflenmiş beyaz gömlek yığınları ile ikisi duvara dikey olarak yerleştirilmiş toplam altı adet metal karyoladan oluşmaktadır. Alçı ile sıvanarak yumuşaklığını kaybeden ve demirlerle delinen

bu gömlekler, uyurken yataklarından alınarak katledilen işçilerin artık olmayan varlıklarına göndermede bulunurken, asla tekrarlanmayacak olan günlük ev içi rutinlerin de altını çizmektedir ([http 1](http://1)).

Kaybın ardından meydana gelen derin yarayı iyileştirmek istercesine hayvan bağırsaklarından elde edilen bir tür lif ile sarılmış ve duvara dikey olarak yerleştirilmiştir. Huzurlu ve sıcak ev ortamından koparılarak soğuk bir mekâna yerleştirilen ve üzerlerinde yatılamaz durumda olan karyolalar, yok olan beden metaforunu temsil eden nesnelere dönüşmektedir. Karyolalar, öldürülen 20 sendikalı işçinin, Primo Levi'nin sözünü ettiği "dibe vuranlar, Gorgo'yu görenler" ve bu nedenle söyleyecek çok şeyi olan ama konuşamayan tam tanıkların, artık olmayan varlıklarını çoğaltmaktadır (Akt. Agamben, 2017: 35-36). Mekâna yayılan boşluk ise hayatta kalan diğer tanıklar için asla sonlanmayacak olan yas sürecinin başlangıcına işaret etmektedir.

Salcedo'nun çalışmalarında aidiyet ve kimliğe ait referansları içinde barındıran ev ve ev mobilyaları önemli bir yer tutmaktadır. Çalışmalarında kullandığı eve ait mobilyalar, bir zamanlar yaşama ait nesnelere koruyup düzenlerken bağlam kaymasına uğrayarak ölüme, yokluğa ait saklı imgelerin muhafazasını sağlayan göstergelere dönüşmektedir. Bu göstergeler 1989 yılından itibaren ev mobilyalarına beton ile müdahale ettiği bir dizi yerleştirme serisi

üzerinden analiz edilebilir. Salcedo bu seride evin ve insan bedeninin ihlalini vurgulamak istemiştir. Normal şartlarda ev ve aile sıcaklığını sembolize eden mobilyalar, betonun ağırlığıyla birlikte bozulan ev alanının ve bozulan sosyal bağların simgesel nesnelere dönüşmüştür. Dünyevi eşyalarla doldurulmayı bekleyen bir alan yerine, içi betonla doldurularak hava geçirmez ve artık erişilmez bir alan haline gelmiştir. Mobilyalar tanınabilir durumdadırlar ancak mutasyona uğramışlardır. Travmatik tanıklığın insanlar üzerinde neden olduğu tahribata benzer bir biçimde tahrip edilerek işlevlerinden yoksun bırakılmışlardır.

Kolombiyada yaşayan insanlar için en acı veren şeylerden biri, yakınlarının hiçbir iz bırakmadan zorla kaybedilmesidir. Zorla kaybetme mağduru binlerce Kolombiyalı aile sevdiklerinin varlığı ile yokluğu arasındaki belirsizlikten ve bu belirsizliğin yarattığı sonu gelmeyen bir acıdan mustarıptir. Zorla kaybetmenin sonucunda kayba ait hiçbir iz bulunamaz. Hiçbir iz bulunamadığı için de kaybın ardından tutulan yas hiçbir zaman tamamlanamaz. Tamamlanamayan yas süreci ise melankoliye doğru sürüklenir. Sigmund Freud, “Yas ve Melankoli” adlı makalesine kaybın ardından gerçekleşen yas sürecini normal ve yaşanması gerekli bir deneyim olarak ele almaktadır. Acı verici bir deneyim olan yas, Freud’a göre (2015:

18) “sevilen bir kişi ya da kaybedilen kişinin yerine konan soyut bir kavramın, anayurt, özgürlük ya da bir ülkü gibi, yitirilmesine verilen tepkidir”. Freud, yası hastalıklı bir durum olarak değerlendirmemekte, hayata yeniden uyum sağlamaya yönelik olarak yaşanması gereken, zamanla üstesinden gelinebilecek bir süreç olarak ele almaktadır. Bu doğrultuda yasin şiddeti zamanla azalmakta ve belirli bir süre sonra ise etkisini kaybetmektedir. Böylelikle kaybedilenin yokluğu deneyimlenmekte, yeni yaşam koşulları kabullenilmekte ve yas süreci sonlanmaktadır. Ancak yas sürecinin tam anlamıyla sona ermediği durumlar vardır. Freud, geçen zamana rağmen yasin sonlanamaması durumunu melankoli olarak adlandırmaktadır. Melankoli, “derin biçimde acı veren üzüntü, dış dünyaya duyulan ilginin sekteye uğraması, sevme yetisinin kaybı, tüm etkinliklere ket vurulması, yerini kendini suçlama ve aşağılamaya bırakmış, cezalandırılacağına dair sanrısız bir bekleyiş içinde kendilik duygusunun değerden düşmesi ile tanımlanır” (Freud, 2015: 19). Melankoli kaybın ardından parçalanmış olan iç dünyanın yeniden yapılanamaması, yas sürecinin sağlıklı bir biçimde sürdürülememesi ve karmaşık bir hal almasının sonucudur. Kaybın anlamlandırılmamasının sonucu olarak ben değersizleşir, kayıp, “ben”in kaybına dönüşür. Freud’a göre (2015: 22-23) “yasta dünya yoksul



Görsel 3-4-5. Doris Salcedo, *Untitled*, 1989-2008, Karışık teknik.



Görsel 6-7-8. Doris Salcedo, *La Casa Viuda I, III, IV*, 1992-1994, Karışık teknik.

ve boş bir hal alır, melankolide ise yoksullaşan ve boş hale gelen Ben'in ta kendisidir". Melankoli yasa göre daha ağır ve daha yıkıcı seyrederken benliğe ilişkin sorgulama sürecini de beraberinde getirmektedir.

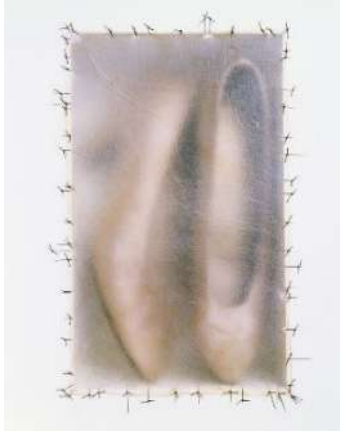
Salcedo, zorla kaybetmeyi odağına aldığı *Untitled* (Görsel 3-4-5) isimli yerleştirmesinde, artık olmayan insanların izlerini taşıyan dolaplar, çekmeceler, yataklar gibi ev mobilyalarını kullanmaktadır. Mobilyaların içlerini beton ile doldurarak işlevlerinden koparmakta ve onları sessizliğe gömmektedir. Betona gömme edimi, susturma, bastırma, muhafaza etme, saklama gibi çok katmanlı anlam dizgeleri oluşturmaktadır. Betonla birlikte her bir boşluğu dolan ve ağırlaşan mobilyalar zorla kaybetmenin geride bıraktığı dayanılmaz acının şiddetini attıran bir unsura dönüşmektedir. Mobilyalar, içleri betonla doldurulduktan sonra artık başka bir anlam dünyasına ait olurlar.

Sanatçının kayıp, parçalanma ve bozulma hissini ev içi mekâna taşıdığı bir diğer çalışması *La Casa Viuda* (Görsel 6-7-8) adlı yerleştirme serisidir. Bu çalışmada, Kolombiya Ordusu, uyuşturucu kaçakçıları, gerilla ve paramiliter gruplar arasındaki yaşanan şiddet sarmalı sonucunda zarar gören ve terk edilen evlerde bulunan nesnelere kullanılmıştır. Ev yaşamına ait nesnelere ait oldukları bağlamdan koparılıp mobilyaların

içine gömülmüştür. Böylece evin doğal düzeni bozulmuştur. Ev içi kullanılmış mobilyalar, kişisel eşyalar artık orada olmayan bedenlerin izlerini sessiz bir biçimde izleyiciye aktarmaktadır. Bu seride evler de tıpkı kadınlar gibi yalnız kalmış durumdadır. Yalnız ve suskun kalan kadınlar ile terk edilen evler arasında özdeşlik kurulmuştur. Yerleştirme, artık olmayanın varlığına ilişkin güçlü referanslar taşımaktadır (Valesini, 2016: 42-48).

Atrabiliarios (Görsel 9-10) kadınların zorla kaybedilmesine ve bu kaybedilme sırasında maruz kalınan cinsiyete dayalı şiddete vurgu yapan bir çalışmadır. Yerleştirme, 1980'li yıllarda paramiliter gruplar ve gerilla güçleri arasındaki çatışmalar sırasında Kolombiya'da uygulanan sosyal kontrol yöntemi olan zorla kaybedilmeye dair gerçeklikleri sanat alanı içerisinden aktarmaktadır. Yerleştirmede, kaybedilen kadınlara ait ayakkabılar, bedenlerinin yokluğu için bir metafor olarak sunulmaktadır.

Ayakkabılar ait oldukları mekânlardan evlerinden koparılıp galeri mekânındaki nişlere gömülmüş ve üzerleri hayvan derisinden yapılan bir tabaka ile örtülmüştür. Tabaka ve nişler, cinsiyete dayalı şiddete uğrayan kadınların yarısını iyileştirmek istercesine, cerrahi iplerle birleştirilmiştir. Dikişlerle çerçevelenmiş ve kapalı nişlere



Görsel 9-10. Doris Salcedo, *Atrabiliarios*, 1992-2004, Karışık teknik.

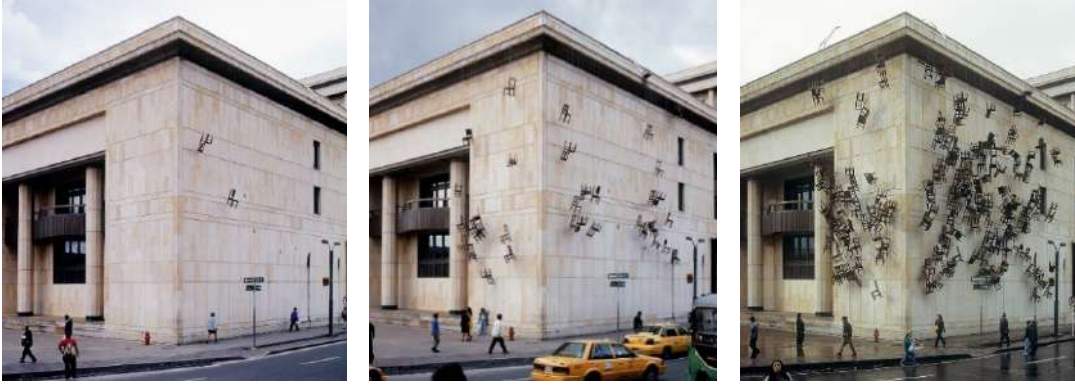
gömülmüş aşınmış ayakkabılar, zorla kaybedilen ve artık olmayan kadınların temsilini sunmaktadırlar (Aponte ve María, 2016: 111-115). Hayvan derisinden yapılmış tabaka ise bakış ile ayakkabılar arasına mesafe koymakta, ayakkabıların formunu bulanıklaştırarak şimdiden uzaklaştırmaktadır. Aitliği, yaşama dair izleri belli belirsizleşen ayakkabılar puslu görünümleri ile siyah beyaz fotoğraflar gibi geçmişin hatıralarını çoğaltmaktadır. Bu yerleştirme aynı zamanda cinsiyete dayalı

şiddetin toplumsal hayatta mahrem kalan yönünü, mahremiyet alanından çıkartarak kamusal alana taşımakta ve yaşanan bu acı deneyimini toplumsalın meselesi haline getirmektedir.

Unland (Görsel 11-12-13) birbirinden farklı ancak birbiriyle ilişkili üç ayrı parçadan oluşur: Unland: the orphan's tunic, Unland: irreversible witness ve Unland: audible in the mouth. Kolombiyada şiddetin yoğun olduğu bir bölgede ebeveynlerinin öldürülmesine tanık olan yetim çocuklarla yapılan görüşmeler üzerinden gerçekleştirilen bir çalışmadır. Sanatçı, bu çocukların, ebeveynlerinin öldürülmesinin ardından yaşamlarını nasıl sürdürdüklerini gözlemlemiştir. Mağduriyetlerini, tanıklıklarını ve travmalarını çerçeveleyen gerçekliği, yoksunluklarını gösteren basit materyallerle anlatmıştır. Seçtiği materyallerin yalınlığını, mağdurların koşulları ile ilişkilendirmiştir. Heykellerin her birini, birbirlerinden farklı olan ve eşleşmeyen masa tablalarını bir araya getirerek oluşturulmuştur. Benzer malzemelerden yapılmış olmasına rağmen yerleştirmedeki heykellerden her biri diğerlerinden farklıdır. "Unland: the orphan' tunic", annesinin ölümüne tanıklık eden altı yaşındaki bir kızın anlattıkları ile ilgilidir. Yüzey yer yer insan saçı, ipek gibi organik ve eve ait nesnelere ile kaplanmıştır. Unland: irreversible witness'de ise masalardan birinin üstüne metalden küçük ölçekli bir bebek yatağı yerleştirilmiştir. Serinin en minimal parçası olan Unland: irreversible witness, iki eski ahşap



Görsel 11-12-13. Doris Salcedo, *Unland: Irreversible Witness*. *Unland: the Orphan' Tunic*. *Unland: Audible in the Mouth*, 1995-1998, Karışık teknik.



Görsel 14-15-16. Doris Salcedo, *Noviembre 6 y 7*, 2002, *Karışık teknik.*

masanın bir araya getirilmesi ile oluşturulmuştur. Bu kırık, parçalanmış ve mutasyona uğramış parçalar, kırık, parçalanmış, mutasyona uğramış yaşamlara, aile ve ev kavramlarına göndermede bulunmaktadır (Beltrán ve Restrepo, 2015: 188-189).

Yerleştirmenin ismi olan “Unland”, Doris Salcedo’nun “un” ön ekinden ve “land” kelimesinden türettiği melez bir kelimedir. İngilizcede “un” ön eki önüne geldiği kelimeye olumsuz bir anlam vermektedir. Kolombiyada yaşanan iç savaş göz önünde bulundurulduğunda, “un” öneki yokluk, eksiklik, bir şeylerin artık var olmama durumu gibi pek çok kavrama göndermede bulunmaktadır. “Land” ise kelime anlamı olarak arazi, kara, yer gibi anlamlar içerir. Dolaylı olarak yuvamızın olduğu, ait olduğumuz huzurlu ve güvenli alanı tanımlar. Önüne aldığı un eki ile ise bağlamından koparak ait olduğumuz huzurlu ve güvenli alanın yokluğuna, eksikliğine işaret ederek, imgelemde distopik bir yer kurgusu oluşturur. Dolayısıyla, “Unland”, Kolombiyada yaşanan şiddet ve şiddetin toplumda yarattığı etkinin sanat diline aktarımında, çalışmayı bütünleyen anahtar bir kelime olarak işlev görmektedir.

Noviembre 6 y 7 (Görsel 14-15-16) sanatçının Kolombiya’nın travmatik siyasi geçmişi ile hesaplaştığı kamusal alan performanslarından biridir. Çalışma, 6 Kasım 1985’te otuz beş M-19

gerillasının Bogotá’da bulunan Kolombiya Adalet Sarayı’nı işgali ve Askeri Kuvvetlerin binayı geri almak için başlattığı karşı saldırı sonucunda yaşanan şiddet üzerinedir. Bu nedenle performans, enkaza dönen bir binanın içinde hayatını kaybeden doksan dört kişinin ve ölümü ertelenmiş on bir kayıp kişinin yasını tutan bir anıt niteliğindedir.

Kolombiya halkını yas tutma ritüeline davet eden bu çalışma saldırının 17. yıl dönümünde gerçekleştirilmiştir. Performans, 6 Kasım 2002 tarihinde saat 11.35’te, ilk öldürülmenin gerçekleştiği anda başlamış ve 7 Kasım 2002 tarihinde olayların sonlandığı anda bitmiştir. Bu nedenle elli üç saat süren bu performansta zaman olgusu önemli bir vurgu niteliğindedir. Yeniden inşa edilen Adalet Sarayı’nın çatısından aşamalı bir şekilde yavaşça indirilen ve insan bedeninin varlığı ve yokluğunun izlerini taşıyan 280 adet ahşap sandalyeden her biri, kurbanların otopsi raporlarına göre öldüğü yaklaşık bir zaman aralığı referans alınarak çatıdan indirilmiştir. İnsan bedeninin varlığı ve yokluğunu vurgulayan bu boş sandalyeler, Kolombiya halkının savunmasızlığını, korunmasızlığını ve yaşamlarının kırılganlığını vurgulamaktadır (Beltrán ve Restrepo, 2015: 190-191).

Doris Salcedo, 2000’li yıllardan itibaren küresel ölçekte politik şiddet ve baskıya maruz kalan insanların hayatlarını anan ve yasını

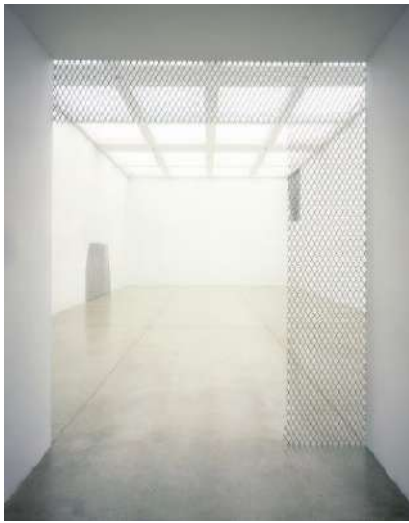
tutan çalışmalar üretmeye başlamıştır. Farklı zamanlarda, farklı yerlerde, farklı koşullarda şiddete uğrayan insanların deneyimleri arasında bağlar kurarak, bu deneyimleri maddi nesnelere üzerinden aktarmaya çalışmıştır. Kendini küresel ölçekte politik şiddete uğrayan insanlar arasında bir bağlantı olarak gören sanatçının çalışmaları, bu tarihten itibaren, bir taraftan Kolombiya'nın sorunlu tarihinden beslenirken diğer taraftan da savaş, sınır dışı edilme, zorunlu göç, ırkçılık, eşitsizlik gibi küresel duruma işaret etmektedir.

Neither, (Görsel 17-18) Salcedo'nun 2004 yılında Londra'daki White Cube Gallery mekânına müdahale ettiği ve mekânla doğrudan diyalog başlattığı bir yerleştirmedir. Salcedo'nun bu yerleştirmesinde sorgulamalarının bağlamı hem tarihsel hem de güncel bir gerçekliği olan toplama kamplarıdır. 11 Eylül 2001'deki terör saldırılarının ardından, ABD'nin Afganistan'a düzenlediği Kalıcı Özgürlük Operasyonu ile birlikte terör suçlamasıyla gözaltına alınan zanlıların tutulduğu, zanlıların insanlık dışı muamelelere maruz kaldığı yönünde iddiaların ortaya atıldığı ve bu yönü ile uluslararası kamuoyunda tartışmalı bir yer edinen Guantanamo Kampı bu çalışmanın odak noktasıdır. Sanatçının, günümüzde işkencenin sembolü haline gelmiş

olan Guantanamo'daki toplama kampına ilişkin sorgulamaları, galeri mekânının duvarlarına çelik ızgara teli ile müdahalesiyle biçim bulmuştur. Galeri mekânını bir uçtan diğer uca kuşatan çelik ızgara telleri yapının duvarlarına gömülerek derin bir hafriyatla şekillenmiştir. ızgara teli duvarları bir ağ gibi sararak ve mekânın girişindeki duvarların ötesine doğru uzanarak geçişi sınırlandıran bir engel oluşturmaktadır.

Yeniden yapılandırılan mekân, kapatılan, gözetlenen, denetim altında tutulan, tehdit altındaki insan bedenine dair anlam katmanlarını çoğaltmaktadır. ızgara telinin dışında her türlü nesneden arındırılmış galeri mekânı, bir hücrenin yalıtılmışlığını ima ederek günümüz dünyasını kuşatan tedirginlik hissini yeniden üretmektedir. Galerinin beyaz duvarına gömülen gri ızgara teli gölgeli alanlar oluşturarak mekânın sınırlarını belirsizleştirmektedir. Gölgelerle birlikte giderek solan ve belirsizleşen çıplak mekân, gölgelerle birlikte giderek solan ve belirsizleşen hayatlar gibi, içinde yaşadığımız sosyo-politik yapının insan hayatında yaptığı tahribatın izlerini görünür kılmaktadır (http 2).

Abyss (Görsel 19-20) sanatçının mekâna doğrudan müdahale ettiği bir yerleştirmedir.



Görsel 17-18. Doris Salcedo, *Neither*, 2004, Karışık teknik.



Görsel 19-20. Doris Salcedo, *Abyss*, 2005, *Karışık teknik.*

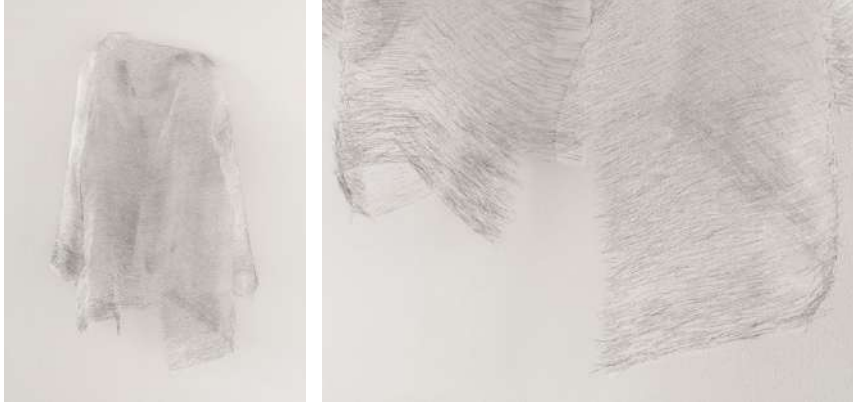
Sanatçı bu yerleştirmesini, Castello di Rivoli Çağdaş Sanat Müzesinde gerçekleştirmiştir. *Neither*, (Görsel 17-18) adlı yerleştirmesinde olduğu gibi odak noktası, kapatılan, gözetlenen, denetim altında tutulan insan bedenidir. Kendi ifadesiyle bu yerleştirmesinde, “çağdaş bir köle olmanın ne anlama geldiğini” sorgulamaktadır

(http 2). Sanatçı, müzenin kubbe şeklindeki tuğla tavanını, mekânın beyaz duvarlarını kaplayacak şekilde zemine doğru uzatarak baskıcı bir ortam yaratmıştır. İzleyiciler, tavanı ve duvarları tuğla ile kaplı olan mekâna alçak bir kapı aralığından eğilerek girmektedirler. Mekânın içindeki izleyici artık dört bir yanı tuğla duvarlarla çevrelenmiş bir mekândadır. Tuğla duvarlar zemine kadar inmediği için izleyiciyi baskı ile beraber çökme hissi ile baş başa bırakmaktadır. Tekinsizlik, huzursuzluk hissi ile beraber mekân bir tehlike bölgesi olarak yeniden haritalanmaktadır.

Doris Salcedo, 2007 yılında Tate Modern’de kurulumunu gerçekleştirdiği “Shibboleth” (Görsel 21-22-23) adlı yerleştirmesinde, Butler’in işaret ettiği yası tutulabilenler ve tutulamayanlar arasındaki ayrıma, kırılğan hayatlara odaklanmaktadır. Shibboleth sözcüğü bir grubu diğerlerinden ayırıştıran, dışlayan ve yargılayan özellik, bir iz anlamına gelmekte, aidiyet belirleyen göstergelere işaret etmektedir. Russell Jacoby (2011: 76), *Bloodlust* adlı kitabında shibboleth sözcüğünün kavramsal kökenine ilişkin olarak, ilk önce dostları ve düşmanları ayırt etmenin bir yolu olarak kullanıldığını ifade etmekte ve eski ahitte geçen bir kıssaya dikkat çekmektedir. Kıssaya göre, çatışan iki Semitik topluluktan muzaffer olan Gilatlar, savaş sonrası



Görsel 21-22-23. Doris Salcedo, *Shibboleth*, 2007, *Karışık teknik.*



Görsel 24-25. Doris Salcedo, *Disremembered*, 2014, Karışık teknik.

dış görünüş olarak kendilerine tıpatıp benzeyen düşmanları Efrayimoğullarının kaçmasını engellemek ve onları öldürebilmek için, onlardan “shibboleth” sözcüğünü telaffuz etmelerini istemişlerdir. Kaybeden topluluğun dilinde “sh” sesi olmadığı için shibboleth sözcüğü, Efrayimoğulları tarafından sibboleth olarak telaffuz edilmiştir. Böylece sözcüğü telaffuz etme şekli, birbirlerine fiziksel olarak tıpatıp benzeyen iki topluluk arasında aidiyet belirleyen bir ayrıştırma, yargılama ve dışlama unsuru haline gelmiştir.

Eski ahitte geçen bu kıssaya göndermede bulunan Shibboleth, Salcedo’nun, “sınırı geçerken karşılaşılan tehlikeler ve reddedilme korkusuyla özdeşleştirdiği bir kelimedir” (http 3). Yerleştirme, farklı topluluklar, farklı insanlar arasında ayrılıklar, anlayış ve hoşgörü eksikliğini sembolize etmektedir. Çatlağın içerisine yerleştirdiği sınır telleri ile mülteci olma durumunu ve dünyanın dört bir yanında yaşanan göç krizinin altını çizmektedir. Çatlak ve sınır telleri ile birlikte, bir tehlike bölgesi olarak haritalanan zemin, izleyiciyi gündelik hayatının konforlu alanından hızla çıkarmakta hayatın normal akışı içinde şimdiye kadar hiç düşünmeden basılan ve sağlam sanılan zeminin aslında hiç de öyle olmadığı gerçeği ile izleyiciyi yüzleştirmektedir.

Disremembered, (Görsel 24-25) ipek iplik ve ince dikiş iğneleri ile dokunan kumaşlardan yapılmış üç kadın gömleğinden oluşan bir yerleştirmedir. Bu çalışmanın çıkış noktası, çocuklarını silahlı şiddet sonucu kaybeden anneler ve onların hiç dinmeyecek olan acıdır (http 4). Gömlekler, giyen kişinin acı hissetmeden nefes alamayacağı birer yas nesnelere dönüşmüştür. Farklı açılardan bakıldığında, heykelin detayları görünürlük ve görünmezlik arasında gidip gelmekte, hayaleti andıran görünüşleriyle ipeğin ve iğnelerin parıltısı birbirine karışmakta, solan bir anı gibi bir anda belirilmekte ve bir anda yok olmaktadır (http 5).

Palimpsest (Görsel 26-27) izleyiciyi, tanıklık, kırılabilirlik ve yas kavramları üzerine düşünmeye iten çalışmalarından biridir. Yerleştirme, üst üste binen, belli belirsiz gölgelere hapsolmuş isim çiftlerinden oluşmaktadır. Her bir isim, dönüşü olmayan göç yolculuğunda, Avrupa’ya ulaşmaya çalışırken hayatını kaybetmiş ve hayallerini Akdeniz’in derinliklerine bırakmış, binlerce unutulmuş insandan birine karşılık gelmektedir. Her yıl savaşlar, dini ve etnik temellere dayalı çatışmalar, açlık ve hastalık nedeniyle vatanlarını terk edip daha iyi bir gelecek umuduyla Akdeniz üzerinden Avrupa’ya ulaşmak isteyen binlerce insan, boğularak ya da açlık ve susuzluktan hayatını kaybetmektedir. Uluslararası Göç Örgütü’nün (IOM) 2017’de yayınlanan raporuna

göre sadece 2016 yılında en az 5,079 kişi Akdeniz'de boğularak hayatını kaybetmiştir (http 6). Bu rakam sadece tespit edilebilen kişilerin sayısını göstermektedir. Palimpsest, yakın tarihin en trajik olaylarından biri olan bu göç yolculuğunu, insanların hayatlarının kaybolmasının ve unutulmasının ne kadar kolay olduğunu aktarmaktadır (http 7) Bunun yanında trajediyi açıkça göstermeye gerek duymadan, trajedi sonrasında yaşanan acıyı hissedilir kılmakta, izleyicinin acı çekenle duygusal bir bağ kurmasını sağlamaktadır. Yerde uzanan ve sıralar halinde suya yazılmış Mohamed, Ralph, Ahmed, Ibrahim, Yusuf, Mirvan, Ahmadi, Amir v.b isimler, kurbanların Orta Doğulu ya da Afrikalı kimliklerine ait referanslar vermektedir. Bu düzenleme biçimi, belki öldükleri bile bilinmeyen, suların içinde kaybolup giden bu insanların aslında olmayan mezarları gibidir.

Palimpsest, bir taraftan içinde geçmişin imgesini gizlerken, diğer taraftan üstüne sürekli yenilerinin eklendiği geçmiş ile şimdiki iç içe



Görsel 26-27. Doris Salcedo, Palimpsest, 2017, Karışık teknik.

geçiren bir hafıza alanı halinde kurgulanmıştır. Yerleştirme, 2000 yılından önce boğularak hayatını kaybeden göçmenlerin kumdan yapılmış levhaların üzerine yazılmış belli belirsiz isimleri ile 2011-2016 yılları arasında yine boğularak hayatını kaybeden göçmenlerin isimlerinin suyla yazıldığı iki katmandan oluşmaktadır (http 8).

Yerleştirmede su damlaları döngüsel bir biçimde yavaş yavaş levhaların üzerindeki küçük deliklerden yükselmekte, daha iyi bir yaşam arayışında ölen binlerce kadın, erkek ve çocuğun isimlerini oluşturmak için yüzeyde yavaş yavaş birleşmektedir. Mezar taşını anımsatan yüzeyde, damlaların gözyaşı gibi yavaşça ortaya çıkması ve isimlerin yavaşça belirmesi, kurbanların ardından tutulan ve asla sonlanmayan yas sürecine göndermede bulunmaktadır. Bir süre sonra su yüzeyden yavaş yavaş emilmekte, isimlerin solmasına, isimlerin görünürlük ve görünmezlik arasında gidip gelmesine neden olmaktadır (http 9).

Bu süreç unutmama ve hatırlama döngüsü içinde sürüp gitmektedir. Yerleştirme, göç yolculuğunda hayatını kaybeden kimsenin hatırlamadığı tüm insanlara adanmış sessiz bir ağıt niteliğindedir.

Salcedo'nun 2017 yılında gerçekleştirdiği Fragmentos (Görsel 28-29) Kolombiya İç Savaşı'nın kadın kurbanlarına adanmış bir karşı-anıt projesidir. Fragmentos, elli iki yıl süren bir iç savaşın sonunda, 2016 yılında imzalanan barış antlaşmasının ardından hakikatle yüzleşmek ve bu yolla barışın inşası için gerçekleştirilmiştir. Yerleştirmede acılarla dolu bir sürecin sonuna işaret etmek için FARC tarafından teslim edilen silahlar eritilerek kullanılmıştır. Savaş ve şiddet hakkında doğrudan bir şey söylemeyen Fragmentos'da, savaşın ve şiddetin en önemli göstergelerinden biri olan silahların biçimleri ve işlevleri altüst edilmiştir. Savaşı yücelten anlatıları reddeden bu yerleştirmede silahlar işlevlerinden koparılmış, üzerinde yürünen, kâğıt gibi kırış kırış olmuş bir yüzeye dönüştürülmüştür.

Sanatçı bu yerleştirmesi için, 16. yüzyılda inşa



Görsel 28-29. Doris Salcedo, *Fragmentos*, 2017, *Karışık teknik*.

edilmiş Kolombiya'nın kolonyal dönemine ait terk edilmiş ve harabeye dönmüş bir yapıyı kullanmıştır. Kolonyal döneminin acılarını içinde, ta derinliklerinde barındıran bu yapıdan geriye kalan yıkıntıları yerleştirme için mekân olarak kullanmak bilinçli bir tercih olarak öne çıkmaktadır. Sanatçı, uzak bir geçmişte yaşanan acılar ile iç savaşın geride bıraktığı tahribat arasında özdeşlik kurarak hafıza kavramına vurgu yapmış ve bu tercihle yerleştirmenin yer aldığı mekânı bitmek bilmeyen bir travmanın temsil edildiği bir yer haline getirmiştir.

Hem bir sanat alanı hem de bir hafıza alanı olarak tasarlanan bu mekânın zeminini kaplamak için eritilen silahlar sac levha haline getirilmiştir. Sac haline getirilen bu levhalar iç savaş sürecinde yaşanan şiddet nedeniyle mağdur olan kadınlar tarafından acı, ıstırap ve öfkeyi de içine alan duygularını ifade etmek için çekiç ile dövülerek biçimlendirilmiştir (http 10). Kadınların duygularını nesnelleştiren bu levhaların her bir parçası, acının ve öfkenin göstergesi haline gelmiştir. Öte yandan bu çalışma erkeklerin yazdığı, oynadığı ve inşa ettiği bir tarihin karşısında nesne olarak konumlanan madun kadınların özneye dönüşme süreçlerine dair de bir anlatı oluşturmaktadır.

Bu çalışma gerçekleştirilirken yaptıkları katkılar ile kadınlar, mağduriyet yaşayan pasif nesne konumundan bir sanat eserini biçimlendiren aktif özne konumuna gelmişlerdir. İzleyici mekâna

girdiğinde *Fragmentos*'u görmek için bakışını yere indirmek durumunda kalmaktadır. Bakışı yere indirme ediminin, Kolombiya İç Savaşı'nın tüm kurbanlarının hatıralarına bir saygı duruşu olarak okunabileceği gibi anıtın olağan anlamını da tersine çeviren bir deneyim olarak da ele alınabilir. Tarihi destansı bir biçimde aktaran görkemli geleneksel anıtların tersine insan ölçeğindeki bu anıt, iç savaşın gündelik hayatta yarattığı kırılmaları çoğaltan diyaloglar yaratmayı amaçlamaktadır (http 11).

SONUÇ

Bu makalede, yakın tarihin en uzun soluklu ve en şiddetli iç savaşına tanıklık eden heykeltıraş Doris Salcedo'nun sanat pratiği ele alınmıştır. Sanatçının ilk dönem heykellerinin odak noktası, aidiyet beslediği coğrafyanın kolonyal döneminden artakalan tarihsel, kültürel ve toplumsal miras ve bu mirasın yol açtığı Kolombiya İç Savaşı'dır. Sanatçı bu dönemde İç Savaş süresince maruz kalınan öldürülme, zorla yerinden edilme, zorla kaybetme, işkence, ayrımcılık ve cinsiyete dayalı şiddet gibi çeşitli şiddet rejimlerinin toplum üzerinde yarattığı travmatik etkiler ve bu etkilerin insanların hayatlarında açtığı kapanması güç yaralara sanat alanı üzerinden bir eleştiri sunmaktadır. Bu dönem heykellerinde, konuşamayan, konuşabilse bile toplumda sesi olmayan, kendini temsil edemeyen madun kimliği üzerinden ait olduğu coğrafyanın hafızasını

kayıt altına almakta ve arşivini oluşturmaktadır. Madunun kişisel tarihini politikleştirerek tarihsel, kültürel ve görsel kodlar üzerinden hakikate ilişkin çoklu okumalar sunmakta, geri planda kalan, duyulmayan, görülmeyen hikâyeleri bir araya getirerek eleştirel bir bakış açısı sunmaktadır. Hakikatle yüzleşme olarak adlandırılabilir olan bu pratik, yas tutabilme araçları sunarak toplumsal iyileşme için bir araç niteliği taşımaktadır. Öte yandan bu dönem heykellerinde sanatçının, heykelleri aracılığıyla hakikatle yüzleşmenin yükünü, madunun üzerinden alarak toplumun geniş kesimlerine yaymakta olduğu görülmüştür. Sanatçının Kolombiya İç Savaşının izleri üzerinden okunan heykellerinin kolonyalizmin eleştirel bir çözümlemesi olduğu saptanmıştır. Sanatçının bu dönem heykelleri, konuşulmayan, suskunluğa mahkûm olan hafızaları kayıt altına alarak, kolonyalizmin geride bıraktığı kültürel mirasın arşivini tutmaktadır.

2000’li yıllardan itibaren üretimleri Kolombiya’nın sorunlu tarihi ile sınırlı kalmamış, küresel dünyayı kuşatan sınır, göç, aidiyet, kayıp, yıkım ve şiddetin yol açtığı maduniyetlerin farklı yüzleri ile izleyiciyi buluşturan heykeller yapmıştır. Sanatçının bu dönem heykellerindeki madun kimliği, kolonyal coğrafyalardan gelen ve etnisiteyi vurgulayan “öteki” üzerinden şekillenmektedir. Ötekinin kültürel ve toplumsal varlığının yadsıyan kolonyalist bakışı eleştirmiş, sanat alanı üzerinden kolonyal coğrafyalardan gelen ötekinin temsilini, Batı merkezci dünya tahayyülüne dâhil etmiştir. Hakikatle yüzleşme pratiği bu dönem heykellerinde de söz konusudur ancak burada daha çok Batı merkezci bakışın, merkez dışında kalan madun ötekinin kırılğan hayatları üzerinde neden olduğu tahribatı ifşa etmek üzerine kurgulanmıştır.

Sonuç olarak, Doris Selcado sanatsal üretimlerinde en genel anlamda, ötekinin varlığını yadsıyan, politik yapıları, ekonomik

sistemleri, kültürel ve toplumsal normlarıyla evrensel doğruluk iddiasındaki, Batı merkezci bakışı eleştirmektedir. Modernitenin temel bir parçası olan Batı merkezci bakış, bu bakışın sorunlu doğası, sonuçları ve ona eklenen kapitalizm, emperyalizm, kolonyalizm gibi makro meselelere, makro alanın dışından, onu besleyen kılcallardan ilerleyerek mikro ölçekte bir bakış sunmaktadır. Madun kimliği üzerinden geliştirdiği mikro bakış açısı ile Batı dışı coğrafyalara ait olan meseleler sanatın sınırları aşan dili sayesinde küresel ölçekte görünürlük kazanmakta, temsiliyet alanları genişleyerek küreselin meselesi haline gelen diyaloglar geliştirmekte ve bu meseleleri doğuran, besleyen durumların sorgulanmasını sağlamaktadır. Sanatçının heykelleri, madunun duyulmayan sesinin geniş kitlelere ulaşmasında, toplumun bu gruplara yönelik duyarlılık geliştirmesinde etkili bir araç olduğu görülmüştür. Bu nedenle sanatçının çalışmaları, sadece sanat alanını değil, farklı disiplinlere ait çalışma alanlarını da zenginleştiren politik bir okuma alanı oluşturmaktadır.

KAYNAKLAR

- Agamben, G. (2017). *Tanık ve Arşiv*. (Çev: İ. Başgül, C. Solmaz). İstanbul: DİPNOT.
- Aponte I., María C. (2016). *Función Social del Arte. Aporte de la Bbra de la Artista Doris Salcedo a Proceso de Justicia Transicional en Colombia*. *Revista Científica General José María Córdova*, 14(17), 85-127 (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- Arendt, H. (2018). *Şiddet Üzerine*. (Çev: B. Peker). İstanbul: İletişim.
- Aslan, M. (2013). *Sunuş. A. Günaysu (Editör), Hakikat Komisyonları içinde (s. 6-10)*. İstanbul: Anadolu Kültür Yayınları.
- Benjamin, W. (2014). *Son Bakışta Aşk*. (Çev: N. Gürbilek). İstanbul: Metis.
- Beltrán, V. G., Restrepo, S. (2015). *Doris Salcedo: Creadora de Memoria. Nómadas*, (42), 185-193. (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- Butler, J. (2018). *Kırılğan Hayat*. (Çev: B. Ertür). İstanbul: Metis.
- Daşlı, G. Alıcı, N. Figueras, J. P. (2018). *Bariş ve Toplumsal Cinsiyet: Kolombiya Bariş Süreci*. (Çev: Ö. Karakaş, İ. Urkun, J.C. Buitrago). Ankara: Demos.
- DPI. (2013). *Kolombiya'da Siyasal Şiddet ve Henüz Olgunlaşmayan Bariş Süreci*. Londra: Demokratik Gelişim Enstitüsü.
- Freud, S. (2015). *Yas ve Melankoli*. (Çev: A. Emirsoy). İstanbul: Telos Yayınevi.
- Jacoby R. (2011). *Bloodlust: On the Roots of Violence from Chain and Abel to the Present*. New York: Free Press.
- Keane, J. (1998). *Şiddetin Uzun Yüzyılı*. (Çev: B. Peker). Ankara: Dost Kitabevi.
- Valesini, M. S. (2016). *Metaphors of the Absent Bodies in Doris Salcedo's Installations/Metáforas del Cuerpo Ausente en las Instalaciones de Doris Salcedo*. *Estúdio*, (15), 41+. <https://link.gale.com/apps/doc/A531171059/IFME?u=anon-f2710710&sid=googleScholar&xid=3aaaa6b5> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).

İnternet Kaynakları

- http 1. *The Independent*. (2015). *Doris Salcedo: At the Intersection of Normalcy and Terror*. <https://independent.org/2015/08/doris-salcedo-at-the-intersection-of-normalcy-and-terror/> (Erişim Tarihi: 15.12.2021).
- http 2. *Art21*. (2013). *Doris Salcedo; Variations on Brutality*. <https://art21.org/read/doris-salcedo-variations-on-brutality/> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- http 3. *Tate*. (2007). *Tateshots.DorisSalcedo:Shibboleth*. <https://www.tate.org.uk/art/artists/doris-salcedo-2695/doris-salcedo-shibboleth> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- http 4. *Cultureshockart*. (2015). *An Uncomfortable Silence: Doris Salcedo*. <https://cshockart.com/2015/07/02/an-uncomfortable-silence-finding-meaning-from-a-distance-with-doris-salcedo/> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- http 5. *Museum of Contemporary Art Chicago*. (2015). <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/disremembered/> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- http 6. *IOM*. (2017). *Mediterranean Migrant Arrivals Top 363,348 in 2016; Deaths at Sea: 5,079*. <https://www.iom.int/news/mediterranean-migrant-arrivals-top-363348-2016-deaths-sea-5079> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- http 7. *Studio International*. (2018). <https://www.studiointernational.com/index.php/doris-salcedo-review-white-cube-bermondsey-tabula-rasa-palimpsest-shibboleth> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- http 8. *WhiteCube*. (2018). *DorisSalcedo*. https://whitecube.com/exhibitions/exhibition/doris_salcedo_bermondsey_2018 (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- http 9. *Museum of Contemporary Art Chicago*. (2015). <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/texts/the-muted-drum/index.html> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- http 10. *Hyperallergic*. (2021). *Colombian Government Exploited Doris Salcedo's Art to Denounce Nationwide Protests*. <https://hyperallergic.com/645108/colombian-government-exploited-doris-salcedo-art-to-denounce-nationwide-protests/> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- http 11. *Museo Nacional de Colombia*. *Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria*. <https://www.museonacional.gov.co/micrositios1/Fragmentos/index.html> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1-2. <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/untitled-shirts/> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- Görsel 3-4-5. <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/untitled-concrete/> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).

- Görsel 6-7-8. https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/la_casa_viuda/ (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- Görsel 9-10. <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/atrabiliarios/> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- Görsel 11-12-13. <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/unland/> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- Görsel 14-15-16. https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/noviembre_6_y_7/ (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- Görsel 17-18. <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/neither/> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- Görsel 19-20. <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/abyss/> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- Görsel 21-22-23. <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/shibboleth/>(Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- Görsel 24-25. <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/disremembered/> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- Görsel 26-27. https://whitecube.com/exhibitions/exhibition/doris_salcedo_bermondsey_2018 (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- Görsel 28-29. <https://www.museonacional.gov.co/micrositios1/Fragmentos/index.html> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).

MOBİLYA TASARIMINDA ATIK MALZEME KULLANIMININ ÖRNEKLER ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

Arş. Gör. İrem BEKAR*

ÖZET

Çağımızın en büyük problemlerinden olan hızlı tüketim ve aşırı üretim sonucu ortaya çıkan atıklar, insan ve çevre sağlığını tehlikeye atmaktadır. Atıkların kayıp değil bir kaynak olarak görülmesi ve tükenmek üzere olan malzemelerin yeniden kullanılabilir hale gelmesi için duyarlı bir ortam yaratılması sürdürülebilir yaşamın bir gerekliliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalışma atık malzeme yönetiminde geri dönüşüm, yeniden kullanım ve azaltma prensiplerinin önemini mobilya tasarımı üzerinden vurgulamayı amaçlamaktadır. Bu amaçla kullanılan atık malzemelerin ve malzemelerin sahip olduğu özelliklerin bir tasarım girdisi olarak mobilyada kendine bulduğu karşılık ve malzemenin yarattığı sınırların tasarıma verdiği yön incelenmiştir. Bu kapsamda 24 farklı mobilya belirlenmiş ve mobilyalarda kullanılan atık malzemeler tespit edilerek malzemenin mobilya tasarımına etkisi irdelenmiştir. Çalışmanın sonucunda ise tüm bulgulara ilişkin değerlendirmeler yapılarak mobilya tasarımında atık malzeme kullanımına yönelik avantajlar ve dezavantajlar ortaya konmuştur. Çalışmanın atık kullanımı ve yönetimi konusunda araştırmacıları ve tasarımcıları bilinçlendirerek farkındalığı arttırması ve yapılacak diğer araştırmaların önünü açması, amaçlanan en önemli yararlar arasında yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Atık malzeme, Mobilya tasarımı, Sürdürülebilirlik, Atık yönetimi.

Geliş Tarihi: 06.05.2022

Kabul Tarihi: 15.09.2022

Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, irembekar@ktu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6371-9958

EVALUATION OF THE USE OF WASTE MATERIAL IN FURNITURE DESIGN THROUGH EXAMPLES

Res. Asst. İrem BEKAR*

ABSTRACT

Waste resulting from rapid consumption and excessive production, which is one of the biggest problems of our age, endangers human and environmental health. To establish a sustainable life, it is a necessity to consider waste as a resource rather than a loss, and to create a sensitive environment for the materials that are about to be exhausted to reused. The study aims to emphasise the importance of recycling, reuse and reduction principles in waste material management based on furniture design. For this purpose, the response of the waste materials used and the characteristics of the materials in furniture as a design input and the direction that the boundaries created by the material gives to the design were examined. In this context, 24 different pieces of furniture were determined and the waste materials used in the furniture pieces were identified and the effect of the material on the furniture design was examined. At the end of the study, the benefits and drawbacks of using waste materials in furniture design were revealed by evaluating all the findings. It is among the most important benefits of the study that it raises the awareness of researchers and designers about the use and management of waste, and opens the way for other researches to be done.

Keywords: Waste material, Furniture design, Sustainability, Waste management.

Received Date: 06.05.2022

Accepted Date: 15.09.2022

Article Types: Research Article

*Karadeniz Technical University, Faculty of Architecture, Department of Interior Architecture, irembekar@ktu.edu.tr,
ORCID: 0000-0002-6371-9958

1. GİRİŞ

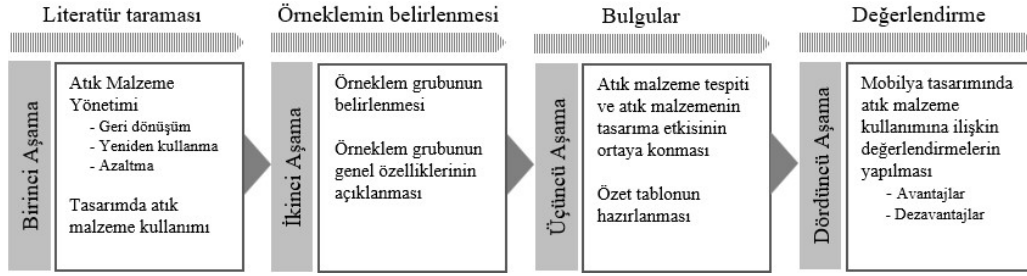
Teknolojik gelişmeler, nüfus artışı, düzensiz kentleşme ve sanayileşme hareketlerine bağlı olarak kaynakların hızla yok olduğu günümüzde, hammaddenin bilinçsizce tüketilmesi, insan ve çevre sağlığını tehlikeye atmaktadır. Artan tüketim eğilimi ile doğal kaynakların yoğun ve sorumsuzca kullanımı “atık” sorunlarını ortaya çıkarmaktadır (Elibol vd., 2017). Bu nedenle, doğal kaynakların sonsuz olmadığı ve bilinçsiz kullanıldıkları takdirde bir gün tükenebilecekleri gerçeği göz önünde bulundurularak atık malzemelerin çevreye ve ekonomiye yarar sağlayan birer kaynak durumuna getirilmesi önem arz etmektedir (Tandoğan, 2018; Curi, 1992: 3). Atıkların kayıp değil bir kaynak olarak görülmesi ve tükenmek üzere olan malzemelerin yeniden kullanılabilir hale gelmesi için duyarlı bir ortam yaratılması sürdürülebilir yaşamın bir gerekliliği olarak ortaya çıkmaktadır.

Günümüzde atık malzemelerin biriktirilerek, kullanım değeri üzerine çalışmalar yapılması ve tekrar kullanıma kazandırılabilmesi adına çeşitli uygulama ve yöntemler geliştirilmeye devam etmektedir. Bunlar arasında dünya genelinde kabul görmüş yaklaşımlardan biri de “azaltmaya, yeniden kullanmaya ve geri dönüşüme” odaklanarak atık malzemenin yönetilmesini sağlayan 3R (reduce, reuse, recycle) prensibidir. Bu prensip üretilecek yeni ürünlerde atık malzeme kullanımını teşvik eden bir yaklaşım olup günümüzde kentsel mekanlardan mimariye, iç mekan uygulamalarından endüstriyel tasarımlara çeşitli ölçeklerde kendine yer edinmiştir.

Atık malzemelerin her biri kendi özellikleri gereği bazı sınırlılıklara sahiptir. Hem teknik hem de görsel özelliklerinden kaynaklanan bu sınırlar mobilya tasarımı ve malzeme etkileşiminde belirleyici rol oynamaktadır. Malzemenin ortaya koyduğu sınırlara tasarımcının verdiği tepki ile başlayan seçimler zinciri (yani çıkışın

ve yeniliğin aranması) tasarımın yönünü belirlemektedir (Kurşuncu, 2018). Bütün bu sınırların tanımlandığı ve sınırlarla temas halindeyken alınan tutum süreci, tanımsız fakat yaratıcılığın en çok kullanıldığı zamandır (Kurşuncu, 2018). May Rollo, sınırlar ve tasarım arasındaki ilişkiden bahsederken; “İnsan bilinci varoluşumuzun ayırt edici yanıdır; sınırlamalar olmasaydı onu asla geliştiremezdik. Bilinç, olanaklar ve sınırlılıklar arasındaki diyalektik gerilimden doğup gelen bir farkındalıktır... Yaratıcı edim insanı sınırlayan şeyle birlikte ve ona karşı ortaya çıkar.” diyerek dezavantaj gibi görünen sınırların doğru yönetilmiş bir süreçle avantaja dönüştürülebileceğine ve yeni ve yaratıcı çözümler sunabileceğine dikkat çekmektedir (Rollo, 1975: 126).

Çalışma atık malzemelerin kullanmanın önemini mobilya tasarımı üzerinden vurgulamayı amaçlanmaktadır. Bu amaçla kullanılan atık malzemelerin ve malzemelerin sahip olduğu özelliklerin bir tasarım girdisi olarak mobilyada kendine bulduğu karşılık ve atık malzemenin yarattığı sınırların tasarıma verdiği yön incelenmiştir. Bu kapsamda çalışmada atık malzeme kullanarak mobilya tasarlamayı ilke edinen 10 farklı tasarımcı veya mobilya firması belirlenmiştir. Tasarımcı/ firmalar belirlenirken birbirinden farklı atık malzemelerin kullanılmış olmasına ve atık malzeme kullanımını farklı açılardan ele alınmış olmasına dikkat edilmiştir. Seçilen tasarımcı/ firmalara ait mobilyalar araştırılmış ve aralarında birbirine benzer olanlar elenerek toplam 24 farklı mobilya belirlenmiştir. Ardından mobilyalarda kullanılan atık malzemeler tespit edilmiş ve kullanılan malzemenin mobilya tasarımını ne şekilde yönlendirdiği incelenmiştir. Elde edilen veriler ışığında mobilya tasarımında atık kullanımı; atık kullanımının oranı (tamamı atık malzeme, atık olmayan malzeme kullanımı), atık yönetimi (geri dönüşüm, yeniden kullanma, azaltma)



Şekil 1. Çalışmanın aşamalarını gösteren temsil.

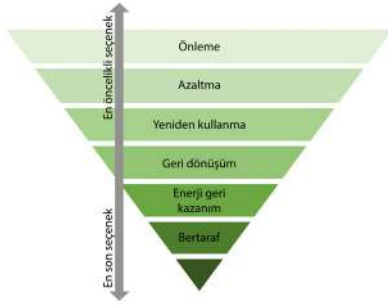
ve tasarımda atık malzemelerin faydalanılan özellikleri (görsel özellikler ve teknik özellikler) kapsamında incelenerek özet bir tablo haline getirilmiştir. Çalışmanın son aşamasında ise tüm bulgulara ilişkin değerlendirmeler yapılarak mobilya tasarımında atık malzeme kullanımına yönelik avantajlar ve dezavantajlar ortaya konmuştur (Şekil 1).

Çalışmanın sonucunda kayıp olarak görülen atık malzemelerin, aslında tasarıma yaratıcı veya yönlendirici etkilerde bulunabileceği, bunu yaparken de çevreye faydalı ve sürdürülebilir bir yaklaşım sergileyebileceğinin önemine dikkat çekmek hedeflenirken; aynı zamanda atık kullanımı konusunda araştırmacıları ve tasarımcıları bilinçlendirerek farkındalığı arttırmasını sağlamak ve yapılacak diğer araştırmaların önünü açacağı düşünülmektedir.

2. ATIK MALZEME YÖNETİMİ VE TASARIMDA ATIK MALZEME KULLANIMI

Atık, ülkemiz mevzuatında ilk olarak, 1983 tarihli ve 2872 sayılı Çevre Kanunu'nda; "Herhangi bir faaliyet sonucunda çevreye atılan veya bırakılan her türlü madde" olarak tanımlanmıştır (Çevre Kanunu, 1983). En genel anlamıyla atık, kullanılmayan, kullanılmak istemeyen, kullanım dışı kalmış her türlü maddeyi ifade etmektedir (Şahin ve Hatunoğlu, 2016). Atık yönetimi ise, atıkların geri kazanılmasını, atık miktarını artıran üretim ve tüketim türlerinin sınırlandırılmasını ve çevrenin ve ekolojik dengenin korunmasını

ve istihdam yaratılmasını içine alan süreci tanımlamaktadır (Balaban, 2014). Gün geçtikçe önemi artan atık yönetimi, iklim değişikliği, hammadde kazanımı ve toprak/ su üretim kaynakları dahil olmak üzere birçok parametreyi büyük ölçüde etkilemektedir (Berrini ve Bono, 2010). Atıklar doğru yönetildiğinde bir kaynak olarak değerlendirilebilirken, yönetilmediği veya yanlış yönetildiği durumlarda kayıplara sebep olabilmektedir. Bu kapsamda AB Atık Çerçeve Direktifi (2008/98/EC) AB atık politikasının en önemli kaynaklarından biridir. Bu yönergeye göre atık yönetimi; azaltma, yeniden kullanma ve geri dönüşüm olmak üzere üç temel basamaktan oluşmaktadır. Temelde 3R (reduce, reuse, recyl) prensibi olarak tanımlanan bu prensip; atık oluşumu, kaynak tüketimi, hava ve su kirliliği gibi çevresel etkileri önleyen ve/ veya azaltan, enerji verimliliği sağlayan bir yaklaşımdır (UNEP, 2005; Peng vd., 1997; Aksel Çiçekçi, 2020). Bu yaklaşım batı dünyası ve Asya'nın bir kısmı tarafından 1980 yılından bu yana yaygın olarak kabul görmüş ve benimsemiştir (Chistensen 2011; Chang ve Pires, 2015). Bu yaklaşıma göre atığın azaltılması bertaraf sorunlarını azaltacağı için ekolojik en etkin basamaktır ve her zaman hiyerarşinin en üst basamağında bulunmaktadır. Ardından ise sırasıyla yeniden kullanım ve yeniden kullanımın uygulanamadığı durumlarda geri dönüşüm gelmektedir. En son ise atığın bertaraf edilmesi tercih edilmelidir (Şekil 2).



Şekil 2. Atık yönetim hiyerarşisi 3R (European commission, 2016'dan derlenerek yazar tarafından oluşturulmuştur).

Atık üretimini azaltmak (Reduce), atık üretimini azaltmaya yönelik önlemleri kapsamaktadır. Bu önlemler; atık miktarının azaltılması, ürünün yaşam ömrünün uzatılması ve ürünlerin yeniden kullanımı ile oluşan atığın çevre ve insan sağlığına olumsuz etkilerinin önlenmesini ve ürünlerdeki zararlı madde içeriğinin azaltarak çevre dostu ürünler üretilmesini sağlamaktadır (European Parliament and Council, 2008).

Yeniden kullanım (Reuse), ürünlerin ya da atık olmayan bileşenlerin tasarlandığı şekilde herhangi bir ön işlem uygulamadan temizleme, onarım gibi işlemlerle yeniden kullanıma hazırlama olarak tanımlanmaktadır (Atık Yönetimi Yönetmeliği, 2015). Yeniden kullanım, mevcut nesnelerin kullanılmayacak duruma gelmesinden sonra, hala kullanılabilir olan bölümlerinin büyük miktarda enerji harcayarak geri dönüştürülmesinden önce güncel ihtiyaçlara cevap verebilecek şekilde yeniden düzenlenmesini önermektedir (Kendir Beraha, 2019; Kutlu ve Bekar, 2021). Böylece hem atık miktarı azaltılmakta hem de geri dönüşümü için harcanacak enerjiden tasarruf edilebilmektedir.

Geri dönüşüm (Recycle), atık bir malzeme veya bileşenin, yeni bir ürünün üretim sürecine malzeme girdisi olarak dahil olmasıyla yeniden üreten ve yeni bir ürün olarak geri kazanımının sağlanması şeklinde tanımlanabilir (Gorgolewski vd., 2006). Geri dönüşüm faydalı olma potansiyeli olan materyallerin hammadde olarak farklı bir

kullanıma hizmet etmek için değerlendirilmesini, böylece çevreye ve insan sağlığına etkilerinin azaltılması hedeflemektedir. Geri dönüşümde, diğer basamaklardan farklı olarak ek teknik bilgiye (know-how) ve sermaye yatırımlarına ihtiyaç duyulmaktadır (El- Haggar, 2007).

Atık malzemeler çeşitli alanlar ve sektörlerde değerlendirilmektedir. Sürdürülebilir yaşam kavramının giderek önem kazandığı günümüzde atık malzeme kullanımı tasarımcıların da sıklıkla başvurduğu bir yöntem olmuştur. Kentsel ölçekte ürün tasarımına geniş bir yelpazeden kendine yer bulan atık malzemeler ile sürdürülebilir ve çevre dostu mekanlar ve ürünler oluşturulabilmektedir. Taipei Dünya Tasarım Başkenti 2016 bünyesinde tasarlanan "Re-create Taipei" projesi ile büyük su tankları kullanılarak tasarlanan Kids Ambition Park'ın ana strüktürü kullanım dışı kalmış aydınlatma direkleri oluşturmaktadır. Böylece kullanıcılara atık kullanımına ilişkin farkındalık yaratılmıştır (Görsel 1). Bir başka örnek ise malzemelerin geri dönüştürülerek tasarlandığı, Paris'te inşa edilen Pavillon Circulaire'dir. Geri dönüşümün yaratıcı çözümlerinin bir örneği olan yapının tasarımında yanlış siparişler sonucu hurda değerine düşmüş atık malzemeler kullanılmıştır (Görsel 2).



Görsel 1. Yeniden kullanılan atık malzemeler ile tasarlanan "Kids Ambition Park".



Görsel 2. Geri dönüştürülmüş atık malzemeler ile tasarlanan "Pavillon Circulaire".

Ürün tasarımı da atık malzeme kullanımının en fazla kullanıldığı alanlardan biridir. Ürünün tasarım ve üretim süresi boyunca, çevresel hususların dikkate alınarak tasarlanması gerekmektedir (Elibol vd., 2018). Şirketlerin organik atıklarının (portakal kabuklarını, kahve telvelerini, yumurta kabukları vb.) geri dönüştürülerek tasarlandığı "Orange Lamp" veya atık cam ve vazo parçalarının yeniden kullanılarak tasarlandığı "Venini", ürün tasarımında atık malzemenin kullanımında sunduğu farklı yaklaşımlara örnektir (Görsel 3).



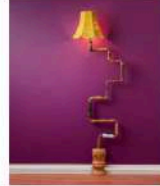










3. YÖNTEM

Çalışma dört aşamalı olarak gerçekleştirilmiştir. Birinci aşamada atık malzeme yönetimi ve tasarımda atık malzeme kullanımı dair literatür taraması yapılmıştır. İkinci aşama irdelenecek mobilyaların belirlendiği aşamadır. Bu aşamada öncelikle Türkiye'den örnekler araştırılmış fakat araştırma sırasında birbiriyle aynı ürünlere rastlandığı için araştırmanın kapsamı Türkiye'yle sınırlandırılmamıştır. Yapılan araştırmalar neticesinde atık malzeme kullanarak mobilya tasarlamayı ilke edinen 10 farklı tasarımcı veya mobilya firması belirlenmiştir. Tasarımcı/ firmalar belirlenirken çeşitlilik sağlanabilmesi adına, tasarımcı/ firmaların birbirinden farklı atık malzemelerin kullanılmış olmasına ve atık malzeme kullanımını farklı açılardan ele alınmış olmasına dikkat edilmiştir. Ardından belirlenen firma/ tasarımcılara ait toplam 97 mobilya incelenmiş ve birbirine benzer olanlar elenmiştir. Bu kapsamda Hendzel+Hunt'e ait 2 (http 1), Furniture Magpies'e (http 2) ait 3, Campana'a ait 5 (http 3), Smile Plastic'e ait 2 (http 4), Jurgen Bey'e ait 2 (http 5), DZ Design'e ait 2 (http 6), Brodie Neil'e ait 2 (http 7), Daniel Michalik'e ait 2 (http 8), Vadim Kibardin' e ait 2 (http 9), Studio ThusThat'e ait 2 (http 10) mobilya olmak üzere toplam 24 farklı mobilya seçilmiştir. Seçilen mobilyaların isim, tasarımcı/ firma, mobilya türüne ait bilgiler ve mobilyalara ait görseller Tablo 1'de verilmiştir.



Görsel 3. Geri dönüştürülmüş atık malzemeler ile tasarlanan "Orange Lamp" ve yeniden kullanılan atık malzemeler ile tasarlanan "Venini".

Tablo 1. Çalışma kapsamında incelenen mobilyalar.

				
Mobilya Adı	1. Kirkwood Chair	2. Hinckley Table	3. Come Walk With Me	4. Climbing Wall Lamp
Tasarımcı/Firma	Henzel+Hunt	Henzel+Hunt	Furniture Magpies	Furniture Magpies
Mobilya Türü	Sandalye	Masa	Portmanto	Aydınlatma elemanı
				
Mobilya Adı	5. Hang onto your Drawers	6. All Animals Banquete	7. Sushi IV	8. Boca
Tasarımcı/Firma	Furniture Magpies	Campana	Campana	Campana
Mobilya Türü	Sehpa	Koltuk	Koltuk	Tabure
				
Mobilya Adı	9. Cobogo	10. Favela Chair	11. Kaleido Table	12. Alba Chair
Tasarımcı/Firma	Campana	Campana	Smile Plastic	Smile Plastic
Mobilya Türü	Dolan	Koltuk	Masa	Sandalye
				
Mobilya Adı	13. Tree-Trunk Bank	14. Dust Furniture	15. Hatter	16. Wave
Tasarımcı/Firma	Jurgen Bey	Jurgen Bey	DZ Design	DZ Design
Mobilya Türü	Koltuk	Koltuk	Tabure	Koltuk
				
Mobilya Adı	17. Remiks	18. Recoil	19. Cortica	20. Sway
Tasarımcı/Firma	Brodie Neil	Brodie Neil	Daniel Michalik	Daniel Michalik
Mobilya Türü	Bank	Masa	Şezlong	Tabure
				
Mobilya Adı	21. Black Star	22. Totem Bench No 6	23. Column	24. Sparkly Black
Tasarımcı/Firma	Vadim Kibardin	Vadim Kibardin	Studio ThusThat	Studio ThusThat
Mobilya Türü	Koltuk	Sehpa	Sandalye	Sandalye

Tablo 2. Çalışma kapsamında tasarımda incelenen malzeme özellikleri.

Malzemenin Görsel Özellikleri			Malzemenin Teknik Özellikleri					
			Mekanik Özellikler			İşlenebilirlik Özellikleri		
			Sertlik	Dayanıklılık	İşlenerek kullan.	İşlenmemiş		
Renk	Doku	Biçim/Form	Yumuşak/esnek	Sert/katı	Dayanıklı	Dayanıklı değil	İşlenerek kullan.	İşlenmemiş

Üçüncü aşamada öncelikle belirlenen mobilyalarda kullanılan atık malzemeler tespit edilmiş ve kullanılan malzemenin yarattığı sınırların mobilya tasarımını ne şekilde yönlendirdiği incelenmiştir. Elde edilen veriler ışığında mobilya tasarımda atık kullanımı; atık kullanımının oranı (tamamı atık malzeme, atık olmayan malzeme kullanımı), atık yönetimi (geri dönüşüm, yeniden kullanma, azaltma) ve tasarımda atık malzemelerin faydalanılan özellikleri (görsel ve teknik özellikler) kapsamında incelenerek özet bir tablo haline getirilmiştir.

Malzeme özellikleri en genel anlamda görsel ve teknik özellikler olarak ele alınabilir. Teknik özellikler kendi içerisinde; fiziksel, kimyasal, mekanik ve işlenebilirlik özellikleri olarak ele alınmaktadır (Çiltepe vd., 2012; Aslan vd., 2015; Çorbacı, 2015; Özçatalbaş, 2019). Fiziksel özellikler; yoğunluk, özgül ağırlık, porozite, kompozite, su emme ve doyma derecesi, kapilarite, iletkenlik gibi özellikleri; kimyasal özellikler de aktiflik, yanıcılık, kararlılık ve reaksiyonlara girme gibi özellikleri içermekte olup (Kumral vd., 2019) daha çok mühendislik ile ilişkili alanlarda kullanıldığından çalışma kapsamına dahil edilmemiştir. Mekanik özellikler, malzemelerinin dış kuvvetlerin etkisi altında gösterdiği şekil değişiklikleri ile malzemenin dayanma gücünü belirten özellikler olup

(Çorbacı, 2015) çalışma kapsamında mobilya tasarımda “sertlik ve dayanıklılık” özellikleri olarak ele alınmıştır. İşlenebilirlik özellikleri ise mekanik işlemler sonucunda malzemenin özelliklerinde bir değişiklik meydana gelmesi durumu olarak açıklanmakta (Çiltepe vd., 2012; Özçatalbaş, 2019) ve çalışma kapsamında atık malzemenin işlenerek kullanılma veya işlenmeden kullanılma durumunu ifade etmektedir. Malzemenin görsel özellikleri ise malzemelerinin deney ve ölçmeye dayanmaksızın gözle algılanabilen özellikleridir (Ekinci, 2012). Çalışmada malzemenin görsel özellikleri “renk, doku, biçim/ form” özellikleri açısından ele alınmıştır (Tablo 2).

Dördüncü aşamada ise tüm bulgulara ilişkin değerlendirmeler yapılarak mobilya tasarımda atık malzeme kullanımına yönelik avantajlar ve dezavantajlar ortaya konmuştur.

4. BULGULAR VE DEĞERLENDİRME

Çalışmada elde edilen bulgular iki adımda ele alınmıştır. İlk adımda mobilya tasarımda kullanılan atık malzemeler tespit edilmiş ve tasarıma olan etkisi incelenmiştir (Tablo 3).

Tablo 3. Kullanılan atık malzemelerin mobilya tasarımına etkisi.

No	Mobilya Adı	Kullanılan Atık Malzemelerin Mobilya Tasarımına Etkisi
1	Kirkwood Chair	Atık malzemenin türü: Parke ve döşeme tahtaları Viktorya dönemi döşeme tahtaları kullanılarak tasarlanmıştır. Parçalar aynı atık malzeme kullanılarak veya birbirine kenetlenerek birleşmektedir. Tamamı atık malzemelerden üretilen mobilyada eski malzemelerin kullanılması firmanın eskiyi ve doğallığı çağrıştırmaktadır.
2	Hinckley Table	Atık malzemenin türü: Parke ve döşeme tahtaları Birbirine kenetlenmiş altı tahta parçasının üzerine oturtularak tasarlanan masada eski malzemenin kullanılması otantik bir görünüm sağlarken ayak kısımlarının birleşimi tasarıma estetik açıdan farklı bir boyut kazandırmıştır.
3	Come Walk With Me	Atık malzemenin türü: Eski yemek sandalyeleri Eski sandalyelerin birer ayağı birleştirilerek yapılmış olan tasarımı çekici kılan farklı sandalye stillerinin birleşiminden oluşmuştur. Tasarımda her bir bileşenin bireyselliğini korurken farklı sandalye stillerini harmanlamaktadır. Bu özelliği ile bulunduğu ortamın atmosferine görsel açıdan çok yönlü bir katkıda bulunmaktadır.
4	Climbing Wall Lamp	Atık malzemenin türü: Sandalye ayakları, boru parçaları ve bakır dirsekler Bir aydınlatma elemanı olmasının dışında aynı zamanda duvarı süsleyen bir obje haline dönüşmektedir. Borular, atılan Windsor sandalye ayakları ve bakır dirseklerden yapılan tasarımda farklı şekillerde birleşimler yapılarak esnek bir kullanım sağlayabilmektedir. Abajur kısmı el dokumasıdır.
5	Hang on to your Drawers	Atık malzemenin türü: Eski çekmeceler Her biri farklı bir geçmiş yansıtan çekmeceler bir zamanlar parçası oldukları mobilyaların anılarını içerirken çeşitli stillerin kullanımı ile görsel bir çekicilik sunar. Sehpanın tablasını oluşturan çekmeceler cam ile kapatılmıştır. Sehpanın kapakları kaldırılarak aynı zamanda depolama amaçlı da kullanılmakta, böylece tasarıma işlevsel açıdan katkı sağlamaktadır.
6	All Animals Banquete	Atık malzemenin türü: Doldurulmuş oyuncaklar Döşemesinde kullanılan peltis oyuncaklarla alışılmamış dışında bir görüntü sergileyen All Animals Banquete, günlük nesnelere minyatür dünyalar oluşturmaktadır. Tasarım lüks, merak, mizah duygusu ve bazen tüktüçü veya rahatsız edici görüntü sunmaktadır. Mobilyayı ayakta tutan ayaklar ve iskelet metalden yapılmıştır.
7	Sushi 4	Atık malzemenin türü: Yastıklar, kumaşlar, kauçuk ve halı parçaları Sıradan veya iskartaya çıkmış çeşitli malzemeleri yeniden kullanarak yaratıcı ve alışılmadık çözümler sunan tasarımcılar atık malzemeleri genellikle mobilya döşemek için kullanmaktadır. İnsanların ergonomik gereksinimlerini karşılarken aynı zamanda malzemelerin renk, doku, esneklik gibi özelliklerinden faydalanarak görsel açıdan tasarımı çeşitli boyutlara taşıyabilmektedir. Sushi serisinde ayrıca masa, sehpa, dolap gibi farklı mobilyalarında da benzer malzemeler çeşitli şekillerde kendine yer bulmaktadır.
8	Boca	Atık malzemenin türü: Deri parçaları Esnek yapısı, kolaylıkla ve bükülebilir özellikleri ile çok yönlü kullanılmasına imkan veren derinin bu özelliklerinden faydalanılmıştır. Çeşitli renk ve desenlerde derilerin düzensiz bir şekilde üst üste binmesiyle tasarlanmıştır. Deri parçalarının boyutuna ve biçimine bağlı olarak farklı şekiller ve yerleşimlerle tasarımı benzersiz kılmaktadır. Aynı koleksiyonda ayrıca sandalye, masa, hamak gibi mobilyalar da bulunmaktadır.
9	Cobogo	Atık malzemenin türü: Tuğla Kilden yapılmış boşluklu tuğlalar kullanılarak tasarlanan mobilyada tuğlalar yatay yüzeyler olarak kullanılmıştır. Işığın yapıları tuğlaların boşluklarından geçerek ilginç gölge desenleri oluşturmasını sağlamaktadır. Tuğlaları taşıyan metal bir konstrüksiyon bulunmaktadır Aynı seride tuğla kullanılarak tasarlanan masa, sehpa gibi farklı mobilyalar da bulunmaktadır.
10	Favela Chair	Atık malzemenin türü: Ahşap parçaları Favela Chair, Brezilya'daki favelaların (gecekondu), inşasında kullanılmış ahşapların elle yapıştırılıp birbirine çivilenmesi ile yapılmıştır. Tasarımda ahşap parçaları elle ve rastgele birleştirildiğinden her biri birbirinden farklı biçimdedir. Ahşapların rengi ve dokusu tasarıma doğal bir görüntü kazandırmıştır.
11	Kaleido Table	Atık malzemenin türü: Plastik şişeler Mobilyanın tablası görüntü tamamlanmış çeşitli türde ve renkte plastik şişelerin dönüştürülmesiyle tasarlanmıştır. Farklı türde ve renkte lekelerin bulunduğu masa toplanan ve geri dönüştürülen plastik şişelere görsel bir atıfta bulunmaktadır. Aynı malzeme ile ayrıca tabure, dolap gibi farklı türler de üretilebilmektedir. Masanın ayakları metal malzemeden yapılmıştır.
12	Alba Chair	Atık malzemenin türü: Atık yoğurt kapları Neredeyse tamamı geri dönüştürülebilir malzemelerden üretilen bu türün parçaları vidalarla birleştirilmiştir. Kullanılan malzemenin fiziksel özellikleri tasarımda renk açısından kendine yer bulmuştur. Firma aynı malzeme ile farklı türler de üretmektedir.

13	Tree- Trunk Bank	Atık malzemenin türü: Saman, yaprak ve ağaç kabukları Organik malzemelerden üretilen mobilyanın parçaları makinede preslenerek birleştirilmektedir. Tasarımın doğadan üretilip en sonunda doğaya döneceğine atıfta bulunan tasarım farklı mevsim ve hava koşullarında rengini değiştirmektedir. Bu durum tasarıma hem görsel hem de anlamsal açıdan farklı bir yön kazandırırken dayanıklılık konusunda problem yaratabilmektedir.
14	Dust Furniture	Atık malzemenin türü: Elektrikli süpürge torbaları Tozu değerli bir şeye, bir türüne dönüştürme fikrinden yola çıkılan tasarım, elektrikli süpürge torbalarının geri dönüştürülmesiyle üretilmiştir. Elektrikli süpürgeye monte edildiğinde şişerek bir mobilyaya dönüşmektedir. Ahşabın dışında bir tasarım olan mobilya anlamsal olarak tozun bile kullanılabilmesine vurgu yaparken, malzemenin kolay yırtılabilmesi nedeniyle dayanıklılık açısından problem yaratabilmektedir.
15	Hattern	Atık malzemenin türü: Ahşap parçalar, talaşlar Tamamen atık malzemelerden oluşan tasarımın parçaları birleştirilirken hibrit ahşap tekniği kullanılmıştır. Ahşap parçaları bir kalıba yerleştirdikten sonra çatlamış uçlarını sabitlemek için ise reçine kullanır. Böylece her biri birbirinden farklı birer tasarım ürünlerine dönüşmektedir.
16	Wave	Atık malzemenin türü: Plastik şişeler, OSB panolar Plastik şişeleri işlemeyen gerçek formlarında (ham ve çirkin) kullanan tasarımcılar gezegenimizi öldüren çöplerin çirkinliğini gösterirken hepimizin bağlantı kurabileceği güzel bir tasarım parçası yaratmayı amaçlamıştır. Mobilyanın ayakta durmasını sağlayan OSB panolar dışında kalan bölümler elle yapılmıştır.
17	Remiks	Atık malzemenin türü: Plastik ve ahşap Plastik ve ahşap karışımı da dahil olmak üzere geri kazanılmış ve kaynaklı malzemelerden oyulmuş, organik olarak şekillendirilmiş, alçak bir oturma birimidir. Kullanılan plastik ve ahşap malzemenin organizasyonu tasarıma estetik açıdan farklı bir boyut kazandırmıştır. Tasarımda, plastik malzemeye işlendikten sonra organik şekil vermenin kolaylığından yararlanılmıştır.
18	Recoil	Atık malzemenin türü: Pieman Göltü'nden geri kazanılan Tazmanyaya ağacı Pieman Göltü'nden Hydrowood kerestesi olarak geri kazanılan Tazmanyaya ağaçları kullanılarak tasarlanan masanın tablası metrelerce esnek kontroplağın Eliptik bir merkez etrafında dönmesi ile oluşmaktadır. Ağaçların renklerindeki çeşitlilik tasarıma farklı bir görüntü kazandırmaktadır.
19	Cortica	Atık malzemenin türü: Mantar Geri dönüştürülmüş mantar ile üretilen tasarımda mantarın esneklik, yumuşaklık ve sağlık dengesi oluşturduğu formu dengelenmiştir. Tasarımda mantarın kolaylıkla istenilen şekli ve formu alabiliyor olmasından faydalanılmıştır. Cortica Şezlong kesikli gövdesi kullanıcının birkaç dereceyle arkaya yaslanması ile esnek harekete imkan tanımakta hem de hafifçe sallanmaya izin vermektedir.
20	Sway	Atık malzemenin türü: Mantar Sway Taburede, merkezi sütun kullanıcının omurgası doğrultusunda, dışarı doğru ise esneklik katan kesikler vardır. Malzemenin esnekliği sayesinde kullanıcının ağırlığı altında esneyen ve dönen, en küçük hareketlere yanıt verebilen bir taburedir.
21	Black Star	Atık malzemenin türü: Kağıt Tasarımcı Black Star ile doğadaki organik yapılardan ve büyüme modellerinden ilham alarak oturması rahat tasarım modeli yaratmıştır. Yalnızca bir oturma elemanı olmanın ötesinde kendi başına heykelsi bir parçadır. Tasarım, kalıp kullanılmadan elle yapıldığı ve şekillendirildiği için tüm parçalar benzersizdir. Tasarımda kağıdın kolay katlanabilir, eğilebilir özelliklerinden yararlanılmıştır.
22	Totem Bench No 6	Atık malzemenin türü: Kağıt İskeletini oluklu mukavvadan oluşturarak üzerini atık ambalajlarda örten tasarımcı oluklu mukavvamanın bir araya geldiğinde oluşturduğu sert yapıdan ve ambalajların görsel etkisinden faydalanmıştır. Böylece standart desenlere dayalı mobilyalara karşı sıradan karton ve kağıt ambalajlarının kullanılarak benzersiz tasarımlar üretebileceğine vurgu yapmaktadır. Tasarım el yapımı olup tamamı atık malzemeler kullanılarak üretilmiştir.
23	Column	Atık malzemenin türü: Bakır Gözden kaçan ve gizlenen malzemeleri kullanmayı amaç edinen tasarımcılar bu serisinde malzemenin kökenlerini ortaya çıkararak yepyeni bir hikaye anlatabilmek amacıyla atık bakırlara odaklanmış ve malzemenin farklı özelliklerini kullanarak estetiğini ortaya çıkarmak istenmiştir. Tasarımda bakırın eritilebiliyor olmasından faydalanarak mobilyanın istenilen formda üretilmesi sağlanmıştır.
24	Sparkly Black	Atık malzemenin türü: Bakır Sparkly Black, doğrudan bir kaba bakır çürüf yığınının dökülmesi harç hamurunun bir form üzerinde elle şekillendirilmesiyle yapılmıştır. Bu nedenle daha organik, düzensiz bir forma sahiptir. Serinin diğer mobilyalarında olduğu gibi içerisinde tamamen dolu olan mobilya daha ağır olması ile sonuçlanmaktadır.

Tablo 4. Kullanılan atık malzemelerin mobilya tasarımına etkisi.

M. No	Atık Malzeme Türü	Atık Kullanım Oranı		Atık yönetimi (3R)		Atık Malzemenin Tasarımda Faydalanılan Özellikleri								
		Tamamı atık malzeme	Atık olmayan malzeme kul.	Geri dönüşüm	Yeniden kullanma	Azaltma	Görsel Özellikler			Teknik Özellikler				
							Renk	Doku	Biçim/Form	Mekanik Özellikler		İşlenebi. Öz.	İşlenerek kullanılmış	İşlenmemiş
						Sertlik	Dayanı.							
1	Parke ve döşeme tahtaları													
2	Parke ve döşeme tahtaları													
3	Eski sandalye arkalıkları													
4	Sandalye ayağı, boru, bakır dirsek													
5	Eski çekmeceler													
6	Doldurulmuş oyuncaklar													
7	Yastık, kumaş, kauçuk, halı													
8	Deri parçaları													
9	Tuğla													
10	Ahşap parçaları													
11	Plastik şişeler													
12	Atık yoğurt kapları													
13	Saman, yaprak ve ağaç kabuğu													
14	Elektrikli stüptirge torbaları													
15	Ahşap parçalar, talaşlar													
16	Plastik şişeler, OSB panolar													
17	Plastik ve ahşap													
18	Tazmanya ağacı													
19	Mantar													
20	Mantar													
21	Kağıt													
22	Kağıt ve ambalajlar													
23	Bakır													
24	Bakır													

İkinci adımda ise mobilya tasarımında atık malzemenin kullanımı başlığı kapsamında elde edilen veriler aşağıdaki kriterler doğrultusunda değerlendirilerek tablo haline getirilmiştir (Tablo 4):

- Atık kullanımı oranı (tamamı atık malzeme, atık olmayan malzeme kullanımı)
- Atık yönetimi (geri dönüşüm, yeniden kullanma, azaltma)
- Tasarımda atık malzemelerin faydalanılan özellikler (görsel özellikler ve teknik özellikler)

Çalışmada 10 farklı tasarımcı/ firma incelenmiş ve 24 örnek üzerinden analiz ve değerlendirme gerçekleştirilmiştir. Tasarımcı/ firmaların bazıları bir atık malzeme türüne odaklanarak mobilya üretirken (Daniel Michalik, Vadim Kibardin, Studio ThusThat, Smile Plastic); bazıları çeşitli atık malzemeleri kullanarak mobilyalar tasarlamaktadır (Furniture Magpies, Campana, Jurgen Bey, DZ Design, Brodie Neil). İncelenen mobilya örneklerinde parke ve döşeme tahtaları eski mobilya parçaları, bakır dirsekler, boru parçaları, oyuncaklar, yastık, kumaş, kauçuk, halı, deri parçaları, tuğla, plastik şişeler, yoğurt kapları,

saman, yaprak, ağaç kabukları, poşetler, mantar ve kağıt parçaları gibi çeşitli atık malzemeler kullanıldığı görülmektedir. Çalışmanın bu bölümünde incelenen örnekler üzerinden elde edilen bulgular değerlendirilmiştir.

Atık kullanım oranı açısından değerlendirildiğinde; tamamı atık malzemeden üretilmiş mobilyalar olduğu gibi atık malzemelerin farklı materyaller (metal ayaklar, çiviler vb.) ile birlikte kullanıldığı mobilyalar da bulunmaktadır. Farklı malzemelerin eklenmesi daha çok mobilyayı taşıma, sabitleme veya birleştirme amacıyla kullanıldığı görülmektedir. Tamamı atık malzemeden üretilen mobilyalarda ise geçme, kenetlenme gibi tekniklerin kullanıldığı veya birleştirme elemanlarının da atık malzemelerden üretildiği görülmektedir.

Atık yönetimi açısından değerlendirildiğinde; mobilyaların işlenerek geri dönüştürüldüğü örnekler olduğu gibi olduğu gibi kullanıldığı ya da çok az müdahale edilerek yeniden kullandığı örnekler de bulunmaktadır. Her ikisinde de amaç malzeme tüketimini azaltmaktır; öyle ki incelenen tasarımcı/ firmaların hepsi atık kullanımını ve üretimini en aza indirmeyi ilke edindiğinden ürettikleri mobilyalarda da azaltma ilkesini uygulamaktadır. Yeniden kullanım örneklerine bakıldığında (Kirkwood Chair, Hinckley Table, Come Walk With Me, Climbing Wall Lamp, Hang on to your Drawers vd.) eski malzemelerin kullanılmasının mobilya tasarımına geçmiş anımsatan, kültürü yansıtan, eski, otantik bir görünüm kazandırdığı görülmektedir. Geri dönüştürülen malzemelerin kullanıldığı mobilyalar (Kaleido Table, Alba Chair, Remiksise vd.) daha yeni ve modern bir görünüme sahiptir.

Tasarım açısından değerlendirildiğinde; tasarımda kullanılan atık malzemenin görsel özelliklerinden renk ve dokudan büyük oranda faydalandığı görülürken biçim/ form özelliklerinden genel olarak yeniden kullanım yönteminde yararlanıldığı görülmektedir. Teknik

özellikler ise malzemenin özellikleri kullanıldığı mobilya türüne bağlı olarak tasarıma katkı sağlayabileceği gibi sınırlar da yaratabilmektedir.

- Avantajlar açısından ele alındığında; malzemenin görsel ve teknik özelliklerinin tasarımda farklı ve yaratıcı çözümler üretebildiği ve mobilyadaki kullanım alanının belirlenmesinde yönlendirici olduğu söylenebilir. Kumaş, halı, kauçuk, deri, mantar gibi malzemelerin yumuşak veya elastik yapıları nedeniyle oturma elemanlarının döşemelerinde sıklıkla kullanıldığı görülürken; ahşap, metal gibi malzemelerin daha sert ve dayanıklı yapılarından mobilyanın taşıyıcı sisteminde faydalandığı görülmektedir. Mantarın kolay şekil alabilir, eğilebilir, kolay kesilebilmesi sayesinde eğilebilir yüzeyler oluşturabilmesi (Cortica, Sway); kağıdın kolay şekil verilebilmesi ve üst üste konularak dayanıklı bir form elde edilebilmesi (Black Star, Totem Bench No 6); kumaş, kauçuk, yastık, deri, halı parçalarının yumuşak ve esnek yapısı ile mobilyada ergonomik döşemeler yaratabilmesi (All Animals Banquette, Sushi IV, Boca), plastik esaslı atık malzemelerin kolay işlenebilir ve şekil alabilir özellikleri sayesinde geri dönüşümü ve kullanımı (Kaleido Table, Dust Furniture, Remiks); benzer şekilde bakır gibi metal malzemelerin eritilip kalıplara dökülerek istenilen formların yaratılabilmesi (Column, Sparkly Black), doğadan olan malzemelerin doğal formları kullanılarak her biri birbirinden benzersiz tasarımlar yaratılabilmesi (Boca, Favela Chair, Tree-Trunk Bank, Hattern) gibi atık malzemelerin görsel veya teknik bir çok özelliğinden tasarımda yararlanılabilmektedir. Tüm bunların dışında mobilyada atık malzeme kullanımının teknik ve görsel özelliklerden farklı olarak tasarımda anlamsal açıdan da karşılık bulduğu görülmüştür. Tozun bile değerli bir şeye, bir ürüne dönüştürebilme fikri ile yola çıkılan Dust Furniture, her şeyin doğadan üretilip en sonunda doğaya döneceğine atıfta bulunan

Tree-Trunk Bank, doğada plastik şişe atıklarının fazlalığına gönderme yapan Kaleido Table veya plastik şişeleri işlemeden gerçek formlarında (ham ve çirkin) kullanılarak gezegenimizi öldüren çöplerin çirkinliğini gösteren Wave atık malzemenin tasarımda bulunduğu anlamsal karşılıklara örnektir.

- Dezavantajlar ele alındığında ise; sınırlılıkların daha çok malzemenin teknik özelliklerinden kaynaklandığı söylenebilir. Bu noktada malzemenin dayanıklılık, sertlik gibi teknik özelliklerinin mobilyanın kullanım ihtiyaçlarına yeterli düzeyde cevap verebiliyor olması gerekmektedir. Örneğin kauçuk, mantar, kağıt gibi malzemeler yapıları gereği zamanla deforme olmaya müsait malzemelerdir. Bu nedenle mobilyada kullanıldıklarında aşınma, sürtünme gibi durumlara karşı önlemler alınması gerekmektedir. Benzer şekilde doğal ve doğadan elde edilen atık malzemeler de gerekli önlemler alınmadığı takdirde zamanla bozulma, çürüme gibi olumsuz sonuçlar doğurabilmektedir. Bakır gibi metal malzemelerin tasarımda kullanılması mobilyanın daha olmasına sebep olabilmektedir. Bu nedenle içerisi boşluklu kullanılabilmesi için çözümler üretilmesi gerekmektedir. Atık malzemenin olduğu gibi kullanıldığı durumlarda materyallerin daha önce kullanılmış ve eski olduğu göz önünde bulundurularak gerekli önlemler alınmalıdır. Aksi takdirde zaten kullanım ömrünü tüketmiş bu malzemelerin ergonomik ve konforlu çözümler sunması beklenemez. Bu nedenle mobilyalarda özellikle yeniden kullanım uygulamalarında atık malzeme kullanımı ve yönetiminin iyi tasarlanması gerekmektedir.

SONUÇ

Çağımızın en büyük problemlerinden olan hızlı tüketimin neden olduğu aşırı üretim sonucu ortaya çıkan atıklar, doğaya ve tüm canlılar üzerinde olumsuz etkilere sebep olmaktadır. Bir ürünün, kullanım ömrünü tamamladıktan sonra

atık olarak değerlendirilmesi; çevreye ve insan sağlığı üzerinde oluşturduğu tahribatın dışında ekonomik, sosyal ve psikolojik açıdan da olumsuz etkiler yaratabilmektedir. Bu nedenle tasarımcı ve kullanıcının atık malzemelerin azaltma, yeniden kullanılma veya geri dönüştürülmesi esasına odaklanarak tasarlanmış ürünlere teşvik edilmesi çevreye verilecek zararları azaltabilmek adına önem taşımaktadır.

Tasarımda atık malzemeleri kullanmak, üzerine düşünülmesi ve doğru yönetilmesi gereken bir süreçtir. Bu noktada malzemenin özelliklerini tanımak ve bu doğrultuda çözümler geliştirmek tasarımcının en büyük sorumluluklarından biridir. Malzemenin görsel ve teknik özelliklerinin ortaya koyduğu sınırlar tasarıma ve tasarımcıya yeni bakış açıları kazandırarak yaratıcı çözümler üretmesini desteklemektedir. Burada öğretici malzeme olurken öğrenen, düşünen, yorumlayan ve üreten kişi ise tasarımcıdır. Malzeme ve tasarımcı arasındaki ilişkinin gücü tasarımın özgünlüğüne ve yaratıcılığına doğrudan etki etmektedir. Çalışma kapsamında incelenen örneklerde görüldüğü üzere kullanılan her bir atık malzemenin kendine özgü nitelikleri tasarımda görsel, teknik ve anlamsal açılardan kendine farklı karşılırla yer bulmuştur.

Çalışma genellikle gözden kaçan, önemsenmeyen ve gizlenen malzemeleri kendi özlerini kullanarak yeni bir hikayeler yaratılabileceği konusuna odaklanmaktadır. Bu noktada çalışma; kötü, kusurlu, istenmeyen ve kayıp gibi görünen atık malzemelerin tasarım, ergonomi ve sanatla birleştirildiğinde nasıl özgün tasarımlar elde edilebildiğini; bunu yaparken de doğaya ve çevreye saygılı sürdürülebilir bir yaklaşım sergilenebileceğini göstermektedir. Çalışmada atık kullanım sürecinin doğru yönetildiği durumlarda hem tasarımsal hem de çevresel açıdan doğurduğu olumlu sonuçlar düşünüldüğünde tasarımcıların bu yaklaşımı

benimsemesi gerektiği sonucuna varılmıştır. Bu konuda atık yönetimi ve tasarımda atık kullanımı konusunda ilgili kişilerce eğitimlerin verilmesi, tasarım eğitimi veren kurum ve kuruluşlarda bu konuya odaklanan derslerin açılması veya seminerler düzenlenmesi atık kullanımının yaygınlaşması ve benimsenmesi adına yol gösterici olabileceği düşünülmektedir.

Mobilya tasarımı konusuna odaklanma çalışma, yapılacak olan diğer araştırmalar için iç mekan, endüstriyel tasarım veya resim, heykel vb. sanat dalları gibi farklı ölçeklerde atık malzemenin kullanımının araştırılması konusunda yol göstericidir. Mobilyada çeşitli atık malzemelerin kullanımı üzerine değerlendirmeler yapan bu çalışmanın, tek bir malzeme özelinde odaklanarak araştırmaların yapılması noktasında yön vereceği düşünülmektedir. Çalışmanın atık kullanımı ve yönetimi konusunda araştırmacıları ve tasarımcıları bilinçlendirerek farkındalığı arttırması ve yapılacak diğer araştırmaların önünü açması, amaçlanan en önemli yararlar arasında yer almaktadır.

KAYNAKLAR

- Aksel Çiçekçi, H. (2020). *Yapılarda Yapım Süreci Çevresel Etkisinin Azaltılmasına Yönelik Atık Yönetim Modeli Önerisi*, Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı.
- Aslan, F., Aslan E. ve Atik, A. (2015). İç Mekanda Algı, *İnönü University Journal of Art and Design*, Cilt 5, Sayı 11, s. 139-151.
- Balaban, B. (2014). *Yapım Şantiyelerinde Oluşan Yapı Malzemesi Atıklarının Yönetimine Yönelik Bir Öneri*. Gebze: Gebze Yüksek Teknoloji Enstitüsü, Mühendislik ve Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı.
- Berrini, M. ve Bono, L. (2010). *Measuring Urban Sustainability: Analysis Of The European Green Capital Award 2010 And 2011 Application Round, Italy: Ambiente*.
- Chang, N. ve Pires, A. (2015). *Sustainable Solid Waste Management: A Systems Engineering Approach*, Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.
- Christensen, T.H. (2011). *Solid Waste Technology and Management*, Chichester, West Sussex, UK: Wiley.
- Curi, K. (1992). *Atıkların Geri Kazanımı*, İstanbul: Katı Atık ve Çevre Dergisi, Sayı 7, s. 3-5.
- Çorbacı, F. (2015). *Yapı Malzemelerinin Kullanımında Mimari Faktörler*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Haliç Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı.
- Ekinci, C. E. (2013). *Eğitim Yapılarının Biyoharmolojik Uygunluk Değerlendirmesi Üzerine Bir İnceleme: Fırat Üniversitesi Örnekleme*, Fırat Üniversitesi Mühendislik Bilimleri Dergisi, Cilt 25, Sayı 1, s. 7-20.
- El- Haggar, S. (2007). *Sustainable Industrial Design and Waste Management*. USA: Elsevier Academic Press.
- Elibol, G. C., Bezci, İ., Dünder Türkkân, V. ve Varol, A. (2018). *Mobilya Tasarımında "Yeniden Kullanım": Tasarımdan Üretime Dönüşüm*, Art-e Sanat Dergisi, Cilt 11, Sayı 21, s. 134-156.
- European Parliament and Council. (2008). *Directive 2008/98/EC of the European Parliament and of the Council of 19 November 2008 on Waste and Repealing Certain Directives*, Official Journal of European Union, Cilt 34, s. 3-30.
- Kendir Beraha, E. (2019). *Sürdürülebilir Yıkım Teknolojileri ya da Mimarlıkta Ölümünden Sonra Yaşam Var mı? Ters Köşe Ekoloji*, Ed. A.Ciravoğlu, İstanbul: Puna Yayın, s. 63-72.
- Kumral, M., Şans, G., Yalçın, C., Kaya, M. ve Budakoğlu, M. (2019). *Çatalca (İstanbul) Civarındaki Tarihi Küfeki Taşının Oluşumunda Fiziksel ve Kimyasal Özelliklerin Etkileri*, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Mühendislik Bilimleri Dergisi, Cilt 8, Sayı 1, s.278-287.
- Kurşuncu, A. (2018). *Seramik Eğitiminde Sınırlar ve Yaratıcılık*, Journal of Arts, Cilt 1, Sayı 1, s. 1-12.
- Kutlu, İ. ve Bekar, İ. (2021). *Tarihi Yapıların Yeniden İşlevlendirilme Sürecinde Cam Kullanımı: Trabzon Kızlar Manastırı Örneği*, Karadeniz Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Cilt 7, Sayı 11, s. 199-231.
- Özcatalbaş Y. (2020). *Çeliklerin İşlenebilirliği: Kimyasal Bileşim, Mikroyapı, Mekanik Özellikler ve İşlenebilirlik İlişkisi*, Politeknik Dergisi, Cilt 23, Sayı 2, s. 457-482.
- Peng, C. L., Scorpio, D. E. ve Kibert, C. J. (1997). *Strategies For Successful Construction and Demolition Waste Recycling Operations*, Construction Management and Economics, Cilt 15, Sayı 1, s. 49-58.
- Rollo, M. (1975). *Yaratma Cesareti*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Şahin, S. ve Hatunoğlu, Z. (2016). *Geri Dönüşüm Sistemlerine Yönelik Algı Düzeyi, Finansman ve Muhasebeleştirilmesi: Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Örneği*, Ekonomik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt 12, Sayı 2, s. 73-93.
- Tandoğan, O. (2018). *Atık Malzemelerin Mimaride Kullanılması*, Ulusal Çevre Bilimleri Araştırma Dergisi, Cilt 1, Sayı 4, s. 189-202.
- Tüfekçioglu, T. (2021). *Mekân Tasarımı Sürecinde Atık Malzeme Kullanımı ve Yönetimi-Örnek Yapı Birim Projesi*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı.
- United Nations Environment Programme (UNEP). (2005). *Solid Waste Management*. Vol. I, ISBN: 92-807-2676-5.

İnternet Kaynakları

- Atık Yönetimi Yönetmeliği (2015). "Resmi Gazete Tarihi: 02.04.2015. Resmi Gazete Sayısı: 29314", <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2015/04/20150402-2.htm> (Erişim Tarihi: 26.04.2022).
- Çevre Kanunu. (1983). "T.C. Resmi Gazete 11.08.1983 tarih ve 18132 Sayı", <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/18132.pdf> (Erişim Tarihi: 26.04.2022).

- European Commission. (2016). "EU Construction and Demolition Waste Management Protocol", <https://ec.europa.eu/docsroom/documents/20509/attachments/1/translations/en/renditionsnative> (Erişim Tarihi: 25.04.2022).
- http 1. "Hendzel+Hunt", <https://www.janhendzel.com/> (Erişim Tarihi: 20.04.2022).
- http 2. "Furniture Magpies", <https://archello.com/brand/furniture-magpies> (Erişim Tarihi: 20.04.2022).
- http 3. "Campana", <https://www.archiproducts.com/en/designers/estudio-campana> (Erişim Tarihi: 20.04.2022).
- http 4. "Smile Plastic", <https://smile-plastics.com/> (Erişim Tarihi: 20.04.2022).
- http 5. "Jurgen Bey", <https://www.studiojurgenbey.nl/> (Erişim Tarihi: 20.04.2022).
- http 6. "DZ Design", <https://materialdistrict.com/article/the-beautiful-furniture-designs-that-generate-zero-waste/> (Erişim Tarihi: 20.04.2022).
- http 7. "Brodie Neil", <https://brodieneill.com/> (Erişim Tarihi: 20.04.2022).
- http 8. "Daniel Michalik", <http://danielmichalik.com/> (Erişim Tarihi: 20.04.2022).
- http 9. "Kibardin Design", <https://www.kibardindesign.com/> (Erişim Tarihi: 20.04.2022).
- http 10. "Studio ThusThat", <https://thusthat.com/> (Erişim Tarihi: 20.04.2022).
- Gorgolewski, M., Straka, V., Edmonds, J., Sergio, C. (2006). "Facilitating Greater Reuse and Recycling of Structural Steel in the Construction and Demolition Process", Ryerson University. Can. Inst. Steel Construct, <https://www.nrcan.gc.ca/sites/www.nrcan.gc.ca/files/mineralsmetals/pdf/mms-smm/busi-indu/rad-rad/pdf/re-ste-fin-eng.pdf> (Erişim Tarihi: 25.04.2022).

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. "Kids Ambition Park", <https://popupcity.net/observations/one-mans-trash-is-another-kids-playground/> (Erişim Tarihi: 25.04.2022).
- Görsel 2. "Pavillon Circulaire", <http://encoreheureux.org/projets/pavillon-circulaire/> (Erişim Tarihi: 25.04.2022).
- Görsel 3. "Orange Lamp" <https://www.archiproducts.com/en/designers/estudio-campana> (Erişim Tarihi: 25.04.2022), "Venini" <https://krilldesign.net/product/ohmie-the-orange-lamp/> (Erişim Tarihi: 25.04.2022).

ANİMASYON SİNEMADA ÖLÜM KAVRAMI: COCO VE KÖTÜ KEDİ ŞERAFETTİN ANİMASYON FİMLERİ ÜZERİNE BİR ANALİZ*

Doç. Dr. Çiğdem TAŞ ALİCENAP**
Yiğit PEHLİVAN***

ÖZET

Ölüm hayatımızın bir parçasıdır ve hayatımız ölümlü olduğumuz için anlam kazanmaktadır. Herkes için aynı duyguları hissettiren bir kavram olmadığı için toplumlara ve kültürlere göre değişiklik göstermektedir. Bir son olduğu kadar yeni bir başlangıç hatta ölümsüzlüğe atılan bir adım olarak da ifade edilmektedir. Kültürlere bağlı olarak değişen değerler, ölüm kavramının farklı şekillerde ele alınmasına yol açmaktadır. Ölüm kavramı, sanatın her alanında olduğu gibi sinema ve animasyon filmlerde de sıklıkla ele alınmaktadır. Özellikle animasyon sinemanın teknik olanaklarının yaratım gücüne sağladığı sınırsızlık ile ölümün tasviri çok farklı şekillerde kendini göstermektedir. Bu hem animasyon sinemanın hikâye ve karakter yapısına zenginlik sağlamak hem de Dehşet Yönetimi Kuramında belirtildiği gibi insanın kendisine stres yaratan konularda başa çıkma mekanizmalarına da hizmet etmektedir. Bu çalışmada, ölüm kavramının animasyon sinemada biçim ve içeriğe nasıl yansıtıldığı araştırılacaktır. Dünya'dan ve Türkiye'den seçilen iki animasyon film, Meredith Cox'un çizgi filmlerde ölümün ele alınış biçimini incelemek için ortaya koyduğu beş başlık (karakter durumu, ölüm tasviri, ölüm durumu, duygusal tepki ve nedensellik) altında ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Animasyon sinema, Ölüm kavramı, Yaratıcılık, Biçim, İçerik.

Geliş Tarihi: 11.05.2022

Kabul Tarihi: 18.10.2022

Makale Türü: Derleme Makalesi

*Bu makale Yiğit Pehlivan'ın Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Çizgi Film/Animasyon Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programında Doç. Dr. Çiğdem Taş Alicenap danışmanlığında hazırladığı "Animasyon Sinemada Biçim ve İçerik Olarak Ölüm Kavramının Temsili" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

**Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Çizgi Film (Animasyon) Bölümü, Eskişehir/Türkiye, ctas@anadolu.edu.tr,
ORCID: 0000-0001-9893-1070

***Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Çizgi Film (Animasyon) Anasanat Dalı, Eskişehir/Türkiye, yigitphlvn@gmail.com,
ORCID: 0000-0001-6669-4023

THE CONCEPT OF DEATH IN ANIMATION CINEMA: ANALYSIS OF COCO AND KÖTÜ KEDİ ŞERAFETTİN (THE BAD CAT ŞERAFETTİN) ANIMATION MOVIES*

Assoc. Prof. Dr. Çiğdem TAŞ ALİCENAP**
Yiğit PEHLİVAN***

ABSTRACT

Death is a part of our life and our life gains meaning because we are mortal. Since it is not a concept that makes everyone feel the same emotions, it varies according to societies and cultures. It is expressed as an end as well as a new beginning and even a step towards immortality. Values that change depending on cultures cause the concept of death to be handled in different ways. The concept of death is frequently discussed in cinema and animated films, as it is in every field of art. Especially with the limitlessness provided by the technical possibilities of animation cinema on creative power, the depiction of death manifests itself in many different ways. This not only provides richness to the story and character structure of animated cinema, but also serves the coping mechanisms for the issues that cause stress in the person, as stated in the Horror Management Theory. In this study, it will be investigated how the concept of death is reflected in the form and content in animation cinema. Two animated films selected from the world and Turkey were examined in detail under five titles (character status, depiction of death, death status, emotional reaction and causality) that Meredith Cox put forward to examine the way death is handled in cartoons.

Keywords: Animated cinema, The concept of death, Creativity, Form, Content.

Received Date: 11.05.2022

Accepted Date: 18.10.2022

Article Types: Review Article

*This article is based on Yiğit Pehlivan's thesis titled "*Representation of the Concept of Death as Form and Content in Animation Cinema*" supervised by Assoc. Prof. Dr. Çiğdem Taş Alicenap in Anadolu University, Post Graduate School of Fine Arts, Department of Animation.

**Anadolu University, Faculty of Fine Arts, Department of Animation, Eskişehir/Turkey, ctas@anadolu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9893-1070

***Anadolu University, Post Graduation School of Fine Arts, Department of Animation, Eskişehir/Turkey, yigitphlvn@gmail.com,

ORCID: 0000-0001-6669-4023

1. GİRİŞ

Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde ölüm kavramı, "Bir insan, bir hayvan veya bitkide hayatın tam ve kesin olarak sona ermesi, ahiret yolculuğu, ebedî uyku, emrihak, irtihal, memat, mevt, vefat (http 1)" olarak tanımlanmaktadır. Başka bir deyişle canlı olan her şeyin yaşamının sona ermesidir. İnsanoğlu doğduğu andan itibaren belli bir sistem içerisinde gelişir, yaşlanır ve ölür. Ölüm konusunda toplumların, kültürlerin, dini sistemlerin farklı ritüelleri ve inançları olmasına rağmen tüm insanlık için ölüm konusunda ortak sayılabilecek özellik "bilinmez" olmasıdır. Hayatın sonlanması ve ölümden sonrası merak konusudur. Bu yüzden ölüm anlatılardan, geleneksel ritüellere, dini metinlerden sanatsal üretilere kadar çok farklı alanlarda anlaşılır kılınmaya çalışılmıştır.

Terror Management Theory of Self-Esteem and Cultural Worldviews: Empirical Assessments and Conceptual Refinements isimli çalışmalarında J. Greenberg, S. Solomon ve T. Pyszczynski, Freud ve Ernest Becker'in görüşlerinden yola çıkarak dehşet yönetimi kuramını ortaya koymuşlardır. Greenberg ve diğerlerinin "...Freud'un yaşam-ölüm içgüdüleri ve Ernest Becker'in ölümün reddi kavramlarından yola çıkarak oluşturdukları kurama göre insanlar ölüm farkındalığının yarattığı dehşet duygusundan kurtulma güdüsüyle benlik bütünlüğünü ve kendi değerlerini korumaya, içinde buldukları kültürün değer ve normlarına uygun davranmaya yönelmektedir... (Greenberg vd., 1991'den aktaran Ünal, 2020: 69)". Dehşet yönetimi kuramının temelini oluşturan Ernest Becker "Ölümün İnkârı" isimli eserinde insanların ölüm düşüncesinden kendilerini uzaklaştıracak uğraşlara yönelerek (evlenme, üreme, din, bilimsel çalışma, sanat vb) ölümün önemini azaltmaya çalıştığını belirtmektedir (Becker, 1997'den aktaran Ünal, 2020: 69).

Ölüm karşısında sergilenen davranış biçimleri

birçok alanla ilişkilidir. Ekonomik durumdan, fiziksel çevrenin oluşturduğu yaşam standartına, siyasi duruştan toplum baskılarına, insanların sahip olduğu mesleklerden zamana bağlı olarak değişik etkilerle şekillenmektedir (Kellehear, 2012: 9-10). Eski Mezopotamya uygarlığına ait kaynaklara göre, ölen herkesin yerin altında olduğu varsayılan ölümler diyarına gidip sonsuza kadar orada kaldığı inancı hakim olmuştur (Kahya, 2018: 50-55). Eski Mısır uygarlığı öteki dünyaya mutlu ve mükemmel bir şekilde geçmenin önemini vurgulamıştır. Bunun için çürümeyi engelleyen mumyalama tekniğini kullanmışlardır (Pipe, 2014: 22-27). Antik Yunan kültüründe ölüm ve yaşlılık birlikte bir bütünü oluşturmaktadır. Yaşlı insanların yaşadığı fiziksel problemleri, ölüme giden yolda olduklarını belirten bir durum olarak görmüşlerdir (Kızıl, 2017: 33-34). Antik Çin'de, yaşam süresinin kısa olması sebebi ile insanlar ölüm olayına çok sıradan bir eylem olarak yaklaşmışlardır (Gökenç, 2016: 88-89). Ölüm kavramı bazı kültürlerde ele alınması ve düşünülmesi yasak bir unsurken, bazı kültürlerde ise ciddi bir şekilde yaşamın bir parçasıdır. Batı toplumlarında ve modern dünyada ölümden konuşulması genellikle çok zordur ve bundan kaçınılır. Hâlbuki dünyanın başka yerlerinde ölüm kavramı tabu olmaktan ziyade sosyal hayatın ve toplum geleneklerinin bir parçasıdır. Buna örnek olarak Endonezya'nın güney Sulawesi bölgesinde, ölümler ve bedenlerinin toplumun hâlâ bir parçası olmayı sürdürdüğü Toraja etnik grubu gösterilebilir. Buradaki bedensel ölüm, batıdakinin tersine, ebedi bir ayrılık değil fakat bir sürecin aşamasını oluşturur. Bu süreç içerisinde yaşayanlar, ölümlerle konuşmaya ve yemek yemeye devam edip, onları yalnız bırakmazlar. Ölümler düzenli olarak mezarlarından çıkarılıp yeni giysiler giydirilip şehirde gezdirilirler. Sulawesi bölgesindeki Torajalar, yakınları yaşamlarını yitirdiklerinde aslında ölmediklerine inanarak, onlarla derin bağlar kurmaya devam etmektedir (http 2).

Latin Amerika'da özellikle Meksika'da her yıl Kasım ayının ilk günlerinde kutlanan "Ölümler Günü Bayramı" temelde Maya Uygarlığı, Aztek İmparatorluğu ve İspanyolların, Aztek ölüm tanrısına yaptıkları törenin bugünkü şeklindedir. İnanışa göre ölüm şekli üç aşamadan oluşmaktadır. Birincisi ruhun bedeni terk etmesiyle oluşan fiziksel ölüm, ikincisi bedenin gömülmesi ile gerçekleşen ölüm, üçüncüsü ise ölen kişiyi hatırlayacak kimsenin kalmamasıyla birlikte unutulmuş olarak gerçekleşen ölümdür. Ölen kişinin unutulması ölümlerin en kötüsü olarak kabul edilir. Bu yüzden Meksika kültüründe ölüm anlayışı, ölümler günü bayramı ile ölümleri hatırlamak amacıyla bir kutlamaya dönüşmüştür. Ölümler gününde, evlerde hazırlanan sunaklara ölümlerin resimleri, çeşitli yemekler ve mumlar koyulur. Yapılan bu hazırlıklar ayrıca ölüm çiçeği olarak adlandırılan kadife çiçeği ile süslenir. İnanışa göre çiçek yapraklarının ruhlara yol gösterdiğine inanılır (Sağır, 2013: 130-131).

Dini inançların da kültürün çok önemli bir parçası olduğu yadsınmaz. Dünya üzerinde kabul gören yaygın kutsal dinlere bakıldığında ölüm kavramına yaklaşımların farklılaştığı görülmektedir. Hıristiyanlık inancında, öldükten sonra tekrar dirilen ve gökyüzüne yükseldiğine inanılan İsa'nın kıyamet gününe yakın bir tarihte tekrar dünyaya inerek kıyametin yaklaştığını haber vermesi beklenir (Küçük vd., 2010: 372-373). İslamiyet inancında, kıyamet ile birlikte canlı ve cansız bütün her şeyin yok olacağına, sonrasında ahiret hayatının başlayacağına inanılır. Hinduizm inancında, reenkarnasyon mevcuttur. Bunun da ruhun bir bedenden başka bir bedene geçerek gerçekleşeceği düşünülür (Küçük vd., 2010: 256). Budizm inancında da yeniden doğuşa yani reenkarnasyona inanılır. Nedeni, ölüm döngüsünden kaçıp yeniden doğarak mükemmel huzura ulaşmaktır (http 3). Yahudilik inancında, ahiret kavramı belirsizlik gösterir. Fakat Yahudi din adamları yeni bir

yorum getirerek ahiret inancını Yahudilik inancına taşımışlardır (Küçük vd., 2010: 302-304).

Genel olarak bakıldığında insanlığın varoluşundan bu yana ölüm kavramı ve ölümden sonraki belirsizlik farklı çağlarda, farklı toplumlarda kültür ve inanışa bağlı olarak değişik şekillerde ele alınmıştır. Bu konuda deneyimlenemeyen soyut bir kavramın sanat yoluyla yorumlanması ise geçmişten bugüne gerçekleşmiş ve gerçekleşmeye devam etmektedir. Bu çalışmada sanatın her alanında ele alınıp, işlenen ölüm kavramının animasyon sinemada nasıl temsil edildiğine odaklanılmıştır.

2. ANİMASYON SİNEMADA ÖLÜMÜN TEMSİLİ

İnsanların kendilerini ifade ediş biçimlerinde sanat her zaman etkin rol oynamıştır. Sözler, simgeler, işaretler zaman içerisinde kendi anlatım biçimlerine dönüşmüştür. Bilinmeyen, cevap bulunmayan, kaygı ve korku yaratan durumlar karşısında insanlar mitleri oluşturan sözlü anlatı geleneğine başvurmuşlardır. Anlamlandıramadıkları durumları hikâyelerle kabul edilebilir gerekçelere dayandırmayı denemişlerdir. Sonrasında sözlü anlatı yerini yazılı ve görsel anlatılara bırakmıştır. Ölüm kavramı da anlamlandırılmayan ve anlatılara konu olan bu kavramlardan biri olmuştur. Bu sayede ortaya çıkan sanat eserleri, "dehşet yönetimi kuramını" destekler nitelikte, ölüm kavramının belirsizliğinin oluşturduğu kaygının etkisini biraz olsun azaltarak daha anlaşılır ve kontrol edilebilir bir unsur olarak ele alınmasını sağlamaktadır. Düşüncelerimizi görselleştirme konusunda sınırın sadece hayal gücüne bağlı olduğu animasyon sinema da ölüm kavramının ele alındığı medyumlardan biridir. Animasyon hem teknik hem de yaratıcılık olarak sahip olduğu imkânlar anlamında sınırsız bir ortamdır. Ölüm kavramı da her ne kadar bilinmezliğini koruyan ve soyut bir kavram olsa da animasyon

teknığının zengin anlatım biçimi ile kolaylıkla farklı anlamlar kazanabilmektedir. Animasyon sinemada ölümün ele alınış biçimi üzerine yapılan sınırlı çalışmalara baktığımızda, odaklanılan temel sorunun hedef kitlesi çocuklar olan filmlerde ölümün nasıl ele alındığı, işlendiği ve çocukların algıları üzerinde etkilerinin neler olduğuna yoğunlaştığı görülmektedir.

Marissa Lammon, *Mezardan Eğlenceye: Disney Animasyonunda Ölüm Ritüeli* (From Entombment to Entertainment: Death Ritual in Disney Animation) isimli makalesinde, çocukların ölümle başa çıkma yollarından biri olarak görülen popüler kültür ürünlerinden animasyonları çalışmanın odağına almıştır. Ölüm ritüelini analiz etmek için Disney Stüdyosuna ait 15 animasyon filmi incelemiştir. Çalışma sonunda, Disney'in sembolizm ve mitlere dayanan çeşitli temalar aracılığıyla, bu filmlerde ölüm ritüellerini kültürel ve dini ideolojiyle nasıl aktardığı ortaya konulmuştur. Çocuk medyasında ölüm temasının endişe verici derecede az çalışılmış bir araştırma alanı olduğu üzerinde duran çalışma, aralarında *Yedi Cüceler ve Pamuk Prenses* (1937, Snow White and the Seven Dwarfs), *Küçük Deniz Kızı* (1989, The Little Mermaid), *Aslan Kral* (1994, The Lion King), *Pocahontas* (1995), *Herkül* (1997, Hercules), *Mulan* (1998), *Tarzan* (1999), *Karlar Ülkesi* (2013, Frozen), *Moana* (2016) gibi filmlerin de bulunduğu örneklem üzerinde gerçekleştirdiği analizde; "15 Disney animasyon filmindeki ölüm ritüelinin, karakterlerin ölümü anlama ve ölümle başa çıkma biçimleriyle ilgili birçok temayı ortaya çıkardığı ve özellikle bu karakterlerin tamamen hikâyede ölen bir karakterin oynadığı role bağlı olan tutarlı bir duygusal ifadeyle yanıt verdiği (kötü adamlar korkak ve sonuna kadar ölümü hak eder) yönünde bulgulara ulaşmışlardır. Şiddetle uyumlu temalar da barındıran bu filmlerin ölüm sonrasında ölümle başa çıkmak için gerçek dünya köklerine özgü kültürel

inançlara uygun tören uygulamaları içerdiği ve çocukların bir bireyin hayatının değeri hakkında kendi değer yargılarını var olan ideolojiler üzerinden değiştirme potansiyeline sahip olduklarını ortaya koymuştur." (Lammon, 2022: 1-6). *Animasyonda Ölüm Temasının Anlatım Stratejisi Çocukların Bilişsel Perspektifinden Filmler* (Narrative Strategy of Death Theme in Animated Films Under Children's Cognitive Perspective) isimli bir başka çalışmada, Yan Lui, çocukların 5-9 yaş arasında ölüm kavramını derin anlamlandıramadığı, düşünemediği ve ölüm kavramını pasif olarak kabul ettiklerine dikkat çekerek, Meksika Ölüler Bayramını konu alan *Coco* filminin çocuklara ölüm kavramını bilişsel olarak nasıl sunduğu üzerine odaklanmaktadır. Çalışmada, filmde ölümün ele alınış biçiminin, çocukların bilişsel uyum sürecine uygun, yaratıcı ve eğlenceli olduğunu ortaya koyarak, çocukların ölümle ilgili bilişsel gelişimlerinde eğitici bir içerik sunduğunu vurgulamaktadır. Çalışma, *Coco* animasyon filminin her yaşa hitap ederek tabu sayılan ölüm korkusunu yıkan bir içerikle, ölüme dair duyulan rahatsız edici duyguları hafiflettiğini ortaya koymuştur (Lui, 2020: 304-306).

Bridgewater ve arkadaşları, 2021 tarihli *Animasyon Filmlerde Ölümü Yakalamak: Filmler Çocuk ve Ebeveynlerin Ölümle İlgili Konuşmalarını Teşvik Edebilir Mi?* (Capturing death in animated films: Can films stimulate parent-child Conversations about death?) isimli çalışmasında birçok animasyon filmde ölüm kavramının yaygın bir biçimde kullanıldığını ve çocukların bu filmleri ebeveynleri eşliğinde izlediğini belirtmiştir. Çalışma, çocukların ölümle ilgili soruları biyolojik çerçevede olduğundan animasyon sinemadaki biyolojik ölümlerin açıklanmasının ebeveynler tarafından kolay olduğunu dile getirmiştir. Bunun yanında bedensel olmayan ölümlerin sahip olduğu sürekliliği, karakterlerin ruh olarak devam

ettiğini dile getirerek bunu da dini veya manevi bilgilerle açıklamanın ebeveynler açısından yararlı olduğunu ortaya koymuştur. Bu sayede, animasyon filmlerdeki ölüm kavramının hem biyolojik hem de biyolojik olmayan biçimdeki anlatımının çocuklar için iyi bir bilgi kaynağı olabileceği ifade edilmiştir. Buna karşın Bridgewater ve arkadaşları, ölümlerin çoğunun örtük ölüm olduğunu belirterek, gerçekleşip gerçekleşmediği konusunda belirsizlik yarattığını, bazı durumlarda ölümün derin bir uyku olarak tasvir edildiğini, bu sebeple çoğu ebeveynin bu sahnelerle ilgili açıklama yapmak zorunda kaldığını da belirtmektedir (Bridgewater vd., 2021: 1-19). Gerçekleştirilen çalışmalar, çocukların ölüm hakkında düşünceleri ve bilişsel gelişimleri üzerine odaklanmış ve aslında doğru bir içerikle çocukların ölümü algılayışları üzerine olumlu katkılar sağlayabileceği yönünde bulgulara ulaşmışlardır. Çizgi filmlerde ölümün işleniş biçimi üzerine en kapsamlı çalışmayı Meredith Cox ve arkadaşları gerçekleştirmiştir.

Meredith Cox ve arkadaşlarının 2005 yılında yaptığı *Disney Filmlerinde Ölüm: Çocukların Ölümü Anlamasına Etkileri* (Death in Disney Films: Implications for Children's Understanding of Death) isimli çalışmalarında 1937 ve 2003 yılları arasında üretilen Disney filmleri üzerine yaptığı çalışmada çizgi filmlerde ölüm kavramını ve nasıl ele alındığını incelemiştir. Cox (2005) çizgi filmlerde ölümün ele alınış biçimini beş ana başlıkta toplamıştır. Bunları; karakter durumu, ölüm tasviri, ölüm durumu, duygusal tepki ve nedensellik olarak kategorize etmiştir. Bunlar (Cox vd., 2005: 272-273);

Karakter durumu; ölen karakterin filmdeki pozisyonuyla ilgilidir. İyi (kahraman) veya kötü (düşman) karakter olarak iki alt başlıkta ele alınır.

Ölüm tasviri; karakterin ölümünün filmde nasıl gösterildiğidir. Karakterin kesinlikle ölü olduğunu gösteren açık ölüm; ölümle sonuçlanacak bir olayla karşılaştıktan

sonra karakterin izleyici tarafından tekrar görülmediğini gösteren örtük ölüm ve karakterin uzun süreli bir uyku durumuna düşmesiyle gösterilen uyku ölümü olarak üç alt başlıkta ele alınır.

Ölüm durumu; karakterlerin ölümünün gerçek bir son mu yoksa değiştirilebilir bir sonuç mu olduğunun göstergesidir. Hiçbir şekilde geri gelmediği kalıcı ölüm; öldükten sonra herhangi bir yolla hayata geri dönebildiği geri dönüşümlü ölüm; ölü olarak yine kendi ölü bedenine geri gelebildiği tersine çevrilebilir -aynı ölüm ve öldükten sonra farklı bir formda geri gelebildiği tersine çevrilebilir- değiştirilmiş ölüm olarak dört alt başlıkta ele alınır.

Duygusal tepki; ölen karakterin çevresinde bulunan diğer karakterlerin ölüme duygusal anlamda nasıl tepki verdikleridir. Bir karakterin ölüm karşısında mutlu veya rahat davranışlar sergilediği olumlu duygu; hayal kırıklığı, öfke veya üzüntü içeren davranışların sergilendiği olumsuz duygu veya önemsizmiş gibi nötr davranışların gösterildiği duygu eksikliği olarak üç alt başlıkta ele alınır.

Nedensellik; gerçekleşen ölümün haklı veya haksız olarak yorumlanmasıdır. Bir karakterin başka bir karaktere zarar verme niyetiyle gerçekleşen kasıtlı ölüm, kasıtsız veya istenmeden gerçekleşen bir olay sonucu meydana gelen kazara ölüm, karakterin cezalandırılması gerektiği düşünülen gerekçeli ölüm ve hak etmedikleri veya yanlış bir şey yapmadıkları halde gerçekleşen haksız ölüm olarak dört alt başlıkta ele alınır.

Tüm bu açıklamalar içerisinde “ölüm durumu” başlığı altında diğer bütün başlıkların ortak paydada bulunduğu yer kabul edilebilir. Bu sayede ölümün bir son mu yoksa devamı mümkün olan bir durum mu olduğu sorularını yorumlamaktadır. Cox, 1937-2003 yılları arasında incelediği 10 Disney animasyon film içeriğinde

%74 kalıcı ölümün, %26 geri dönüşümlü ölümün çeşitli şekillerde ele alındığını saptamıştır. Ayrıca geri dönüşümlü ölüm çeşitlerinin sadece ana karakterlerin başına geldiğini belirtmiştir.

James A. Graham (2018: 6-7) ve arkadaşları yaptığı araştırmada, 2003 yılından 2016 yılına kadar üretilen Disney/ Pixar yapımı animasyon filmleri inceleyerek bu araştırmaya katkı sağlamış ve incelediği 8 animasyon filmin %90'lık kısmında kalıcı ölüm, diğer %10'luk kısmında ise geri dönüşümlü ölümlerin olduğunu belirtmiştir.

Cox ve arkadaşlarının yapmış olduğu çalışmaya katkı sağlayan bir diğer çalışma Kelly E. Tenzek ve Bonnie M. Nickels, 2017 tarihli *Disney ve Pixar Filmlerinde Yaşamın Sonu: Zor Bir Konuşmaya Başlamak İçin Bir Fırsat* (End-of-Life in Disney and Pixar Films: An Opportunity for Engaging in Difficult Conversation) isimli makaledir. Çalışmada Tenzek ve Nickles, yan ve/ veya ekstra karakter ölümlerini içeren ölüm durumu kategorisine bir uzantı oluşturmuşlardır. Bunun gerekçesini de Disney ve Pixar filmlerinde tüm karakter türleri için ölüm ve ölümün nasıl iletildiğine dair derinlemesine bir bakış olarak belirtmişlerdir. Cox'un belirttiği beş başlığa uymayan fakat yine de ölüm ve ölüm tasviriyle ilgili **Gerçek olmayan anlar, Hayatın sonunu yönetmek, Öldürme niyetleri, Dönüşüm ve ruhsal bağlantı adını verdikleri dört kategoriden bahsederler. Gerçek olmayan anlar;** filmlerdeki karakterlerin hayatının sonlanmasına uygun olan ancak daha sonra hayatta kalabilen durumları belirtir. Bu durumlar karakterin hayata geri dönmesini sağlayan sihirli bir güç içermektedir. **Hayatın sonunu yönetmek;** keder, üzüntü, başa çıkma, gerçeği kucaklama veya reddetme ile ilgili düşünce ve duyguları ele almaktadır. Karakterde, sevdiklerini kaybetmenin sebep olduğu kimlik kaybı ve karakterin nasıl ilerleyeceğini seçmesi gerekliliğini ele alır. **Öldürme niyetleri;** filmlerde tekrar eden bir unsur olduğunu ve birçok karakter için ölüm tehdidi oluşturan

ve/ veya başka bir karakteri öldürme planları içeren durumu ifade eder. **Dönüşüm ve ruhsal bağlantı;** karakterin bir başka şeye, çoğu zaman bir hayvana veya ruha dönüştüğü filmlerde ortaya çıkan bir durumdur. İzleyiciler karakterin hâlâ ölmediğini bilir ve ekranda görürler. Fakat filmdeki diğer karakterlerin bunu bilmediği gösterilir. Hikâyenin anlatımıyla aynı çizgide dönüşümler ve atalar, tanrılar ve ruhlar dahil olmak üzere ruhsal bağlantılar karakterin yollarını bulmada yardımcı olur. Filmdeki bu tür dönüşüm ölüm ve ölme tasvirlerine karşı gerçek dışı bir durum oluşturmaktadır. Bu konuya bağlı bir alt başlık *Karakter Ahlakı*, yaşam ve ölüm aracılığı ile karakterin dini ve manevi durumlarını ele almaktadır. Bir düşman ve kahraman yaratmada, özellikle ölüm karşısında, kötü ve iyi karakterin karşılaşmasında bir taraflılık söz konusudur. Filmlerin çoğunda kötü karakterin amacı, arzu ettiği bir şeye ulaşmak için iyi karakterin ölmesini sağlamaktır (Tenzek ve Nickels, 2017: 1-20).

Ölüm, ölümden sonra hayata dönme, cinayet, ölümler diyarı gibi konuları sıklıkla animasyon filmlerine taşıyan en bilinen isim ise Tim Burton'dur. Stop-motion tekniği ile ürettiği filmlerinde senaryo ve karakter- konsept tasarımlarında ölüm temasından sıklıkla faydalanır. Alman Dışavurumcu sinemanın izlerini taşıyan filmlerinde ölümler diyarı ile yaşayanlar diyarına gelip geçen karakterler, öldükten sonra bilimsel çalışmalarla hayata döndürülen hayvanlar, katiller, mezarlıklar vb. pek çok öge görülmektedir. *Ölü Gelin* (2005, Corpse Bride) filminde mezarlıkta yanlışlıkla ölü bir gelinle evlenen ve ölümler diyarına giden Victor'un hikâyesini anlatır. Bir diğer filmi *Frankenweenie* (2012) ise en yakın arkadaşı olan ölen köpeğini deneyle yeniden hayata döndüren Victor'un hikâyesini anlatır.

Sinemadan bağımsız olarak devamlılık gerektiren çizgi dizilerde ölüm durumu ele alındığında,

bütün ölüm şekillerinin senaryolarda kullanıldığı görülmektedir. Kalıcı ölüm çoğunlukla düşmanların başına gelmektedir. Böylece ana karakter hayatta kalarak hikâye sürekliliğini sağlamaktadır. Eğer ana karakterin başına ölümle sonuçlanabilecek olay/ olaylar gelmişse hiçbir şey olmamış gibi geri dönüşümlü ölümle hikâyeye geri dönmesi sağlanır. Bu duruma verilebilecek en bilinen örnekler *Tom ve Jerry*, *Bugs Bunny*, *Daffy Duck*, *Sylvester ve Tweety*, *Coyote ve Road Runner* ve *Pembe Panter* çizgi dizileridir.

Batılı animasyonlar dışında Doğu kültüründe Japonya'ya ait bir animasyon türü olan animelerde ölüm kavramını sıkça kullanmaktadır. Kültürel unsurların oluşumunda önemli rol oynayan Shinto, Budizm ve Zen inanç sistemlerinin getirisi olan ve günlük yaşantılarını şekillendiren tanrı ve ruh öğelerinin kullanılması animeleri hikâye ve karakter çeşitliliği anlamında zenginleştirmektedir. Diğer bir konu ise Japon tarihinin en büyük travması olan ve tüm dünyayı etkileyen Nagasaki ve Hiroşima'daki bombardıman ve sonrası yıkımdır. Atom bombası hem dünyanın hem de Japonya'nın belleğinde derin izler bırakarak pek çok hikâyeye konu olmuştur. Napier bu durumu "pek çok akademisyenin belirttiği gibi İkinci Dünya Savaşı'nın Japon yakası genelde bir "kurbanlar tarihi" olarak tanımlanabilir (Napier, 2008: 250)" şeklinde aktarmaktadır. Isoa Takahata'nın 1988 yapımı *Ateş Böceklerinin Mezarı* (Grave of the Fireflies) filminin başkarakterleri olan Seita ve Seseuke isimli iki çocuğun savaş sırasındaki zor şartlarda ölümle sonlanan hayatları, ölümün gerçek hayattaki acı sonunu hissettirir şekilde Cox'un açık ölüm olarak nitelendirdiği ölüm durumuna girmektedir. Napier'in aktardığı gibi de savaşa kurban giden iki çocuğun hikâyesidir. Jordan Trygstad ve diğerleri (2012) *Animede Ölümü Yaşamak* (Living through Death in Anime) isimli çalışmalarında ele aldıkları animelerde ölüm farklı şekillerde temsil edilse

de, bir karakter öldüğünde artık var olmadıkları anlamına gelmediğini vurgulamışlardır. Bu durumu Japon peri masalları ve dini inanışlarıyla ilişkilendirmişlerdir. Çalışmalarının sonuç bölümünde *Ghost Hunt* ve *Ghost Stories* anime dizilerinde kötü ruhların ölümden sonra yok olurken iyi ruhların sevdikleriyle kalmasına ve onlara göz kulak olmalarının mümkün olduğuna dair ortak bir temanın olduğunu ortaya koymuşlardır. Buradan hareketle de Japonların ölüme bakış açısının olumlu olduğunu ve animelerin de bunu yansıttığını dile getirmişlerdir (http 4, s. 1-14). Pek çok anime film ve dizi serisi ölümü farklı şekillerde senaryolarında işlemektedir. Bu durum kimi zaman şiddetin de yoğun olduğu içeriklere kadar uzanmaktadır.

Genel olarak geniş izleyici kitlelerine ulaşan animasyon filmlerde ölüm kavramı sıklıkla karşımıza çıkan bir temadır. Kültüre, inanç sistemlerine ve sanatçıların yaratıcılıklarına göre biçime ve içeriği farklı şekillerde yansımaktadır.

3. TÜRK ANİMASYON SİNEMASINDA ÖLÜMÜN TEMSİLİ

Ölüm kavramı Türk sanatında hem görsel hem de yazınsal olarak ele alınmıştır. Resim ve edebiyat alanlarında kimi zaman dini öğelerin kimi zaman da sanatçıların/ yazarların ölüm anlayışı ile şekillenmiştir. Türk resim sanatında kullanılan ölüm kavramlarına ait görseller incelendiğinde, sahip oldukları ilk anlamlarının yanında, onlara yüklenen anlamları da barındırdıkları görülmektedir. Geçmişten bugüne süregelen inanışların yansımalarını bu çalışmalarda görmek mümkündür. Yaratıcının yeri olarak kabul edilen gökyüzü, gökyüzüne ulaşmak için kullanılan hayvan ve ağaç görselleri, mezarlar ve üzerindeki yazılar bu kullanımlara verilebilecek bazı örneklerdir (Yılmaz, 2016: 249-274). Romatizmin etkisi ile Edebiyat alanında da kendisine yer bulan ölüm kavramı, İslamiyet öncesi dönemde bir kahramanın arkasından düzenlenen törenle

gösterilirken, İslamiyet sonrasında ağıt şeklini almıştır. Tanzimat döneminden sonra Türk edebiyatının Fransız edebiyatından da etkilenmesiyle beden yok oluşu ve bu yok oluş süreci şiirlerde kullanılmıştır. Romantizm döneminde serbest olarak ele alınan ölüm kavramı, bu etkiyle aklın esas alındığı kuralcı bir yaklaşımla din anlayışının dışına çıkmıştır. Bir kavuşma ve sonsuz bir hayat olarak ele alınan ölüm kavramı, sonrasında yerini yok oluşa ve hayatın bir hiç olduğu inancına bırakmıştır (Aydemir, 2013: 233-253). Ölüm olayının sıradan bir eylem haline geldiği sinema dünyasında ölüm kavramı ayrıntılı bir biçimden ziyade hikâyenin ilerlemesine katkıda bulunan bir öğe olarak ele alınmaktadır. Ölüm kavramı sinemada sıklıkla gerçek anlamıyla ele alınmaktadır (Bilis, 2017: 296-312). Dünya sinemasında ölüm kavramı ve teması başta korku sineması gibi tür filmlerinde sıklıkla ve farklı şekillerde ele alınmakla birlikte Türk sineması için aynı şey söz konusu değildir. Özellikle kültüre ve geleneklere bağlı bir anlatım içerisinde ölüm gerçek anlamıyla Türk sinemasında ele alınmakla birlikte, yeniden hayata dönüş, farklı bir forma ya da ruha dönüşme gibi gerçek anlamının ve bağlamının dışında ele alınmadığı görülmektedir. Fakat yine de ölüm kavramına Türk kültürüne ait izleriyle, Türk sinemasında rastlamak mümkündür. Bu filmlerin tamamına yakını karakterlerin hayatlarının sonlanması olarak filmlerde ele alınmıştır. Genellikle ölen kahramanın arkasından yapılan dini törenlerle birlikte, mezar başındaki duygusal anlar ve yası yaşama şeklinde işlenmiştir (http 6). Ya da 1990'larda arda arda çekilen korku filmlerinde olduğu gibi inanç sistemlerinden gelen unsurların ölüm nedeni olarak (cinler, dabbe, büyü vb.) kullanıldığı örneklerle rastlamak mümkündür.

Türkiye'de animasyon yapımı 1930 yıllarında karikatür sanatçıların denemeleriyle başlamıştır. Fakat bu animasyonlar teknik

anlamda son derce sınırlı kalmıştır. Çalışacak ekip ve ekonomik desteklerin yetersizliği Türkiye'de animasyonun gelişimini biraz ötelemiştir. O yıllardan bugüne az sayıda üretilen animasyon sinema projelerinde de ölüm ve ölüm kavramı yok denecek kadar az işlenmiştir. Yine de Cox'un belirttiği başlıklar üzerinden değerlendirildiğinde örnekler karşımıza çıkmaktadır.

1963 yılında Bedri Koraman tarafından tasarlanan bir çizgi romandan uyarlanan Cici Can isimli canlı aksiyon Türk filminde Cici Can karakteri ölür. Fakat öldükten sonra ruh olarak hikâyeye devam eder (http 5). Cici Can karakterinin ruhu, canlandırma sanatından destek alınarak tasarlanmış ve hareketlendirilmiştir. Bu örnek, Cox'un tersine çevrilebilir- değiştirilmiş ölüm tanımına denk gelmektedir. Çünkü öldükten sonra kendi bedeninde değil ruh formunda geri dönmüştür. Bu örnek Türk sineması için ilklerden sayılabilir. Animasyon yardımıyla hazırlanan sahnede Cici Can'ın hayalet tasviri en kült hayalet formuyla karşımıza çıkmaktadır (Görsel 1).



Görsel 1. Cici Can filmi, 1963.

Bir diğer dikkat çeken örnek 1966 yılında Oğuz Aral, Ferruh Doğan ve Tekin Aral tarafından hazırlanan *Koca Yusuf* isimli kısa animasyon

filmdir. Gerçek bir hikâyeden yola çıkılarak tasarlanan yaklaşık 4 dakikalık film, Dünya şampiyonu milli güreşçi Koca Yusuf'un Amerika Birleşik Devletleri'ne gittiği ve galibiyet kazandığı bir güreş müsabakası sonrası gemisinin Atlas Okyanusu'nda batması neticesinde ölmesini konu almaktadır. Hikâyenin sonunda Koca Yusuf'un gemisi batmış ancak kendisinin ölümü gösterilmemiştir. Karakterin ölümü, Cox'un ölümün tasvirinde bulunan örtük ölüme ayrıca nedensellik anlamında karakterin bir kaza sonucu ölmesi ise kazara ölüme örnek oluşturmaktadır. Yine filmde iki kovboyun düello sahnesinde, düello anında ortaya çıkan barut dumanından sonra birinin yerinde mezarlık gösterilmesi örtük ölüme bir başka örnektir (Görsel 2).



Görsel 2. Koca Yusuf çizgi filmi, 1966.

1988 yılında kuruculuğunu Bahattin Alkaç'ın yaptığı Damla Animasyon tarafından yapılan *Deli Dumrul* animasyon filminde Deli Dumrul'un bir ayıyı öldürdüğü sahnede ölüm tasviri, açık ölüme örnektir. Yine aynı filmde hikâye içerisinde nasıl öldüğü bilinmeyen ve genç bir kişiye ait olduğu belirtilen ölü bir beden yine ölümün tasviri başlığında örtük ölüme örnekken, çevresindeki insanların bu ölüm karşısında gösterdiği üzüntü ve öfke, duygusal tepki başlığındaki olumsuz duyguya örnek olarak verilebilir. Genel bir değerlendirme ile

ölümlerin ciddi bir çoğunluğu kalıcı ölüm olarak gösterilmiştir (Görsel 3).



Görsel 3. Deli Dumrul çizgi filmi, 1988.

Türkiye'de yeni gelişmekte olan ve son yıllarda hızlı bir ilerleme kaydeden çizgi/ animasyon filmlerin çoğu TRT Çocuk kanalında örneklerini gördüğümüz gibi çocuk hedef kitleye yöneliktir. Bu sebeple ölüm konu olarak senaryolarda kullanılmamaktadır. Buna karşılık yetişkin hedef kitleye yönelik içerik ve uzun metraj animasyon filmlerde ölüm teması daha sık kullanılmaktadır. Yurtdışında durum daha farklı olmakla birlikte (Disney ölüm temasını sıklıkla hikâyelerinde kullanır. Animelerde çok sık şiddet ve ölüm teması kullanılır.) Türkiye'de hedef kitlenin pedagojik gelişimi dikkate alınarak konuların seçilmesi ve hikâyelerde kullanılması önemli görülmektedir. Yetişkin hedef kitleye yönelik animasyon filmlerde durum daha farklıdır. Örneğin *Kötü Kedi Şerafettin* filmi yetişkin hedef kitleye yönelik bir içerik olması bakımından ölüm temasını senaryoya taşımaktadır.

4. COCO VE KÖTÜ KEDI ŞERAFETTİN ANİMASYON FİMLERİNİN ÖLÜMÜ TEMSİLİ ÜZERİNDEN ÇÖZÜMLENMESİ

Dünyadan ve Türkiye'den seçilen iki animasyon film, Meredith Cox'un çizgi filmlerde ölümün ele alınış biçimini incelemek için ortaya koyduğu beş başlık (karakter durumu, ölüm tasviri, ölüm durumu, duygusal tepki ve nedensellik) altında ayrıntılı olarak incelenmiştir. *Coco* animasyon filmi senaryo gereği *Meksika Ölüler Günü Bayramı*'ni konu alması bakımından tercih edilmiştir. *Kötü Kedi Şerafettin* filmi ise Türkiye'de üretilen sınırlı sayıdaki uzun metraj animasyon filmlerden biri olması ve yetişkin hedef kitleye yönelik olarak +18 pek çok unsur gibi ölüm durumuna da filmde yer verdiği için tercih edilmiştir. Her iki animasyon filmde de ölüm kavramının biçim ve içeriğe nasıl yansıtıldığı ayrıntılı olarak incelenmiştir.

4.1. Coco Animasyon Filminin Ölümü Temsili Üzerinden Çözülmesi

Bu çalışmada, Meksika kültüründeki *Ölüler Günü*'ne ait kültürel değerler temel alınarak oluşturulan *Coco* (2017) adlı animasyon filmi, Cox'un ölüm kavramının çizgi filmlerde nasıl temsil edildiğini belirlediği başlıkları ve ayrıca "ölüm durumu" olarak adlandırdığı başlıktaki tüm tanımları içerdiği için evrensel anlamda iyi bir örnek olduğu düşünülmektedir. Disney/Pixar ortak yapımı olan ve yönetmenliğini Lee Unkrich'in üstlendiği film, Meksikalı bir ailenin 12 yaşındaki oğulları Miguel'in müziğe olan tutkusunu, yaptığı bir hata yüzünden ölümler diyarına geçmesini ve ölü aile bireyleriyle birlikte kendi geçmişini araştırmasını konu edinir. Filmde Hector, Imelda, Chicharrón, Ernesto de la Cruz, Miguel, Dante, Coco ve Coco'nun diğer ölen aile büyüklerinin ölümleri ve ölümler diyarı ile yaşayanların dünyası arasındaki ilişkileri Cox'un beş başlığı altında ayrıntılı olarak aşağıdaki gibidir;

Karakter durumu başlığı altında, Hector, Chicharrón ve Coco'nun ölümü iyi karakterin ölümünü, Ernesto de la Cruz'un ölümü ise kötü karakterin ölümünü göstermektedir.

Ölüm tasviri olarak bakıldığında, Hector, Chicharrón ve Ernesto de la Cruz 'un ölümleri açık ölüme, Coco'nun ölümü ise kapalı ölüme örnektir.

Ölüm durumu başlığı altında, Miguel, ölümler gününde Ernesto de la Cruz'un gitarını mezarlıktaki anıtından aldığı lanetlenir ve ölümler diyarına geçer. Bu olay sonucunda aslında ölmüştür. Canlılığının simgesi olan vücudu yavaşça silinmeye başlayıp iskelet formu ortaya çıkmaktadır. Burada tersine çevrilebilir- aynı ölüm şekli gerçekleşmek üzeredir. Eğer güneş doğmadan yaşayanların dünyasına geri dönmezse, ölümler diyarında sonsuza kadar iskelet formunda yaşayacaktır. Fakat hikâye ilerledikçe geri dönüşümlü ölüm gerçekleşir ve Miguel yaşayanların dünyasına geri dönmeyi başarır. Miguel ölümler diyarına geçtikten sonra onu görebilen tek canlı köpeği Dante'dir. Birlikte ölümler diyarına geçtiklerinde Dante de artık bir ölüdür. Hikayenin ilerleyen zamanlarında o da diğer Alebrijelerin sahip olduğu özellikleri edinir. Dante için tersine çevrilebilir- değiştirilmiş ölüm şekli gerçekleşmiştir. Hikayenin sonunda Miguel ile birlikte yaşayanların dünyasına geri dönmesiyle de geri dönüşümlü ölümü deneyimlemiştir. Hector, müzisyen arkadaşı Ernesto de la Cruz tarafından zehirlenerek öldürülür. Hatırlanması sayesinde tersine çevrilebilir- aynı ölüm şekli ile ölümler diyarında yaşamaya devam etmektedir. Hector'un eşi Imelda, hayatını kaybettikten sonra yaşayanların dünyasında hatırlandığı sürece tersine çevrilebilir- aynı ölüm şekli ile ölümler diyarında iskelet formunda yaşamına devam etmektedir. Ernesto de la Cruz, bir konser sırasında üzerine büyük bir çan düşmesi sonucu ölür. Yaşayanların dünyasında onu hatırlayan



Görsel 4. Coco filminde karakter tasarımı, 2017.

birçok kişi olduğu için tersine çevrilebilir- aynı ölüm şekli ile ölümler diyarında yaşamaya devam eder. Fakat yıllar sonra Hector'u öldürerek yaptığı ihanetin ortaya çıkması ve Miguel'i öldürme teşebbüsünde bulunması sonucu, Imelda'nın ruhani rehberi tarafından ortamdaki uzaklaştırılmak istenir. Yaşarken ölümüne sebep olan ölüm şekli ile ölümler diyarında da yine büyük bir çanın altında kalır ve kalıcı ölümle birlikte ölümler diyarını sonsuza kadar terk eder. Ölümler diyarında Hector'un arkadaşı Chicharrón, tersine çevrilebilir- aynı ölüm şekliyle ölümler diyarında yaşarken kendini güçsüz hissetmektedir çünkü yaşayanların dünyasında unutulmak üzeredir. Hector'dan kendisi için bir müzik çalmasını rica eder. Müzik dinlerken yaşayanların dünyasında artık tamamen unutulur ve kalıcı ölümle birlikte ışık ve toz bulutu şeklinde yok olur. Coco ise hikâyenin sonunda ölür ve bir sonraki yıl ölümler gününde fotoğrafı sunak odasına koyulur. Bu sebeple tersine çevrilebilir- aynı ölüm şekli ile iskelet formunda ölümler diyarında ailesi ile birlikte yaşamaya devam eder.

Sonuç olarak, Ernesto de la Cruz ve Chicharrón karakterlerinin geri dönmek üzere ölümler diyarını terk etmeleri kalıcı ölüme, Miguel ve köpeği Dante'nin ölümler diyarından tekrar canlıların dünyasına geri gelmeleri geri dönüşümlü ölüme örnektir. Canlılar dünyasında öldükten sonra yine kendi iskelet bedenlerinde yaşamaya devam eden, Hector, Imelda, Coco ve diğer aile üyelerinin ölümleri tersine çevrilebilir- aynı ölüm şekline, Dante'nin ise ölümler diyarına

geçtikten sonra vücuduna parlak renkler ve kanatların eklenmesi, tersine çevrilebilir- değiştirilmiş ölüm şekline örnektir.

Duygusal tepki durumu ise Coco ve Chicharrón'un ölümünde diğer karakterlerin hüzünlenmesi ve Ernesto de la Cruz'un ölümüne pek çok kişinin sevinmesi örnek gösterilebilir.

Nedensellik bağlamında ele alındığında, Ernesto de la Cruz'un Hector'u öldürmesi kasıtlı bir ölümdür. Bu sebeple Hector haksız yere öldürülmüştür. Fakat Ernesto de la Cruz'un yaptığı ihanetin ortaya çıkmasından sonra ölmesi gerekçeli ölümü göstermektedir. Dolayısıyla ölümün nedenselliği anlamında bağlantı kurulur.

Bu çerçevede incelendiğinde senaryoda ölüm kavramı Cox'un çizgi filmlerde ölümün ele alınış biçimini incelemek için ortaya koyduğu beş başlığı da içermektedir.

Biçimsel olarak ölüm kavramının filme yansımaları ise karakter ve konsept tasarımlarda kendisini göstermektedir. Tercih edilen mekanlar, dekor, kostüm hepsi filmin ana hikâyesini de oluşturan Meksika kültüründeki Ölümler Günü Bayramını destekler nitelikte Meksika kültürünün sembollerini filme taşımaktadır. Karakter tasarımına bakıldığında, ölümler diyarında yaşamaya devam eden karakterlerin bedenleri iskelet olarak tasarlanmıştır. Bu sayede aslında ölü oldukları fakat ölümler diyarında tersine çevrilebilir- aynı ölüm şekli ile yaşamaya devam ettikleri gösterilmektedir (Görsel 4).

Mekân tasarımında ölümler diyarı öne çıkmaktadır. Meksika kültüründe insanların öldükten sonra gittiğine inanılan ve ruhlarının yaşamaya devam ettikleri yerdir. Bu inanç sisteminin temelinde Maya uygarlığının ölüm anlayışı olduğundan, ölümler diyarının mekân temeli de Maya piramitlerinin üzerine inşa edilmiştir. Kadife çiçeğinin ölümlere yol gösterdiği varsayılarak, ölümler diyarından yaşayanların dünyasına geçişler bu kadife çiçeklerinin taç yapraklarıyla oluşturulan köprüler tarafından sağlamaktadır. Bütün ruhlar ölümler gününde bu köprülerden geçerek sevdiklerini tekrar görmek için yaşayanların dünyasına geçerler (Görsel 5).



Görsel 5. Coco filminde mekân tasarımı, 2017.

Dekor tasarımında ölümü daha iyi anlatmak için yaşayanların dünyasında olduğu kadar ölümler diyarında da kullanılan birçok öge vardır. Bunlar, Meksika kültürüne ait olan ve animasyonda da kullanılan delikli kâğıt, kadife çiçeği, sunak ve evrensel olarak ölümün simgesi olan kurukafadır. Delikli kâğıt, renkli kâğıt mendil yaprakların kesilmesiyle yapılan bir Meksika halk sanatıdır. Birçok tören ve bayramda sergilenmesinin yanında, en ünlü delikli kâğıtlar ölümler gününde asılanlardır (Görsel 6).



Görsel 6. Coco filminde delikli kâğıt, 2017.

Meksika kadife çiçeği veya Aztek kadife çiçeği olarak da bilinen bu çiçek Meksika'ya özgü bir çiçektir. Ölümler gününün en önemli öğelerinden biridir. Ölümler günü kapsamında sunakların ve mezarların süslenmesinde kullanılır. Bu yüzden ölümler çiçeği olarak da bilinmektedir (Görsel 7).



Görsel 7. Coco filminde Meksika kadife çiçeği, 2017.

Sunak, Meksika'da ölümler günü festivali için ölen insanların aileleri tarafından evin bir köşesinde veya odasında hazırlanan bir anma ortamıdır. Aynı zamanda mezarlıklarda ve kiliselerde de bulunabilmektedir. Bu sunaklar sayesinde aile üyeleri ölen yakınlarını hatırlayarak, onların yaşamaya devam ettiklerine ve kendilerini ziyaret edebildiklerine inanırlar (Görsel 8).



Görsel 8. Coco filminde sunak, 2017.

Ayrıca ölümler diyarında en öne çıkan sembol kurukafadır. Endüstriyel tasarımdan mimariye, küçük objelere kadar tasarımın genel çoğunluğunda kurukafa sembolü, ölümün biçimsel olarak tasvirinde kullanılmıştır (Görsel 9).

Kostüm olarak incelendiğinde, ölümler diyarında yaşamaya devam eden ölümlerin, canlıların



Görsel 9. Coco filminde kurukafa sembolü, 2017.

dünyasındaki yakınları tarafından hatırlanma derecelerine göre farklılık gösterir. Yakınları tarafından hatırlanan ölümlerin kıyafetleri daha parlak ve canlı renkler olarak tasarlanmıştır. Tam tersi olarak, daha az hatırlanan veya unutulmaya yüz tutmuş ölümlerde kıyafetler, daha eski, daha soluk renkli tasarıma sahiptir (Görsel 10).

İzleyici kitlesini çocukların ve gençlerin oluşturduğu animasyon filmlerde ölüm çok tercih edilmeyen bir kavramdır. Gerekli şekilde ele

alınmadığında çocukların bilişsel gelişimlerine zarar verme olasılığı oldukça yüksektir. Ancak ölüm kavramı çocuk animasyon filmleri için bir tabu değildir. Bu da Coco animasyon filminde görülmektedir. Yaratıcılar çocukların gerçek hayattaki deneyimlerini onların algılayabildikleri şekilde tasarladıkları sürece, böyle bir animasyon filmi ölüm kavramı hakkında iyi bir öğretici ortam oluşturmaktadır. Anlatı stratejisi filmin özünü oluşturur. Yönetmenin izleyiciye neler sunduğu ve bunu nasıl sunduğu önem taşımaktadır (Liu, 2020: 306). Animasyonun sınırsız yaratım süreci işe koşularak ölüm kavramını biçim ve içeriğe aktarma şekli, bu deneyimi bir kaba ya da eğlenerek deneyimlemeye dönüştürecek güce sahiptir.

4.2. Kötü Kedi Şerafettin Animasyon Filminin Ölümü Temsili Üzerinden Çözümlemesi

Küreselleşme ve teknolojiye bağlı olarak günümüzde hızlı bir gelişim gösteren Türk animasyonunda ölüm kavramı çok sık işlenmemektedir. Daha çok reklam ve çocuklar için dizi projesi olarak üretilen animasyonların eğlendirici ve eğitici konular üzerinden işlendiği görülmektedir. Buna karşın, 2016 yılında, karikatürist Bülent Üstün'ün aynı isimli çizgi



Görsel 10. Coco filminde kostüm tasarımı, 2017.

romanından uyarlanan, yönetmenliğini Ayşe Ünal ve Mehmet Kurtuluş'un üstlendiği *Kötü Kedi Şerafettin* adlı animasyon filmde ölüm kavramının işlendiği görülmektedir. Filmin senaryosu, kısaca Şero isimli kedinin evden kovulması, aynı gün aşık olması ve başına gelen bir dizi talihsiz olay sonucunda baba olduğunu öğrenmesini konu alır. Filmde Çizer, Pırtav, Cemil ve Tacettin karakterlerinin ölümle ilişkili olduğu görülmektedir. Film, Cox'un belirttiği beş başlığa göre değerlendirildiğinde ortaya çıkan sonuçlar aşağıdaki gibidir;

Karakter durumu başlığı altında Çizer karakterinin ölümü kötü karakterin ölümüne örnektir.

Ölüm tasviri başlığına bakıldığında, Pırtav, Cemil, Çizer ve Tacettin karakterlerinin ölümleri açık ölüme örnektir. Çünkü ölüm şekilleri seyirci tarafından açıkça görülebilmektedir. Cemil karakteri kalbine saplanan makasla, Pırtav karakteri elektrik çarpması sonucu, Çizer karakteri balkondan düşerek ve Tacettin karakteri ise kalbinden vurularak öldürülür.

Ölüm durumu başlığında Pırtav ve Cemil karakterlerinin ölümleri, geri dönüşümü olmadığı için kalıcı ölümdür. Tacettin karakteri öldükten sonra yapılan müdahalelerle hayata geri döndürüldüğü için ölüm durumu başlığındaki geri dönüşümlü ölüm gerçekleşmiş olur ve yeniden hikâyeye katılır. Çizer karakteri ise balkondan düşerek ölür. Sonra kendi ölü bedenine geri döner. Bu sayede hayata dönmesi tersine çevrilebilir- aynı ölüme örnektir.

Duyusal tepki durumunda Pırtav'ın ölümü, sahibi olan Çizer karakterini üzdüğü için olumsuz duygu durumuna örnektir. Hikâyenin sonunda Çizer karakterinin kalıcı ölümü, diğer karakterlerde olumlu duyguyu oluşturmuştur.

Nedensellik anlamında Pırtav'ın ölümü bir kaza sonucu meydana geldiği için kazara ölüme, Cemil karakteri ise Çizer tarafından öldürüldüğü için

kasıtlı ölüme örnek gösterilebilir.

Coco animasyonunda olduğu gibi senaryoda ölüm kavramı *Kötü Kedi Şerafettin* animasyon filminde de Cox'un belirttiği beş başlığı içermektedir. Ölüm kavramının biçimsel olarak filme yansımaları derin bir şekilde ele alınmamış olsa da karakter, mekan ve kostüm tasarımlarında nasıl ele alındığı görülmektedir.

Karakter tasarımına bakıldığında ölüm kavramının, kalıcı ölümü yaşayan karakterlerde gerçekçi bir şekilde ele alındığı görülebilmektedir. Cemil karakterinin kalbine saplanan makas yüzünden vücudundan kan akması ve Pırtav karakterinin elektrik çarpması sonucu yanarak vücudundan duman çıkması ölüm kavramı için oldukça açık biçimsel örneklerdir (Görsel 11).



Görsel 11. *Kötü Kedi Şerafettin*, Pırtav ve Cemil, 2016.

Bunun yanında Çizer karakteri balkondan düştüğünde kafatasının kırılarak beyinin görülmesi, vücudunun daha soluk ve deforme olmuş olarak tasarlanması da ölümü açıkça temsil etmektedir (Görsel 12).



Görsel 12. *Kötü Kedi Şerafettin* Çizer karakteri, 2016.

Mekân tasarımı anlamında ölüm kavramı en net anlamda iki şekilde gösterilmiştir. Birincisi Çizer, kedisi Pırtav'ın ölümüne üzüldüğünde, odanın penceresinden içeriye düşen gün ışığı tabut şeklinde ikisinin üzerine düşmektedir. Bu tasarım Pırtav'ın ölümüyle bağdaştırıldığı gibi daha sonrasında Çizer karakterin ölümünün bir habercisi olarak da değerlendirilebilir (Görsel 13).



Görsel 13. Kötü Kedi Şerafettin filmi mekân tasarımı, 2016.

İkinci mekân tasarımı ise Çizer balkondan düşüp öldükten sonra içinde bulunduğu dünya dışı ortamdır. Bu ortam ise karanlık, sisli ve tek renkli bir boşluk olarak görülmektedir (Görsel 14).



Görsel 14. Kötü Kedi Şerafettin filmi mekân tasarımı, 2016.

Kostüm tasarımında ölüm kavramının en açık örneği Çizer karakteridir. Tersine çevrilebilir- aynı ölüm şekliyle tekrar dirildiğinde kıyafetleri yırtık ve eski olarak tasarlanmıştır. Bu şekilde aslında canlılığını yitirdiği halde ölü olarak tekrar hayata döndüğü gösterilmiştir (Görsel 15).

Bülent Üstün'ün aynı isimli çizgi romanından uyarlanan Kötü Kedi Şerafettin adlı animasyon filmde kalıcı ölümlerle beraber hem geri dönüşümlü ölüm hem de kendini tekrar eden tersine çevrilebilir- aynı ölüm şekli görülmektedir. Yedi



Görsel 15. Kötü Kedi Şerafettin filmi kostüm tasarımı, 2016.

yaş ve üzeri (+7) hedef kitleye hitap eden Coco filminden farklı olarak +18 hedef kitleye hitap eden film ölümü ele alış biçiminde de Coco'dan farklı olarak ölümün daha şiddet içeren yönlerini (kalbe saplanan makas, kan, parçalanmış kafatası vb.) de ekrana taşımaktadır.

SONUÇ

Ölüm kavramı, her ne kadar bilinmeyen bir kavram olsa da insanoğlunun sürekli merak duyduğu bir konudur. Deneyimlenmesi mümkün olmayan bir kavram olduğu için yoruma açık bir yapıya sahiptir. Coğrafyaya bağlı olarak fiziksel çevrenin oluşturduğu yaşam standartları ile beraber, sosyo-ekonomik durum, kültürel değerler veya dini inançlara kadar birçok alan, farklı şekilde yorumlanmasına sebep olabilen etkenlerdir. Kültürel değerler içerisinde sanat şüphesiz en önemlilerinden bir tanesidir. Sanatın birçok alanında ölüm kavramına ait sembollere rastlamak mümkündür. Bu sayede ölüm hakkındaki düşünceler ve semboller, kültürel birer değere dönüşerek toplum içerisinde ve toplumlar arası hatta nesiller boyu bir iletişim aracı haline gelmektedir. Resim, müzik, edebiyat ve sinemada uzun yıllar kendine yer bulan ölüm kavramının, animasyon sinemada da ele alındığı görülmektedir. Meredith Cox'un çizgi filmlerde ölüm kavramının nasıl ele alındığını belirttiği beş başlık, hem evrensel hem de yerel anlamda üretilen animasyon filmlerde soyut olan ölüm kavramının animasyon tekniğinin sağladığı zengin anlatım sayesinde nasıl somut olana taşıdığını göstermesi anlamında önemlidir.

İzleyici için bu konu hakkında fikir sahibi olmalarını sağlamaktadır. İnsanoğlu bilinmeyen durumlar karşısında hep dehşete düşmüştür. Ölüm kavramı da ötesi bilinmeyen bir kavram olduğu için dehşet yönetim kuramı bu korku karşısında bir başa çıkma mekanizması olarak sanat ve çizgi filmde yardım almaktadır. Bu sayede biz izleyicilere, bilinmezliğini koruyan ölüm kavramı karşısında olası alternatif düşünceler oluşturmaktadır. Kimi filmler Coco filminde olduğu gibi daha küçük yaş hedef kitleye yönelik eğlenceli bir yaratıcılıkla ölüm kavramını somutlaştırırken kimi filmler ise Kötü Kedi Şerafettin filminde olduğu gibi yetişkin hedef kitleye yönelik olarak daha sert ve keskin sahnelerle ölümü somutlaştırmaktadır.

KAYNAKLAR

- Aydemir, M. (2013). Tanzimat Dönemi Türk Şiirinde Ölüm Algısı, *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Vol 8/4, s. 233-253.
- Bilis, A. E. (2017). Tarihsel Süreçte Ölüm Algısı ve Sinemada Ölüm: "The Bucket List" Film Örneği, *Erciyes İletişim Dergisi*, Cilt 5, Sayı 1, s. 296-312.
- Bridgewater, E. E., Menedez, D., Rosengren, K. S. (2021). Capturing Death in Animated Films: Can Films Stimulate Parent-Child Conversations About Death?, *Cognitive Development*, Volume 59; <https://doi.org/10.1016/j.cogdev.2021.101063>.
- Cox, M., Garret, E., Graham, J. A. (2005). Death in Disney Films: Implications for Children's Understanding of Death, *OMEGA*, Vol. 50 (4), s. 267-280.
- Gökçe, S. (2016). Çin'in Antik Dönemdeki Ölüm ve Cenaze Merasimi kültürünün Çince İmlere Yansıması, *Curr Res Soc Sci*, 2, s. 86-95.
- Graham, J. A., Yuhas, H., Roman, J.L. (2018). Death and Coping Mechanisms in Animated Disney Movies: a Content Analysis of Disney Films (1937-2003) and Disney/ Pixar Films (2003-2016). *Social Science*, 7, 199; DOI:10.3390/socsci7100199.
- Kahya, Ö. (2018). Ölüm Sonrası Hayat: Sümerce Metinlerde Öteki Dünya, *TAD*, Cilt 37, Sayı 63, s. 49-76.
- Kellehear, A. (2012). Ölümün Toplumsal Tarihi. (Çev. Tuğçe Kılınç). Phoenix Yayınları, Ankara.
- Kızı, A. (2017). Antik dönem Yunan Dünyası'nda Ölüm Kavramı ve Bununla İlgili Bazı Betimler, *Uluslararası Amisos Dergisi*, Cilt 2, Sayı 3, s. 32-65.
- Küçük, A., Tümer, G., Küçük, M. A. (2010) *Dinler Tarihi*. Ankara: Berikan Yayınevi.
- Lammon, M. (2022). From Entombment to Entertainment: Death Ritual in Disney Animation, *Journal of Death and Dying*, SAGE Journals; <https://doi.org/10.1177/00302228221133200>.
- Liu, Y. (2020). Narrative Strategy of Death Theme in Animated Films Under Children's Cognitive Perspective, *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, Volume 416, s. 304-306.
- Napier, S. (2008). *Anime: from Akira to Princess Mononoke*. (Çev. M. M. Başhekim). İstanbul: Es Yayınları.
- Pipe, J. (2014). *Eski Mısır Mumyalar Sihir ve Efsaneleri*, Ankara: Akıl Çelen Kitaplar.
- Şağır, A. (2013). Ölüm, Kültür ve Kimlik: Iğdır Ölü Bayramı ile Meksika Ölü Günü Örneği. *Milli Folklor*, 25 (98), 125-137.
- Tenzek, K. E., Nickels, B. M. (2017). End-of-Life in Disney and Pixar Films: An Opportunity for Engaging in Difficult Conversation, *OMEGA-Journal of Death and Dying*, 0(0) 1-20; DOI: 10.1177/0030222817726258.
- Ünal, S. (2020). Dehşet Yönetimi Kuramı Bağlamında COVID-19 Salgını Hakkında Psikososyal Bir Değerlendirme, *Klinik Psikiyatri Dergisi*, 23(Ek1), 67-71.
- Yılmaz, A. H. (2016). Türklere Ölüm Anlayışının Çağdaş Türk Resminde Göstergebilimsel Açından İncelenmesi, *İdil Dergisi*, Cilt 5, Sayı 20, s. 249-274.

İnternet Kaynakları

- http 1. www.tdk.gov.tr (Erişim Tarihi: 01.04.2022).
- http 2. Bennett, A (2016). When Death Doesn't Mean Goodbye. <https://www.nationalgeographic.com/magazine/2016/04/death-dying-grief-funeral-ceremony-corpse/> (Erişim Tarihi: 23.12.2018).
- http 3. <http://lmrpcc.org.au/admin/wp-content/uploads/2011/07/Customs-Beliefs-Death-Dying.pdf> (Erişim Tarihi: 25.12.2018).
- http 4. Trygstad, J., O'Conner, R., Birmingham, E., (2012) "Living Through Death in Anime", <https://library.ndsu.edu/ir/handle/10365/22367> (Erişim Tarihi: 01.04.2022).
- http 5. <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/6508/cici-can> (Erişim Tarihi: 01.04.2022).
- http 6. Pöteki, N. (2022) Hediye Sunumu Olarak Ölen Kişinin Ardından Yapılan Uygulamalar ve Türk Sineması Örnekleri. <https://docplayer.biz.tr/2961198-Hedye-sunumu-olarak-olen-kdsndn-ardindanyapilan-uygulamalar-ve-turk-sdnemasi-orneklerd.html> (Erişim Tarihi: 15.10.2022).

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. <https://www.youtube.com/watch?v=yUocq6PdBJI> (Erişim Tarihi: 31.03.2022).
- Görsel 2. <https://www.youtube.com/watch?v=kJMqdBFN7wQ> (Erişim Tarihi: 31.03.2022).

Görsel 3. <https://www.youtube.com/watch?v=2WL4FTqTgDc> (Erişim Tarihi: 31.03.2022).

Film Listesi

Arsoy, G. (Yapımcı) ve Göreç, E. (Yönetmen). (1963). *Cici Can* [Sinema Filmi]. Türkiye.

Aral, O., Doğan, F., Aral, T. (Yönetmen). (1966). *Koca Yusuf* [Çizgi Film]. Türkiye: Canlı Karikatür Stüdyosu.

Alkaç, B. (Yönetmen). (1988). *Deli Dumrul* [Çizgi Film]. Türkiye: Damla Animasyon.

Anderson, D. K. (Yapımcı) and Unkrich, L. (Yönetmen). (2017). *Coco* [3B Animasyon]. ABD: Disney/Pixar.

Kurtuluş, M., Berksoy, V. (Yapımcı) ve Kurtuluş, M., Ünal, A. (Yönetmen). (2016). *Kötü Kedi Şerafettin* [3B Animasyon]. Türkiye: Anima İstanbul.

KADIN KOOPERATİFLERİNDE YENİ ÜRÜN GELİŞTİRME SÜRECİ VE TASARIMCININ ROLÜ: KARABÜK ÜRETEK ELLER KOOPERATİFİ ÖRNEĞİ*

Dr. Öğr. Üyesi Ege KAYA KÖSE**
Prof. Dr. Dilek AKBULUT***

ÖZET

Türkiye’de girişim, işletme ve üretim olarak yapılanmış birçok kadın kooperatifi bulunmaktadır. Bu makale kadın kooperatiflerinde zanaat ve sürdürülebilirlik bağlamında yerel topluluklar ve tasarımcılar arasında iş birliğiyle yeni ürün geliştirme sürecinde tasarımcının etkin rollerinin belirlenmesi konu edinmiştir. Zanaatların tasarım yoluyla güçlendirilmesi çalışmaları literatürde yer alırken, sürecin tasarımcılar için nasıl işlenebileceği hakkında bilgi eksikliği bulunmaktadır. Kadın kooperatiflerinde zanaatların güçlendirilmesine yönelik tasarım müdahalelerinin belirlenmesinde işbirlikçi bir tasarım sürecinin aşamalarının açık olmaması, tasarımcıların süreçte rollerinin tanımlanması gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır. Kooperatif çatısı altında örgütlenen ve yerel üretim gerçekleştiren kadınların katılımcı olduğu tasarımcı ve zanaatkar iş birliği ile yeni ürün geliştirme süreci bir kadın kooperatifi örneği ile ele alınmıştır. Karabük Üreten Eller Kooperatifi’ne üye altı katılımcı ile iki hafta süren ve üç uygulamadan oluşan çalıştay düzenlenmiştir. Çalıştay ses kaydı, alan notları, çevrimiçi grup görüşmeleri ve fotoğraflar ile belgelenmiştir. Çalıştay süresince tasarımcı olan araştırmacı, katılımcıların yeni ürün geliştirme sürecinde eylemin kolaylaştırılmasını, kolektif çalışmayı sağlayan ve katılımcıların sonuç ürünü görselleştirebilecekleri bir süreci tasarlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Sürdürülebilirlik, Yerel üretim, Yeni ürün geliştirme, Kadın kooperatifleri, Tasarım müdahalesi.

Geliş Tarihi: 16.05.2022

Kabul Tarihi: 13.10.2022

Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Bu çalışma Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Endüstriyel Tasarım Anabilim Dalı Doktora Tezi olarak kabul edilmiş olan “Karabük Kadın Kooperatiflerinde Yerel Üretim Ölçeğinde Sürdürülebilir ve Katılımcı Tasarım Yaklaşımını Benimseyen bir Model Önerisi” başlıklı tez çalışmasından hazırlanmıştır.

**Karabük Üniversitesi, Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü, egeyakakose@outlook.com, ORCID: 0000-0002-7121-5602

***Gazi Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü, dilek.akblt@gmail.com, dilekakbulut@gazi.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1005-3395

THE PROCESS OF NEW PRODUCT DEVELOPMENT AND THE ROLE OF THE DESIGNER IN WOMEN'S COOPERATIVES: THE CASE OF KARABÜK URETEK ELLER COOPERATIVE*

Assist. Prof. Dr. Ege KAYA KÖSE**
Prof. Dr. Dilek AKBULUT***

ABSTRACT

This article focuses on determining the active roles of the designer in the new product development process by cooperating with local communities and designers in the context of craft and sustainability in women's cooperatives structured as enterprises, businesses, and production in Turkey. While studies of empowering crafts through design take place in the literature, there is a lack of information about how the process can be handled by designers. The lack of clarity in the stages of a collaborative design process in identifying design interventions for the empowerment of crafts in women's cooperatives reveals the necessity of defining the roles of designers in the process. The new product development process with the cooperation of designers and craftsmen, in which women who are organized under the roof of the cooperative and who carry out local production, are discussed with the example of a women's cooperative. A two-week workshop consisting of three applications was held with six members of the Karabük Uretek Eller Cooperative. The workshop was documented with audio recording, field notes, online group discussions, and photographs. The researcher, who was a designer during the workshop, designed a process that facilitates the action of the participants in the new product development process, ensures collective work and allows the participants to visualize the end product.

Keywords: Sustainability, Craft, New product development, Women's cooperative, Design intervention.

Received Date: 16.05.2022

Accepted Date: 13.10.2022

Article Types: Research Article

*This study was prepared from the thesis titled "A Model Proposal Adopting Sustainable and Participatory Design Approach at Local Production Scale in Karabük Women's Cooperatives", which was accepted as Gazi University Graduate School of Sciences Industrial Design PhD Thesis.

**Karabük University, Safranbolu Fethi Tokar Faculty of Fine Arts and Design, Department of Industrial Design, egekayakose@outlook.com, ORCID: 0000-0002-7121-5602

***Gazi University, Faculty of Architecture, Department of Industrial Design, dilek.akblt@gmail.com, dilekakbulut@gazi.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1005-3395

1. GİRİŞ

Türkiye’de kadın emeğinin görünür kılınması ve kadınların iş gücüne girişimcilik aracılığıyla katılımın hız kazandığı doksanlı yıllardan günümüze (Özbay, 2015: 135; Çakır, Küçükkaya ve Çakır, 2019), sürdürülebilir yerel kalkınmada kadın girişimciliği ve kadın kooperatiflerine, işsizlik ve yoksulluk ile mücadele etmek gibi çeşitli misyonlar yüklenmektedir. Bu hedeflerin gerçekleştirilmesi için ise, mevcut beceriler ile sürdürülen yerel üretimin yerine, günümüz ihtiyaçlarına uyarlanabilecek yeni ürünlerin geliştirilmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

Türkiye’de emek yoğun çalışan kadınların yerel üretim ölçeğinde kolektif hareket etme ve katılımcı uygulamalarla üretime dahil olması örnekleri, ağırlıklı olarak ekonomik gelir elde etme amacıyla üretimin çeşitlendirilmesi ve beceri eğitimlerinin verilmesiyle meslek edindirme yönündedir. Mardin’de ve Salihli’de kadınların el sanatlarını daha iyi bir pazar bulabilmeleri için tasarlanmış ürünlere dönüştürülmesi (Kaya, 2011), Somada işlerini kaybeden madencilerin eşlerine ve mülteci kadınlara sürdürülebilir gelir sağlamak amacıyla gerçekleştirilen yerel üretim eğitimleri ve iş birliği uygulamaları (http 4) ve Ödemiş Kadın Kooperatifinde kumaş atölyesinde yerel becerilerin geleceğe aktarılması amacıyla geleneksel zanaat üretimi sürdürerek kadınların ekonomik olarak güçlü kılınması (Atalay, 2015) bu yaklaşımlara örnek verilebilir. Bu çalışmaların ortak noktası, dezavantajlı gruplarla gerçekleştirilen eğitimler ve iş birlikleri ile beceri gelişimi sağlayarak yerel üretimi sürdürebilme ve yeni ürün geliştirme amacını taşımalarıdır. Kolektif ve katılımcı uygulamaları içeren bu çalışmalarda yeni ürün geliştirme yaklaşımları değişiklik göstermektedir. Güncel teknolojik gelişmelere uygun üretim yöntemleri ile yerel malzemenin bir araya getirilmesi, yerel üretimin geleneksel olarak sürdürülmesi ya da

üretim teknikleri miras alınarak çağdaş üretim teknikleriyle yeni ürün geliştirilmesi yaklaşımları sonuç ürünü elde etmek için kullanılan farklı yöntemler olabilmektedir. Sürdürülebilir gelir elde etme amacıyla ortak bir yaklaşım sunan bu çalışmalarda, farklı yöntemler kullanılsa da sonuç çoğunlukla yeni bir ürün geliştirmek olmaktadır. Bu çalışmalarda sonuç kadar sürecin de sonuç ürüne ulaşmadaki etkisi göz önüne alındığında sürecin tanımının yapılması/ araştırılması gereği ortaya çıkmaktadır. Bu doğrultuda çalışma kapsamında, kadın emeği özelinde yeni ürün geliştirme sürecine ve bu süreçte tasarımcının etkin rollerine odaklanılmıştır.

1.1. Türkiye’de Kadın Kooperatifleri ve Yerel Üretim

Türkiye’de 2000’li yılların başında kadın kooperatifi hareketi kadın girişimcilerin talepleri doğrultusunda kadın işgücünün ekonomiye kazandırılması, geliştirilmesi, korunması ve kadının sosyal ve kültürel desteklenmesi amacıyla bir tabandan hareketle kurulmaya başlanmıştır (http 1). Diğer kooperatiflerden farklı olarak, kadın kooperatif modeli üretim becerilerinin geliştirilmesine vurgu yapmaktadır. Kooperatifin amacı, ortaklarının ekonomik, sosyal ve kültürel ihtiyaçlarını karşılamak ve içindeki mal ve hizmetlerin pazarlama ihtiyaçlarını karşılamaktır (http 2). Kadınlara öğrenme imkânı ve sosyal dayanışma ortamı da yaratan kadın kooperatiflerinde, istihdama girememiş ya da kısıtlı katılım sağlamış kadınlara iş olanakları tanınmaktadır (http 3). Ancak ekonominin ve pazarın işleyişine tam olarak hâkim olmayan, geleneksel becerilere sahip, teknoloji kullanımı çok olmayan, işletme becerileri kısıtlı kadınlar, yapacakları işlere karar verirken, var olan becerileri ile hızla gerçekleştirebilecekleri işleri seçmek durumunda kalmaktadırlar (http 3). Kadın kooperatifleri çoğunlukla “kadın işi” olarak nitelendirilen alanlarda mal ve hizmet üretmektedirler. Bunun



Görsel 1. Karabük "Üreten Eller Kooperatifi" (Kaya Köse, 2019).

en temel nedeni, toplumsal cinsiyet rolleri ve kadınların iş yönetecek yeterli beceriye sahip olmaması sebebiyle, paydaşların yapmayı bildikleri işlere yönelmeleridir (Duguid, Durutaş ve Wodzicki, 2015). Kadın kooperatiflerinde "gelir getirici faaliyetler ve üretim; el işi ürünler, tekstil ve dokuma, gıda, tarımsal ve hayvansal ürünler, sabun gibi kozmetik ürünler ve hediyelik eşyalar" olarak belirtilmiştir (KEİG, 2018: 22).

1.2. Uygulama Alanının Tanımı: Karabük Üreten Eller Kooperatifi

Üreten Eller Kooperatifi (Görsel 1) 2015 yılında kurulmuştur. "Her ev bir atölye" fikri ile kurulan kooperatifin amacı, üreten ancak ürettiği ürünler için pazar bulamayan kadınları bir araya getirmek ve destek vermektir. Çalışma imkânı olmayan, aile bireylerine bakmakla yükümlü ya da bugüne kadar hiç çalışmamış kadınlardan oluşan bu yapılanmada kadınlar, aile büyüklerinden öğrendikleri geleneksel el işlerini ya da İşkur meslek edindirme kursları ve Halk Eğitim Merkezleri kurslarında öğrendikleri el sanatlarını evlerinde üreterek kooperatif mağazasında satışa sunmaktadırlar (Kooperatif Başkanı_G_31.08.2020).

Yörenin el sanatı ürünleri olan tel kırma, bindallı, Eflani çember bezi gibi el ürünleri üretimi kadınlar tarafından yapılmaktadır. Ancak, geleneksel el sanatlarını sürdüren ya da çeşitli kurslar ile beceri edinen kadınların teknik

bilgilerine ek olarak günümüz ihtiyaçlarına uygun nesnelerin üretimine ihtiyaçları vardır. Bireysel üretim gerçekleştiren kadınlar, becerileri doğrultusunda aynı ürünleri tekrar ederek üretmektedirler.

2. ARAŞTIRMANIN TASARIMI

Tasarımcının ve kullanıcının değişen rolü, kullanıcı odaklı tasarımdan katılımcı ve birlikte tasarlama eylemine dönüşen sosyal yönleri de içeren bütüncül bir yaklaşıma doğru değişmektedir (Sanders, 2002; Sanders ve Stappers, 2008). Teknolojik gelişmeler ve insan merkezli tasarım uygulamalarındaki değişimler ile tasarımın odak noktası, bireyden kolektif yaratıcılığa kaymaktadır (Sanders, 2001). Sanders ve Stappers'e (2008) göre, ortak tasarlama eylemi, tasarım sürecinin her alanına uygulanabilen kolektif bir yaratıcılık olarak tanımlanabilir. Bu eylem yalnızca eğitimli tasarımcılar arasındaki iş birliğini ifade etmez, aynı zamanda tasarım sürecine, tasarım eğitimi almayan bireylerin de dahil edilmesini içermektedir. Tasarımcılar, iş birliği sürecinde, paydaşlar arasında bilgilerin aktarılmasında kolaylaştırıcı olarak hareket edebilirler ve üretimi optimize etmek için fırsatlar oluşturabilirler. Uygulamaya dayalı bu süreçte yalnızca sonuç ürünler yer almaz, bu ürünlerin oluşturulması için harcanan sürede katılımcıların uygulama hakkındaki düşünceleri ve eylem sırasında edindikleri bilgiler ve

bu çalışma için üç aşamadan oluşan bir çalıştay planı oluşturulmuştur. Çalıştayın metodolojik şeması Şekil 1'de eylem araştırmasıyla bir araya getirilerek hazırlanmıştır.

2.1. Verilerin Elde Edilmesi İçin Araçlar ve Yöntemler

Nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı araştırmada, veri toplama araçları olarak yarı-yapılandırılmış görüşme, araştırmacının notları (günlükleri), demografik verileri elde etmek amacıyla uygulanan anket çalışması (kişisel bilgi formu), yapılan uygulama sürecinin fotoğraf/ ses kaydı, çevrimiçi grup görüşmeleri ve katılımcıların sonuç ürünlerinin fotoğraflanarak görselleştirilmesi gibi verilerin toplanması araçları kullanılmıştır.

Yarı yapılandırılmış görüşmeler esnasında araştırmacı ses kaydı ve not alma yöntemlerini bir arada kullanmıştır. Görüşmelerde katılımcıların sözel olmayan ifadeleri araştırmacı tarafından not alınarak betimlenmiştir.

Araştırmanın ev-eksenli üretim süreci ile kurgulanması, çalışmaların çevrimiçi görüntülü ve yazılı grup görüşmelerinde fotoğraf paylaşımı yapılmasına olanak tanımıştır. Katılımcıların yazılı iletişimlerine ek olarak fotoğraf paylaşımları, araştırmacı tarafından kayıt altına alınmıştır.

Bireyler arasında iletişimin de öne çıktığı çalıştayda, küresel salgın sürecinde yüz yüze çalışmaya imkân tanımayan bir ortamda sosyal medya uygulaması "whatsapp" aracılığıyla çevrimiçi görüntülü ve görüntüsüz bireysel görüşmeler, çevrimiçi görüntülü ve yazılı odak grup görüşmeleri gerçekleştirilmiştir. Böylelikle, günümüz iletişim çağının bulunduğu nokta ile çalışmada, mevcut yöntemlere ek olarak yeni pratik yararları bulunan önceden oluşturulmuş ve birikmiş veri dışında özgün yeni bir araştırma yöntemi kurgulanmaya çalışılmıştır. Belirli sayıda katılımcının aynı anda belirli bir tema veya konu

hakkında görüşmek amacıyla yazılı, sözel ve görseller ile destekledikleri eşzamanlı odak grup görüşmeleri internet aracılığıyla sağlanmıştır.

2.2. Katılımcıların Belirlenmesi

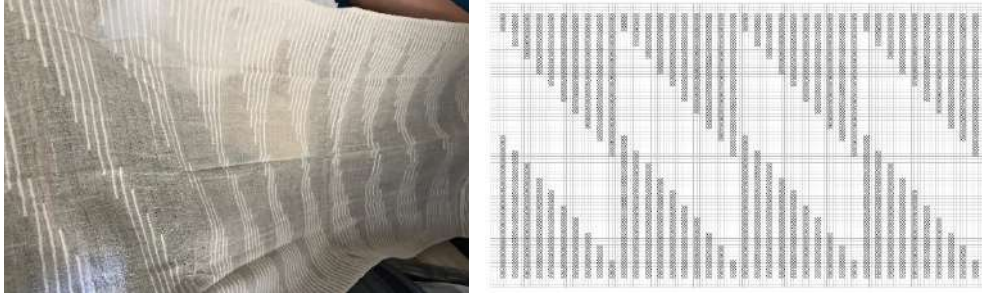
Kooperatif üyesi kadınlar becerileri ve kooperatif satış ofisine getirdikleri ürünlere göre kodlanmaktadır (Kooperatif Başkanı_G_31.08.2020). Kooperatif başkanı ile yapılan görüşme sonrasında, *kooperatif üye defterinde kayıtlı bulunan kişilerden dikiş-nakış-işleme-dokuma geçmiş deneyimi olan ya da geçmişte kooperatif ve halk eğitim merkezi iş birliği ile açılmış nakış eğitimi kurslarına katılan üyeler belirlenmiştir. Belirlenen üyeler arasından kooperatif ile iletişimi devamlı olan, eli işe yatkın, ürünleri satılan, çevrimiçi yazılı ya da sesli görüşmelerin gerçekleştirilebileceği, yeni bir çalışma içerisinde yer almaya gönüllü olabilecek kişiler* (Kooperatif Çalışanı Üye_G_31.08.2020) kooperatif satış ofisinde çalışan üye tarafından belirlenmiştir. Böylelikle altı katılımcıdan oluşan çalışma grubu belirlenmiştir. Araştırmanın uygulama adımına katılım sağlayabilecek 6 kooperatif üyesinin belirlenmesi ile uygulama adımı başlamıştır. Araştırmaya katılan kişi sayısına göre "KATILIMCI" kelimesi "KA" olarak kısaltılarak, katılımcılara sayısına göre verilecek çift haneli numaralandırma ile kodlanmıştır. Örnek; KA01, KA06...

3. ÇALIŞTAYLARIN ÖZETİ

Karabük Üreten Eller Kooperatifinde yerel malzemelerin sürdürülebilmesi için *çeşitli eğitimlerin verilmektedir. Ancak ürünlerin mevcut kullanım alanı dışında kullanımının gerçekleştirilememektedir* (Kooperatif Başkanı_G_31.08.2020). *Ayrıca kişilerin yeteneklerini basit olan ürünlere yönelik kullanımları sebebiyle, çeyizlikten öteye gidememiş* (Eğitmen_G_16.05.2020) ürünler üretilmektedir. Bu doğrultuda Karabük ilinde yerel zanaat ürünü olan Eflani Çember bezi (Görsel 2) sürdürülebilir



Görsel 2. Eflani çember bezi düz tezgâh dokuma ve motifli dokuma örnekleri.



Görsel 3. Eflani çember bezi şatır eteği motif örneği ve motif örneği çizimi.

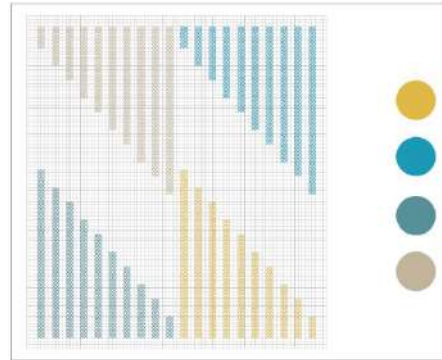
kalkınmada yerel malzemenin kullanılarak sürdürülebilir pazarlara uygun ürünlere dönüştürülebileceği fikri ile uygulamalarda kullanılmak üzere seçilmiştir.

Eflani çember bezinin ilk üreticisi dokuma tezgahında ipi kumaş haline getiren, dokumayı yapan kişidir. İkinci üretici ise dokunan kumaş üzerine işlemleri yapan, kullanım alanına göre kumaşı diken, şekil veren, süsleyen katılımcılardır. Uygulama sürecinde kullanılmak üzere seçilen örnek motif, düz dokuma bez üzerine belirlenen kanaviçe modeli olarak süslemenin yapılmasına olanak tanınması amacıyla dijital ortama aktarılmıştır. Araştırmacı, belirlenmiş olan motifi (Görsel 3) Adobe Illustrator programında ölçülendirilerek çizilmiştir.

3.1. Alan Çalışması: Uygulama-1

Çalıştayın ilk uygulaması, örnek bir model siparişi ile ev-eksenli üretim gerçekleştirilen kooperatifte, sürecin işleyişini öğrenmek amacıyla, araştırmacının katılımcı olarak katıldığı bir uygulama adımı olarak belirtilebilir.

Araştırmacı katılımcıların üreteceği motifi geliştirmiş ve yerel malzemenin tedarik edilmesini sağlamıştır (Görsel 4).



Görsel 4. İlk uygulamada üretilen motif ve uygulama kiti.

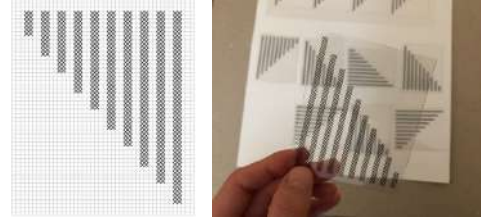
Uygulama süresince araştırmacı ve katılımcılar arasında çevrimiçi bireysel görüşmelerde bilgi ve deneyimin aktarılması sağlanması amacıyla görsellerle desteklenen yazılı metinler ile iletişim kurulmuştur. Üretim süreci sonunda katılımcılar, hazırlanmış örnek modeli birebir olarak (Görsel 5) uygulayabilmişlerdir.



Görsel 5. Uygulama sonuç ürünleri (Soldan sağa KA01, KA02, KA03, KA04, KA05, KA06).

3.1.1. İkinci Uygulama Öncesi Modelin Belirlenmesine Yönelik Çalışmalar

Tasarımcı olan araştırmacı, tasarım eğitimi almamış katılımcıların özgün ve bireysel motif geliştirme süreçlerinde kullanılmak üzere hazırladığı modül ile, katılımcıların motif çeşitliliğini ve modüllerin dizilimlerindeki olasılıkları rahatlıkla görebilmelerini sağlamak için bir şablon hazırlamıştır. Birimlerin yatayda ve dikeyde yan yana, üst üste çeşitli kombinasyonlarla dizilmesine olanak verilecek biçimde oluşturulan modül (Görsel 6), araştırmacı tarafından çizilmiştir. 7x8.5 cm ölçülerinde olan modül asetat kağıdına çıktı alınmıştır. Katılımcıların her birine 10 adet modül ikinci uygulamada kullanılmak üzere teslim edilmiştir.



Görsel 6. İkinci uygulamada kullanılacak motif birimi ve asetat baskı.

3.2. Alan Çalışması: Uygulama-2

Katılımcıların mevcut becerileri doğrultusunda geliştirdikleri geleneksel ürünleri, günümüz ihtiyaçları doğrultusunda yeni ürünlere dönüştürülmesi amacıyla araştırmacı ikinci uygulama ile öncelikle özgün bir motifin (Görsel 7) oluşturulmasını planlamıştır. Yeniden bir motif geliştirmek yerine, Uygulama-1'de üretilen işlemeden motifin uyarlanması sebebi uygulama sonucunda ürünlerin karşılaştırılma imkânı vermesidir. Buna ek olarak kooperatif üyesi katılımcıların ev-eksenli gerçekleştirdikleri mevcut üretim sistemleri ile gelecek bireysel çalışmalarında benzer bir yaklaşım ile özgün motifler üretebilecek olmaları düşüncesidir.



Görsel 7. Bilgilendirme aşamasında katılımcıların motif oluşturma modül yerleşim örnekleri ve uygulama kiti.

Tablo 1. Uygulama-2 sonucunda katılımcıların kişisel yaklaşımları.

Katılımcı	Motif (araştırmacı tarafından görselleştirilmiştir)	İşleme	Katılımcı katkısı (araştırmacı tarafından görselleştirilmiştir)
KA01			Motiflerin üst listede yerleştirilmesi ile yeni motif elde edilmiş (mevcut modül üzerinde biçimsel değişiklik yapılmamış)
KA02			
KA03			
KA04			Oryantasyon değiştirip aralıkları kaldırarak yeni bir biçim elde edilmiş (mevcut modül üzerinde biçimsel değişiklik yapılmamış)
KA05			Aynı renkler karşılıklı getirip aralıkları kaldırarak diyagonal çizgi haline getirilmiş (mevcut modül üzerinde biçimsel değişiklik yapılmamış)
KA06			

Katılımcılar uygulama-1 adımıyla bireysel olarak sosyal medya uygulaması-whatsapp aracılığıyla araştırmacıya süreci aktarmıştır. Uygulama-2 sürecinde ise tüm katılımcıların dahil olduğu bir whatsapp grubu oluşturulmuştur. Grup görüşmesi üzerinden yapılan uygulama örnekleri ve bu örneklerle yapılan yorumlar ile katılımcıların birlikte yaratma eylemi (*co-design*) ile ortak bir amaç için çalışmalarını sürdürmeleri hedeflenmiştir. Çizelgede belirtildiği gibi 3 katılımcı (KA01, KA04, KA05), asetat modüllerden oluşturdukları motifleri (Tablo 1) doğrudan kullanmışlardır.

Uygulamaya katılan diğer katılımcılar (KA02, KA03, KA06) ise, modüller ile oluşturdukları motiflere (Tablo 1) kişisel

eklemler yapmışlardır. Katılımcılar işledikleri kanaviçe motiflerini nesnelere ve eylemlere benzetmişlerdir. Katılımcı KA02 uygulama sonrasında oluşturduğu motif için, “*çark gibi durması için motifin ortasına artı şeklinde işleme yaptım. Dönüyor gibi göründü bunu yapınca*” (KA02_G_14.09.2020) benzetmesini yapmıştır. Ayrıca aynı katılımcı motifin birimlerinin bir bölümünde “*farklı renk kullanarak dönme*” hissini artırdığını belirtmektedir. Katılımcılardan KA03 oluşturduğu ilk motif üzerinde “*eksiltmeler yaparak motif üzerinde dönme hissini*” (KA03_G_14.09.2020) verdiğini belirtmiştir. KA06 ise, simetrik bir motif üzerinde “*eşit sayıda ilmek azaltması ile asimetrik*” (KA03_G_14.09.2020) bir yeni motife ulaştığını belirtmiştir.



Görsel 8. Katılımcılara defter cilt yapım örneğinin gösterilmesi ve uygulama kitini.



Görsel 9. Katılımcılara defter cildi örneklerinin gösterilmesi.

3.2.1. Üçüncü Uygulama Öncesi Bilgilendirme

Üç aşamadan oluşan çalıştayın son uygulamasında ikinci uygulama neticesinde katılımcıların oluşturduğu özgün motifleri kullanarak defter cildi oluşmaları beklenmiştir. Yerel bir malzemenin mevcut kullanım alanı dışında bir ürüne dönüştürülmesinin gerçekleştirilebilmesi için araştırmacının hazırlamış olduğu bilgilendirme sunumu yapılmıştır. Araştırmacı tarafından katılımcılara sunulmak üzere hazırlanan görseller üç ana tema çerçevesinde şekillendirilmiştir. Araştırmanın uygulama-2 sürecinde üretilen motif örneklerinin uygulama-3 için defter cildi oluşturma sürecinde

kullanılması yaklaşımıyla, öncelikle örnek motif kullanımlarının defter cildi üzerinde farklı alanlarında konumlandırılabilceği görseller paylaşılmıştır. Defter cildi oluşturmak için çeşitli dikiş yöntemleri örnekleri ile devam eden süreç, defterin açılıp kapanması ve uygulama kitinde (Görsel 8) de çeşitlendirilmiş olan farklı malzeme türleri kullanılarak ciltlenen ürün örneklerinin sunumu (Görsel 9) ile sonlandırılmıştır. Katılımcılara defter cilt örneklerinin fotoğraf olarak gösterilmesinin sebebi, katılımcıların zihninde örnek modellerin hatırladıkları kadarıyla bir rehber olabilmesidir. Böylelikle katılımcıların uygulama aşamasında özgünlüklerini kaybetmeyecekleri öngörülmüştür.

Tablo 2. Yeni ürün oluşturma sürecinde motifin ürüne uyarlanması.

Katılımcı	Uygulama-2	Uygulama-3		Katılımcı	Uygulama-2	Uygulama-3	
		Kapak	Tüm yüzey			Kapak	Tüm yüzey
KA01				KA04			
KA02				KA05			
KA03				KA06			

3.3. Alan Çalışması: Uygulama-3

Uygulama-3 iki adımdan oluşmaktadır. İlk adımda hazır bir defter içine uygun ciltlemenin oluşturulmasıdır. İkinci adım ise özgün bir çalışma sonucu üretilen motifin, ürüne dönüştürülmesinde defter cildiyle birlikte düşünülerek yeniden kurgulanmasıdır. Uygulamalar sonucunda elde edilen sonuç ürünler Tablo 2'de belirtilmektedir.

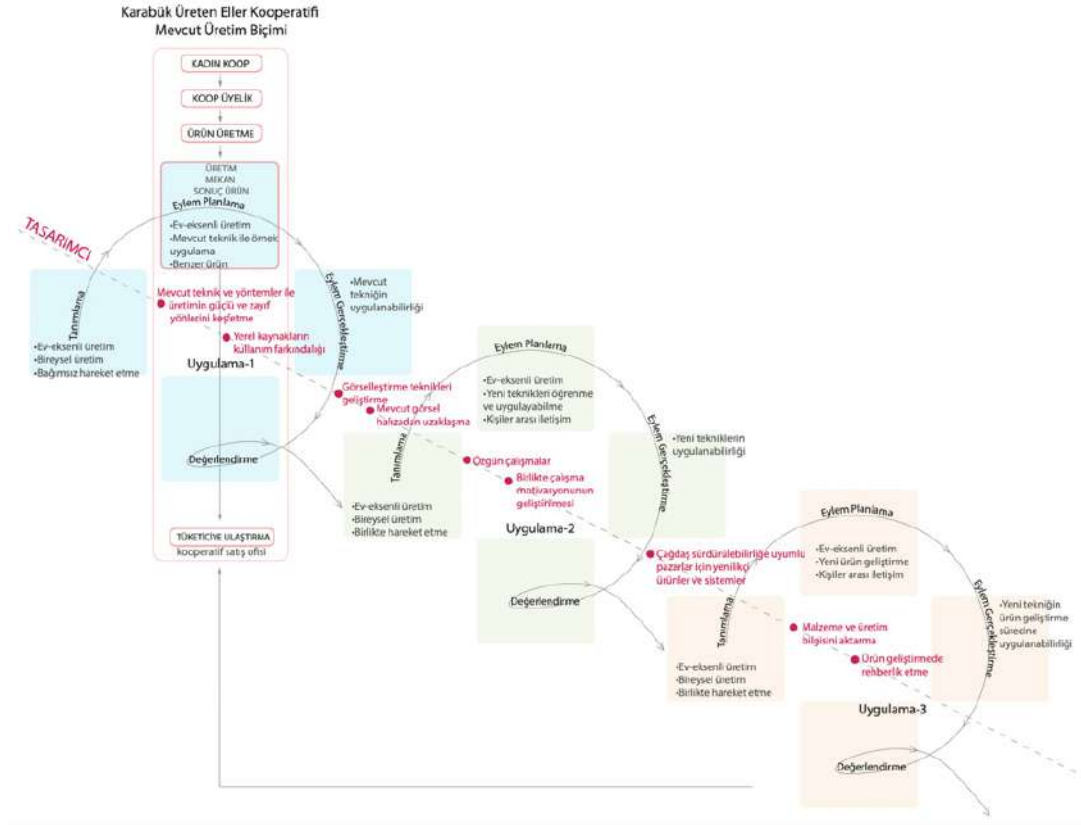
4. ÇALIŞMADA TASARIMCI-ARAŞTIRMACININ ÜSTLENDİĞİ ROLLER

Karabük Üreten Eller Kooperatif yapılanması incelendiğinde, kooperatife üye olan her kadının kendi becerileri doğrultusunda ev-eksenli, bireysel ve bağımsız hareket ettiği gözlemlenmiştir. Kooperatife üretim ise kadınların ev-eksenli ürettikleri nesnelere ve sipariş üzerine örnek modelin birebir uygulanması olarak iki biçimde gerçekleştirilmektedir. Kooperatif iş akışına uygun olarak sipariş üzerine örnek model uygulaması çalıştayan ilk adımı için uygun üretim yöntemi olarak belirlenmiştir. Bunun sebebi, örnek model ile gerçekleştirilecek çalışmanın, bağımsız kişisel beceriler doğrultusunda

farklı ürünlerin üretimine göre daha doğru bir ölçüt olması ve süreç ve sonuç analizinin yapılabilirliğidir.

İlk uygulamada araştırmacı, yerel kaynakları araştırmak, kooperatif yapılanmasının tanımlanmasını sağlamak gibi görevler üstlenmiştir. Ayrıca tasarımcı olarak *yerel malzemenin motif örneklerinin yeniden uygulanmak üzere hazır duruma getirilmesi, vektörel çizimlerinin gerçekleştirilmesi ve gerekli malzemelerin tedarik edilmesi* gibi roller üstlenmiştir. Katılımcıların uygulama esnasında çevrimiçi görüşmelerinde araştırmacı rolü ile katılımcıların günlük çalışmalarının paylaşılması için iletişim kurma görevini üstlenmiştir.

Türkiye'de bulunan kadın kooperatiflerinde mevcut becerilerle rekabet gücü düşük ürünlerin üretilerek satışlarının gerçekleştirildiği bilgisi ile, uygulamanın ikinci aşamasında *özgün çalışmaların yapılabilmesi amaçlanmıştır*. Geçmiş becerilerini sürdüren katılımcıların *mevcut görsel hafızalarından uzaklaşması* amacıyla ikinci uygulama öncesinde tasarımcı olarak araştırmacı örnek motifin çeşitli kombinasyonlarla görselleştirilebileceği *yeni bir teknik* olarak çalışma modülleri geliştirmiştir.



Katılımcıların uygulama-2 sürecinde kullanacakları teknik, uygulamanın bilgilendirme adımıyla katılımcılara açıklanmıştır. Katılımcılar ile yapılan görüşmelerde araştırmacı, *modüllerin kullanılma biçimlerini katılımcılara sunmak, katılımcıların bireysel örnek çalışma yapmalarını sağlamak gibi öğretme-test etme süreçlerinde eğitmen rolünü üstlenmiştir*. Kooperatifin ev-eksenli üretiminde bireysel hareket eden üyelerinin *birlikte çalışma motivasyonunun geliştirilebilmesi* için araştırmacı, uygulama süresi boyunca katılımcıların çevrimiçi görüşmelerini sağlayabilecekleri bir ortam hazırlamıştır. Katılımcıların ev-eksenli üretim süreçlerinde birbirleri ile iletişim halinde çalışmalarını görsel ve metin olarak çevrimiçi grup görüşmelerinde paylaşmaları ile özgün motif geliştirme süreçlerinde, işbirlikçi olarak birlikte hareket

edebilmeleri sağlanmıştır.

Kadın kooperatiflerinde rekabet gücü düşük benzer ürün üretimlerinin gerçekleştirilmesi zanaat ürünü olsa dahi yeterli ilginin sağlanamaması, üretimin kapsadığı alanın yerelle sınırlandırılması, üyelerin yerel kalkınmayı sağlayabilecek girişimler olarak kadınların sosyo-ekonomik olarak güçlenmesini amaçlasa da üretim-tüketim ağının sürdürülebilirliğinin sağlanamaması sebebiyle gerçekleştirilemeyen hedefler olarak kalmasına sebep olmaktadır. Tüm bu durumlar kadın kooperatiflerinde rekabet gücü düşük mevcut ürünlerin güncel ihtiyaçlar doğrultusunda çağdaş ürünlere dönüştürülerek sürdürülebilirliğinin sağlanması noktasında araştırmacının katılımcılara yeni bir fikir sunma gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Bu sebeple araştırmacı, kooperatif üretiminde çağdaş

sürdürülebilirliğe uyumlu pazarlar için yenilikçi ürünler ve sistemler geliştirmek fikri ile üçüncü uygulamayı başlatmıştır. Hussain, Sanders ve Steinert (2012) tasarımcıların, gelişmekte olan ülkelerde katılımcı projeler üstlendiğinde amacın sadece mevcut bir sorunu “çözebilecek” bir ürün veya hizmet sunmak değil, aynı zamanda yerel insan kapasitesini geliştirmek, böylece gelecekteki tasarım projelerinin dışa bağımlı olmadan gerçekleştirilebilmesi olduğunu belirtmiştir. Bu doğrultuda Uygulama-3 süreci bilgilendirme adımıyla araştırmacı, katılımcılara gelecek çalışmalarında da kullanabilecekleri malzeme ve üretim bilgisini aktarmıştır. Buna ek olarak araştırmacı eğitmen olarak ürün geliştirmede rehberlik etme rolünü üstlenmiştir.

Ev-eksenli olarak gerçekleştirilen uygulamada katılımcıların Uygulama-2 sürecinde kurdukları iletişim ağı, Uygulama-3’te de çevrimiçi grup görüşmeleri olarak devam etmiştir. Katılımcıların çevrimiçi grup görüşmelerinde tasarımcı rolünü üstlenen araştırmacı, katılımcılar arasında sözel ve görsel bilgilerin paylaşılması, fikir alış-veriş gibi roller üstlenerek sürecin katılımcılar ile iş birliği yapılarak sürdürülmesini sağlamıştır.

SONUÇ

Türkiye’de kadın kooperatiflerinde zanaatların tasarım aracılığıyla güçlendirilmesi yaklaşımları, literatürde elde edilen veriler doğrultusunda ağırlıklı olarak ekonomik gelir elde etme amaçlı üretimin çeşitlendirilmesi yönündedir. Böylelikle kayıt dışı çalışan kadınların istihdamının sağlanarak yoksullukla mücadele edilmesi ve ekonomik kalkınmaları gerçekleştirilmektedir. Kooperatif üyesi kadınların mevcut becerilerinin geliştirilmesi için verilen eğitimler halk eğitim merkezleri, İşkur, çeşitli ulusal ve uluslararası kalkınma ajansları ve STK’lar aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Güçlendirme çalışmaları kadın kooperatifleri örneklerinde, tasarımcıların ağırlıklı olarak yer almadığı çalışmalar olarak literatürde geçmektedir. Güncel bir konu olarak,

tasarımın ilgi alanına son yıllarda giren kadın emeği ve yerel üretimlerin sürdürülebilirliği konusu, tasarımcı-zanaatkar ilişkisinin henüz tanımlanamadığı bir durumdadır. Çünkü, kooperatiflerin kuruluş amaçları, kuruluşlarına yardım eden çeşitli yapılar, üretilecek nesnelere üretilmesi için teşvikler verebilmekte, üretim kararlarına müdahale edebilmektedir.

Kadın kooperatifleri buluşmalarında tasarımın önemine vurgu yapılsa da küçük ölçekli üreticiler olarak kadın kooperatifleri, tasarımın varlığını bilmiyor ya da erişim sağlayamıyor durumdadır. Kooperatif özelinde güçlendirme çalışmaları her vaka için kooperatifin kurulumundan üyeliğe, bulunduğu coğrafi konumdan yerel malzeme çeşitliliğine, üretilen üründen tüketiciye ulaştırma yöntemine kadar farklı etkenler değerlendirilerek oluşturulmalıdır.

Karabük Üreten Eller Kooperatifinde gerçekleştirilen tüm uygulamalar analiz edildiğinde, tasarımcı her uygulamada ve uygulama süreci içerisinde araştırmacı, eğitmen, tasarımcı olmak üzere farklı etkin roller üstlenebilmektedir. Dolayısıyla, kooperatif özelinde tasarım yaklaşımlarının gerçekleştirilmesi, beklentiler doğrultusunda tasarımcının rollerinin farklılaşması durumu ortaya çıkarmaktadır. Buna ek olarak kooperatifler özelinde farklılaşan tasarım yaklaşımlarıyla, kooperatif içerisinde gerçekleşen uygulamalarda da tasarımın etkin rollerinin farklılaşmasına neden olmaktadır.

Karabük Üreten Eller Kooperatif uygulamasından hareketle kadın kooperatiflerinde tasarım eğitimi almamış katılımcılarla çalışan tasarımcılar için sürecin tanımlanabilmesi için gerekli olabilecek tespit ve öneriler aşağıda listelenmiştir:

1. Kadın kooperatifleri, kooperatifi oluşturan yapı ve kurumların beklentileri ve fikirleri ile şekillendirilmektedir (KEİG, 2018: 8). Bu sebeple

kadın kooperatif yapılarının öğrenilebilmesi için bilgi edinmek amacıyla tasarımcının çalışma ortamında katılımcılar ile vakit geçirmesi gerekmektedir.

- Öncelikle tasarım ve tasarımcı tanımlarının kadın kooperatifleri ile iş birliğinde açıklanması gereklidir.

- Araştırmacı/ tasarımcı, katılımcı tasarım uygulama planında katılımcılardan beklediği becerileri belirtmelidir.

- Tasarımcı, her uygulamada çalışmanın amacını açıkça dile getirmelidir.

2. Mevcut teknik ve yöntemlerle üretimin güçlü ve zayıf yönlerinin öğrenilebilmesi için öncelikle katılımcıların hâkim oldukları teknikler ile geliştirilmiş bir örnek çalışma yapılabilir. Böylelikle katılımcılar gelecek çalışma için de sürece adapte olabilirler.

- Katılımcıların mevcut becerileri ile şablon üzerinden üretim yapabilecekleri bir hazırlık çalışması yapılabilir. Katılımcıların gelecek çalışmalarda kullanacakları yerel malzemeye adapte olmaları sağlanabilir.

- Kooperatifin hitap ettiği pazara yönelik olarak ilk çalışma düzenlenebilir.

3. Tasarımcı, katılımcıların özgün çalışmalar yapabilmeleri için görselleştirme teknikleri ya da gösteri modeli oluşturabilir.

- Katılımcıların görsel hafızalarından uzaklaşmalarını sağlanabilir.

- Tasarımcı katılımcıların kişisel yaklaşımlarını sunmalarına izin vermelidir.

- Tasarımcının alanı terk etmesinden sonra katılımcılar çalışmalarını geliştirerek sürdürebilmelidir.

4. Birlikte çalışma motivasyonu geliştirilebilmelidir.

- Birlikte çalışılabilmesi için araç ve yöntemler

tasarlanabilir, iletişim ağı oluşturulabilir.

5. Tasarımcı, yerel malzeme kullanımı ile katılımcıların geliştirebilecekleri ürünlerin çeşitliliğini örnek bir çalışma ile teşvik edebilir.

- Tasarımcı, yerel malzeme ile ürünlerin oluşturulmasında geçmiş deneyimlerinden edindiği bilgileri katılımcılar ile paylaşabilir. Katılımcılara fikir vermesi amacıyla gösteri modelleri sunumu yapabilir.

- Tasarımcı, katılımcıların farklı malzemeler kullanmasına izin vermelidir.

6. Her uygulama sonrasında katılımcıların süreci nasıl geçirdikleri hakkında bilgi toplanmalıdır. Gelecek müdahale için bu bilgileri elde etmek önemlidir.

7. Uygulamalar sonunda yeni bir tüketici kitlesine hitap etmek için üretilen ürünler, kooperatif satış alanlarında yerel halk ile buluşturulabilir. Böylelikle, uygulamaya katılanların ve diğer kooperatif üyelerinin gelecek çalışmalar için motivasyonu artırılabilir.

KAYNAKLAR

- Atalay, D. (2015). Women's Collaboration for the Enhancement of Craft Culture in Contemporary Turkey. *Craft Research*, 6(2), 223-239.
- Balci, A. (2018). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntem, Teknik ve İlkeler (On üçüncü Baskı)* Ankara: Pegem, 175-307.
- Burns, D. (2007). *Systemic Action Research: A Strategy for Whole Systems Change*. Bristol, England: Policy Press, 12-49.
- Çakır, F., Küçükaya, H. ve Çakır, M. (2019). İstihdam Açısından Kadın Girişimciliğin Etkisi: OECD Ülkeleri Üzerine Ekonometrik Bir Analiz. IV Uluslararası Girişimcilik, İstihdam ve Kariyer Kongresi Bildiriler Kitabı Cilt-I. 426-437.
- Duguid, F., Durutaş, G. ve Wodzicki, M. (2015). *Türkiye'de Kadın Kooperatifleri'nin Mevcut Durumu*, The World Bank, 7-104.
- Eğitmen (2020). *Kişisel Görüşme*, 16 Mayıs 2020, Safranbolu.
- Hussain, S., Sanders, E. B.-N., and Steinert, M. (2012). *Participatory Design with Marginalized People in Developing Countries: Challenges and Opportunities Experienced in a Field Study in Cambodia*. *International Journal of Design*, 6(2).
- Johnson, A. (2019). *Eylem Araştırması El Kitabı*. (Çev.Uzuner Y. Ve Özten Anay, M.). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Kadın Emeli ve İstihdamı Girişimi [KEİG] (2018)*. Kadın Kooperatifleri Kılavuzu (Birinci Baskı) İstanbul: Hazal Matbaa, 5-30.
- Kaya, Ç. (2011). *Designer As Enabler: A Methodology of Intervention for Designers*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Kooperatif Başkanı (2020). *Kişisel Görüşme*, 31 Ağustos 2020, Karabük.
- Kooperatif Çalışan Üye (2020). *Kişisel Görüşme*, 31 Ağustos 2020, Karabük.
- Kooperatif Katılımcı (2020). *Katılımcılarla Kişisel Görüşmeler*, 14 Eylül 2020, Karabük.
- Manzini, E. (2007). *The Scenario of a Multi-local Society: Creative Communities, Active Networks and Enabling Solutions*, İçinde Jonathan Chapman, J., Gant, N. (edt), *Designers, Visionaries and Other Stories*, Earthscan, London, 76-86.
- Manzini, E. (2010). *Small, Local, Open and Connected: Design Research Topics in the Age of Networks and Sustainability*, *Journal of Design Strategies*, 4 (1).
- Özbay, F. (2015). *Kadınların Ev İçi ve Ev Dışı Uğraşlarındaki Değişme. İçinde 1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar (haz. Şirin Tekeli)*. İstanbul: İletişim, 115-140.
- Sanders, E.B.-N. (2001). *Collective creativity*. *LOOP: The AIGA Journal of Interaction Design Education*, (3) 1-6.
- Sanders, E. B. N. (2002). *From User-Centered to Participatory Design Approaches*. İçinde J. Frascara (Eds.), *Design and the Social Sciences: Making Connections*. London: Taylor & Francis, 1-8.
- Sanders, E.B.-N. ve Stappers, P.J. (2008). *Co-creation and the New Landscapes of Design*. *CoDesign*, 4(1), 5-18.
- Susman, G. I. ve Evered, R. D. (1978). *An Assessment of the Scientific Merits of Action Research*. *Administrative Science Quarterly* 23, 582-603.

İnternet Kaynakları

- http 1. <https://ticaret.gov.tr/data/5d4c0eed13b876180c773fbb/Kooperatifçilik%20ve%20Kadın%20Kooperatifleri%20Kitapçık%2018.12.2012.pdf> (Erişim Tarihi: 21.09.2022).
- http 2. <https://ticaret.gov.tr/data/5d41e45e13b87639ac9e02dc/15fb10a7fe0bba07482ac9da277b5d35.pdf> (Erişim Tarihi: 21.09.2022).
- http 3. https://www.kedv.org.tr/public/uploads/files/5_Kadın%20Kooperatifleri%20Bulus%CC%A7mas%C4%B1%20Raporu.pdf (Erişim Tarihi: 02.10.2019).
- http 4. <http://www.designersunited.org/index.html> (Erişim Tarihi: 20.05.2021).

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9. Ege Kaya Köse kişisel arşiv, 2020.

LACAN BAĞLAMINDA RESİM VE PSİKANALİZ

(Salvador Dali'nin Narcissus'un Metamorfozu, Michelangelo Merisi Da Caravaggio'nun İshak'ın Kurban Edilişi, Jackson Pollock'un - Bir (Numara 31) isimli yapıtları üzerinden bir analiz)*

Zülküf KAÇMAZ**

ÖZET

Araştırmamızda, psikanaliz ile sanatın birleştiği yer olan insanın ruhsal yapısında saklı kalmış deneyimlerin sanat yapıtındaki gösterenleri ele alınmıştır. Konunun incelenmesinde Salvador Dali'nin Narcissus'un Metamorfozu, Michelangelo Merisi Da Caravaggio'nun İshak'ın Kurban Edilişi ve Jackson Pollock'un Bir (Numara 31) isimli eserleri yer almıştır. Bu eserleri meydana getiren ruhsal dünyadaki etkenler çözümlenmiştir. Eser, sanatçı tarafından icra edilirken uygulanan kompozisyon, hareket, renk, biçim, üslup, konu gibi ögeler incelenmiş; bu ögelerin tercih edilmesine sebep olan ruhsal dünyada saklı kalmış deneyimlerin eserdeki gösterenleri yorumlanmıştır. Konuyla ilişkisi bakımından insanın ruhsal dünyasını etkileyen faktörler; Lacan'ın kuramına göre "imgesel", "simgesel" ve "gerçek" düzende ele alınmıştır. Buradan hareketle çocukluk yaşantılarının ruhsal dünyaya etkisi incelenerek sanat eserlerindeki iz düşümleri açıklanmıştır. Ayrıca Jacques Lacan'ın ifade ettiği öteki'nin bakışı, objet petit a, arzu nesnesi, bakış, Baba'nın yasası, kastrasyon, kaygı, korku, skoptik dürtü, tukhe ve automaton gibi kavramların ruhsal dünyadaki yansımaları yukarıda adı geçen sanat eserlerinde bulunan gösterenler üzerinden analiz edilmiştir. Sonuç olarak psikanalizin çözümlenmek istediği konuyu sanatın eser aracılığıyla anlattığı ifade edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: İmgesel, Simgesel, Gerçek, Öteki.

Geliş Tarihi: 24.05.2022

Kabul Tarihi: 12.10.2022

Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Bu çalışma 2021'de Işık Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sanat Bilimi Bölümünde Lacan ve Resimde Arzunun Kayıp Nesnesi Başlıklı Yüksek Lisans Tezinden türetilmiştir.

**İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü, Fatih/İstanbul, zulkufkacmaz@icloud.com, ORCID: 0000-00031013-8161

PAINTING AND PSYCHOANALYSIS IN THE CONTEXT OF LACAN

*(An analysis on Salvador Dali's Metamorphosis of Narcissus, Michelangelo Merisi Da Caravaggio's Sacrifice of Isaac, Jackson Pollock's - One (Number 31))**

Zülküf KAÇMAZ**

ABSTRACT

In our article, we discuss the signifiers of the experiences hidden in the spiritual structure of the human being, where psychoanalysis and art meet, through works of art. The study focuses on Salvador Dali's Metamorphosis of Narcissus, Michelangelo Merisi Da Caravaggio's Sacrifice of Isaac and Jackson Pollock's One (Number 31). The spiritual factors that influenced the creation of these works are analyzed. Elements such as composition, movement, color, form, style, and subject applied by the artist during the creation of the work are examined, and the signifiers of the experiences hidden in the spiritual world that lead to the preference of these elements are interpreted. The study also analyzes the factors that affect the spiritual world of individuals in relation to the subject, in the context of Lacan's theory of "imaginary", "symbolic" and "real". The effects of childhood experiences on the spiritual world are examined and their projections in the works of art were explained. The study also explores the spiritual world reflections of concepts such as the view of the other, objet petit a, object of desire, view, Father's law, castration, anxiety, fear, scopic impulse, tukhe and automaton, as expressed by Jacques Lacan, which are the signifiers found in the aforementioned works of art. In conclusion, the article asserts that art explains the subject that psychoanalysis aims to analyze through the work.

Keywords: Imaginary, Symbolic, Real, Other.

Received Date: 24.05.2022

Accepted Date: 12.10.2022

Article Types: Research Article

*This study is derived from the Master's Thesis titled Lacan and In Art the Lost Object of Desire at Işık University Graduate Education Institute in 2021.

**Istanbul University Art History Department, Fatih/Istanbul, zulkufkacmaz@icloud.com, ORCID: 0000-00031013-8161

1. GİRİŞ

Sanat, insanın bilinen en eski eylemlerinden biridir. İnsan canlısı duygularında ve aklında olanı sanatla ifade etmiştir. Bu vesileyle insan, sanat aracılığıyla da hayata anlam vermiştir. Geçmişten günümüze kadar akıp giden zaman içinde sanat insan hayatında hep olmuştur. Peki, insanı sanat yapmaya götüren etkenler nelerdir ya da insan neden sanat yapar? Buna şöyle cevap verebiliriz: Duygusal yetisi olan insan canlısı aynı zamanda akıl yetisine de sahiptir. Bu duygular insanın ruhsal dünyasını etkiler ve hayatın anlamı sorgulanır. Bu durum ruhsal sarsıntılara neden olur, bir arınma arzulanır. Bu durumda insan bir arayışa girer. Ne var ki bir başına bu yükün altından kalkmak zordur. Duygusal yetisi olan insan, akıl yetisini de kullanarak sanat yapıtını meydana getirir. Meydana gelen bu yapıt ruhsal dünyadan izler taşır. İnsan canlısı çıplak biçimde karşılaşamayacağı bazı gerçeklerle bu sanat yapıtını kullanarak karşılaşır. Bu durum onu bir yüzleşmeye ve arınmaya götürür. Kimi zaman anlamsız gelen yaşam sanat aracılığıyla anlam kazanır. Bir anlamda insan sanata sığınır. Günümüzde bile yaşamında sanat olan insanla olmayan insan aynı bakış açısına sahip değildir, bu durum toplumlar için de geçerlidir. Çıplak gözle görülmese dahi sanatın amacı kendinde içkindir, döner dolaşır yerini bulur (Kant, 2011).

İnsanın ruhsal yapısı üzerine tarihin farklı dönemlerinde düşünürler ve bilim insanları tarafından birtakım yorumlar yapılmıştır. Bu bağlamda on dokuzuncu yüzyıldan itibaren psikanaliz bilimi insan canlısını anlamaya çalışmış, bunun için de bilinç dışını analiz etmiştir. Sigmund Freud ve sonrasında gelen psikanalistler, ruhsal dünyada insanı etkileyen yaşantıları incelemiş bunun üzerinden insanı anlamak istemiştir (Freud, 2016). Bu noktada eserleriyle insan ruhunun derinlerine ulaşan sanatçıların yolu psikanalistlerle kesişmiştir. Dolayısıyla araştırmamızda geçtiğimiz asrın

önde gelen psikanalistlerinden Jacques Lacan'ın teorisinin sanatla bağlantısı incelenmiştir. Lacan'ın resim sanatına ilgisi bilinir ve o gerçeküstücü sanatçılarla sık sık görüşür. Öyle ki Lacan; Salvador Dali, Andre Breton gibi gerçeküstücülerle dostluk kurmuştur. Pablo Picasso'nun da yakın arkadaşlığını ve özel doktorluğunu yapmıştır (Homer, 2016).

Söz konusu sanat ve psikanaliz olunca insanın ruhsal dünyasının anlaşılması hususu bir zorunluluk doğurur. Bu yüzden yazının amacı doğrultusunda konuya dair literatür tarama ve görsel materyal çözümlemesi yapılırken insanın ruhsal dünyası esas alınmıştır; dolayısıyla Jacques Lacan'ın fikirleri hakkındaki bilgilerin sunumuyla birlikte, bunların örnek sanat eserleriyle bağlantısı ve yansımaları anlatılmıştır.

2. LACAN VE İNSANIN RUHSAL DÜNYASI

İnsan doğar doğmaz yazgısı başlar, yola çıkmış, yolculuk başlamıştır artık. Yaşamının ilk yıllarındaki deneyimleri ruhsal dünyasını şekillendirir ve buna bağlı olarak da davranışları ortaya çıkar. Bu davranışlar yolculuğunda insana arkadaşlık eder lakin bu arkadaşlık olumlu olduğu kadar olumsuz da olur. Kimi zaman insanı doğruya götürür kimi zaman da yanlış. İnsan beyni her türlü öğrenmeye açık bir sistemler bütününe sahiptir. İyiliği öğrendiği kadar kötülüğü de sevgiyi öğrendiği kadar nefreti de öğrenir.

İnsan yavrusu doğduğunda bir başına hareket edemez. Bağımlıdır. Başkasının desteğine ihtiyaç duyar. Burada anne önemli rol oynar. Zira hayatın başlangıcında anne sevgisi ruhsal gelişim için zorunludur (Korucu, 2019). Bu desteğin verilmiş biçimi ruhsal dünyasını etkiler, dolayısıyla ne gördüyse onu yaşar. Dış dünyadan aldığı her şey bedenini olduğu kadar ruhsal dünyasını da biçimlendirir. Çoğu zaman nedenini bilmediği etkenler yaşamına temas eder. Sebepsiz iç

çekişlerin, iç daraltan efkârın, gizli gizli gözyaşı dökmelemin kaynağı burasıdır. Hatırlanmasa bile bilinç dışında saklı kalmış bir anı dönüp dönüp insanı en zayıf yerinden vurur. Dolayısıyla insanı anlamak onun ruhsal dünyasını anlamayı zorunlu kılar. Bu bağlamda insanın ruhsal dünyasını anlamak için psikanaliz bilimi ortaya çıkmış ve birçok bilim insanı konuyla ilgili çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmaları yapan bilim insanlarından biri de Jacques Lacan'dır. Lacan'a göre insanın ruhsal dünyasını şekillendiren, "imgesel", "simgesel" ve "gerçek" olmak üzere üç düzen vardır.

"İmgesel" düzen yaşamın ilk yirmi dört aylık dönemini kapsar. Çocuk dünyaya geldiğinde konuşamaz ama görür. Bu nedenle görmeye dayalı imgelerle hayatı anlamaya çalışır. Kendini bir bütün olarak algılayamaz, bu yüzden kendini annenin bir parçasıymış gibi görür. Yaşamının ilk aylarında ayna karşısına geçtiğinde gördüğü yansımanın kendi yansıması olduğunu bilemez çünkü henüz kendini tanıyamamıştır. Çocuğun dil öncesi döneminde gördüğü aynadaki yansıma onun için başka bir varlıktır. Bir anlamda ötekidir. Bu zamanda çocuk daha çok anneyle vakit geçirir. Anneden gelen ilgi, bakım, yeme, içme, sevgi gibi etkenlere ihtiyaç duyar. Bu ihtiyaçların karşılanması onu keyiflendirir. İmgeler onun dış dünyayla bağ kurmasını sağlar. Buradaki deneyimler insanın yaptığı sanatsal faaliyetlerin kaynağıdır. Daha sonra altı ile on sekizinci ay arasını kapsayan ve "ayna evresi" diye adlandırılan dönem başlar. "Ayna evresi, aşağı yukarı 6 ile 18 aylık dönemde ortaya çıkar ve Freud'un birincil narsizm evresine tekabül eder. Bu evre, insan gelişiminin, öznenin kendi imgesine ve kendi bedenine aşık olup da başkalarına yönelik sevginin üzerinden atladığı evresidir" (Lacan, 2013: 41). Çocuk altıncı aydan itibaren ayrı bir varlık olduğunu anlamaya başlar. Anneden kopar. Kendisi olmaya çalışır. Burası değişimi yaşadığı yerdir. Eskiye terk edip yeniyi

başlanır. Önce yeni haline bir yabancılaşma sonra kabullenme yaşanır. Ve artık bu durum bir döngü halini alacak, yaşam boyu her deneyim insanı bir başkası haline getirecektir. Çocuk, zamanla aynadaki yansımaya alışır ve on sekizinci aydan itibaren aynadaki yansımasını tanır. Bu benim der. Egosunu oluşturur. Bir kimlik sahibi olur. Süreç imgeler, hayaller, algılar ve yanılsamalarla geçer. Ego inşa edilir ve yaşam bunun çevresinde şekillenmeye başlar. Lacan'a göre bu dönemdeki bakış, ses, meme, dışki çocuk için objet petit a haline gelir (Castanet, 2017). Öte yandan çocuğun arzu nesnesiyle ilişkisi ruhsal dünyasını doğrudan etkiler. Arzu nesnesine ulaştığında mutluluk ulaşamadığında trajedi başlar. Her arzu nesnesine ulaşmak ne yazık ki mümkün değildir ve bunun eksikliği yaşam boyu hissedilir. İşte sanat da burada devreye girer. İnsanın burada yaşadığı deneyimleri sonradan komedi ve trajedi olarak sanat yapıtında görülmeye başlar. Nihayetinde insan için bu dönemdeki yaşantılar onun kaderini şekillendirir. Burası hikayenin başladığı yerdir. Ne gördüyse sonradan onu yaşar.

Çocuk, imgesel dönemin ardından simgesel döneme girer. Lakin burası yaşamda sınırların olduğu ve her arzunun gerçekleşmeyeceği bir dönemdir. Bu dönemde yasayla karşılaşılır. Cinsiyetinin farkına varır. Cinsel kimlik kültürün kurallarınca benimsenir (Freud, 2006). Başına buyruk değildir. Yasayı dil aracılığıyla öğrenir. Bu dil, uygarlığın kurallarının ifadesidir ve doğrudan insanın ruhsal dünyasına temas eder. Başka bir deyişle yasa ve bilinç dışı dil ile yan yanadır, bu yüzden insan yavrusu dil ile uygarlığa adım atar. Böylece kurallara uyarak dönüşmeye başlar. "Bu dönemde Lacan, dilin psikanalizdeki rolüne çok büyük ağırlık vermiş ve kendisinin en önemli tezini formüle etmiştir: Bilinç dışı bir dil gibi yapılanmıştır. Bu dönem, Lacan için olağanüstü bir keşif dönemidir" (Lacan, 2013: 52). İmgesel dönem kendi varlığının simgesel düzen ise kuralların varlığının öğrenildiği yerdir. Henüz

doğmadan adı konulmuş olan çocuk aslında başkasının arzusudur. Dolayısıyla başkasının kurallarına göre yaşamak zorundadır. Bu dönem gösterenlerin olduğu, içine doğduğu dünyanın kurallarını fark ettiği bir dönemdir. Dil önemli bir işleve sahiptir. Yasayı dil aracılığıyla öğrenir çünkü dilin bir temsil görevi vardır. Ailenin kurallarıyla karşılaşır. Sınırların olduğunu fark eder. Her arzuya ulaşamaz, yasak vardır. Babayla ilişkisi ön plana çıkar. Babanın kuralları, kültürün kurallarını temsil eder. Baba, aslında kural koyucu değil, kuralların uygulayıcısıdır. Ama çocuk durumu öyle algılamaz ve doğrudan babayı yasa koyucu olarak görür. Sonradan fark edilecektir ki baba kültürün kurallarını uygulamaktadır (Castanet, 2017).

Simgesel düzende cinsel kimliklerin olduğu fark edilir ve cinsiyetler öğrenilir. Her iki cins de özdeşlikler kurar ve kimliklerini belirlemede rol model alırlar. Fakat bu öğrenme eksiklik, farklılık, kayıp gibi hislere neden olur. Burada kastrasyon tehdidine bağlı birtakım kaygı ve korkular yaşanır. Öz güven sorunu meydana gelir. Bu durum ruhsal dünyada sorunlar yaşanmasına neden olur. Bazı kompleksler ortaya çıkar. Ruhsal yapıyı olumsuz etkiler ve parçalanmalara neden olur. Bu olumsuzluklar sonradan davranışlarda kendini gösterir. Yarım kalmışlığın başladığı yer burasıdır. Ve insan yaşamı boyunca bu sorunlarla mücadele eder, parçalanmış benliğini toparlamaya çalışır. İnsan, bir annesinden doğar bir de yaşadıklarından. Annesinden doğumu bedenini, yaşadıklarından doğumu ruhunu anlatır. Ne var ki yarım kalmışlığın telafisi mümkün değildir çünkü insan bu kültürün yarattığı kuralların içine düşer. Bir anlamda bu kurallara maruz kalır. Bedelini de eksiklikle, yarım kalmışlıkla öder. Bu yüzden birçok sanat yapıtında insanın yarım kalmışlığının izlerini görürüz.

Lacan, insanın ruhsal yaşamını etkileyen bir diğer düzeni ise “gerçek” diye tanımlar. Burası

simgeselin dışında kalır, dile gelmez. Dürtü mekanizmasını hareket ettiren arzu, simgeselin duvarına çarpar ve geri döner. Dolayısıyla ruhsal dünyaya, dil öncesi dönemin yaşantıları etki eder. Buradaki arzular, simgesel düzenin sınırlarını aşamayan sert bir çekirdeğe benzetilir (Castanet, 2017). Otomatik olarak tekrar eden bir mekanizma gibi döngüsel hareket eder. Arzu ve ulaşılamayan nesnesi arasında gelgitler oluşur. Nihayetinde simgeseli aşamayan arzu, çekirdeğin etrafında döner ve ruhu olumsuz etkiler. Bilince gelemmez çünkü akıl yasayı tanır, buna izin vermez bu yüzden bilinç dışında saklı kalır ve rüyalarda kendini gösterir.

3. LACAN VE SANAT

Sanat, var olduğu günden beri hep insana ait olanı anlatmıştır. Çoğu zaman dile gelmeyen trajik hikâyeler sanat aracılığıyla ifade edilmiştir. Dolayısıyla insanın karşılaşmak istemediği bazı gerçeklikleri sanat anlatmıştır. Söz konusu sanat olunca insanın ruhsal dünyasını anlamak gereklidir (Freud, 1999). Çünkü karşılaşmalar insanı bir yüzleşmeye götürür, bu süreç insan için sancılı olur. Sanat doğrudan değil de dolaylı yoldan bu yüzleşmeyi gerçekleştirir ve insanı arınmaya götürür.

Doğumuyla birlikte insanın dünyaya gözlerini açması onun görsel bir bilinç kazanmasını da beraberinde getirmiştir. Doğduğundan itibaren gördükleri, bilincinde ve bilinç dışında yer etmiş böylece ruhsal dünyasını şekillendirmiştir. Lacan; kuramında imgesel, simgesel ve gerçek düzendeki deneyimlerin insanın ruhsal dünyasına dolayısıyla hayatına dokunuşlarını analiz eder. İnsanın bu gelişim evrelerindeki yaşantılarını inceler. İnsan yavrusunun buradaki deneyimleri ruhsal dünyasını şekillendirir, neşeyi de kederi de burada öğrenir. Ve bu öğrenmeler insan yaşamında kalıcı etkiler bırakır. Sanat yapıtında karşılaştığımız bu etkilerden başkası değildir. Nitekim, psikanalizin aradığını sanat anlatır. Lacan, bu durumun bilinç dışında yarattığı

tesirden hareketle ressamın bakışını ve eser üzerinde meydana gelen etkisini çözümler ve konuya dair şöyle der:

“Resim nedir? Tabii öznenin kendini özne olarak saptadığı işleve boşuna tablo adını vermedik. Fakat bir insan öznesi; özneliğinden tablo yapmaya, merkezinde bakışın bulunduğu şeyi kullanmaya kalkıştığında ne olur? Bazıları der ki, sanatçı tabloda özne olmak ister ve resim sanatını öteki sanatlardan ayıran da sanatçının yapıtta kendini bize bir özne, bir bakış olarak kabul ettirmek istemesidir” (Lacan, 2013a: 109).

Yaşamın ilk yılları savunmasız ve bağımlı bir canlı olan insan yavrusu için önemlidir. Çevresinden maddi ve manevi destek bekler. Hayata tutunması için zorunlu bir durumdur. Ne görürse onu yaşar. Buradaki yaşantılar psişik yapıyı derinden etkiler. Bu etkiler davranışa dönüşerek insanın ilişkilerini, yaşam biçimini belirler. Kalem tutmanın, fırçayı sürtmenin, mermeri kırmanın, tele dokunmanın arkasında buradaki yaşantıların etkisi vardır.

İnsan yavrusu doğduğunda çevreyi gözle anlamaya çalışır. Bu bakımdan insan için göz ve buna bağlı olarak bakış önemlidir. Başlangıçta hayata tutunmak için bir iletişim aracı olan göz sonradan imgeler aracılığıyla ruhsal yapıya da etki eder. Gördüklerimiz silinmez, hele şaşıp kalmışsak. Dolayısıyla görünen her şey bilinç dışında saklı kalır. Yaşamın bu ilk döneminde bakış insanın imgelerle ilişkisini belirler. Duyulardan gelen veri beyne gider, orada aklın süzgecinden geçer. Bilinç kimini hatırlar, kimini hatırlamaz. Ama her veri bilinç dışında saklı kalır.

Gözün ve buna bağlı olarak bakışın hem maddi hem de manevi anlamda insan yaşamına etkisi yadsınamaz. Öyle ki insan; doğduğunda konuşamaz, dünyayı gözleriyle anlamaya çalışır, ölüm anında da konuşamaz, derdini gözleriyle anlatmaya çalışır. Yaşam denilen şey bu iki bakış arasına sığdırılan ve o bakışlarla ifade edilir,

dersek abartmış olmayız sanırım. Dilimizde yer etmiş “gözüm”, “gözümün ışığı” gibi ifadeler gelişigüzel söylenmemiştir, deneyimlerden süzülüp gelmiştir. Bu bağlamda, “Meme, dışkı ve daha başka, ilgi alanımıza giren bütün organlar arasında göz de yer alır ve gözün geçmişinin yaşamın ortaya çıkışını temsil eden türlere kadar uzanması çarpıcıdır” (Lacan, 2013a: 99). Bakış, insanın dış dünyayı gözlemlemesinde, yorumlamasında ve buna bağlı olarak kişiliğini şekillendirmesinde büyük bir etki yaratır.

Bakış insanın ruhsal gelişimi için önemlidir. İnsan bakar ve ona bakılır. Buna bağlı olarak varoluşunu özümser, bilinci imgeler meydana getirir; aksi halde bir varoluş sorunu ortaya çıkar, bu durum birtakım sorunları beraberinde getirir ve imgeler acı vermeye başlar, dolayısıyla insanın ruhsal dünyası için görme ve görülme oldukça önemlidir. İnsanın bilinç dışında kaygı ve korku kaynaklı etkilerde bakma ve bakılmanın rolü vardır. “Yine kaygı seminerinde arzunuz, bakış nesnesi aracılığıyla kaygıya döndüğü güzel bir örnek buluyoruz” (Castanet, 2017: 78). Dolayısıyla sanatçı, resmini yaparken bakışın ruhsal dünyada meydana getirdiği etkenlerden faydalanır; böylece kendi bilinç dışı deneyimleri üzerinden insanın hikâyesini anlatır. Bu durumu bir önermeyle açıklayabiliriz: Benim gözüm var, bütün insanların da gözü var, o halde kendi gözümün bilgisini bilirsem bütün insanların gözü hakkında bilgi edinebilirim. Bu önermede olduğu gibi sanatçı kendi ruhsal dünyası üzerinden insanın hikâyesini anlatmaktadır. Tümel bir çıkarım söz konusudur. Nihayetinde bütün bakışlar görme ve görülme amaçlıdır. Bu yüzden, birçok sanat eserinde bakışın yarattığı etkiden gelen, korkunun ve kaygının izlerini gösteren biçimlerle karşılaşırız, böylece sanatçının kaygısıyla izleyicinin kaygısı birbirini bulur. Resimdeki renk, biçim, ışık, konu hem bilincin hem de bilinç dışının etkisiyle ortaya çıkar, bu durum psişik yapıyla doğrudan ilişkilidir. Burada

sanatçı yapıttaki hikâyeye gider, hikâye de onu kendine çeker, eninde sonunda sanatçı ve hikâye birbirini bulur, bu karşılıklı ilişki ile beraber yapıt meydana gelir. Sanatçı resmini bitirdikten sonra, bu kez resmi görenin bakışı ortaya çıkar. Olaya üçüncü kişi dâhil olur. İzleyici yapıta baktığında kendinden izler bulur. Yollar kesişir, izleyiciyle sanatçı buluşur. Neticede ressamla yapıtına bakan arasında bir bağ oluşur. Aralarında ruhsal dünya kaynaklı görünmeyen bir bağ örülür. Bu bağlamda, izleyici ve resim arasındaki ilişkiye dair Lacan şöyle der:

“Yapıt insanlara, en azından bazılarının arzularından istifade ederek yaşayabildiğini göstermek suretiyle onları yaşatır, teselli eder. Ama yapıtın onları bu kadar tatmin etmesi için aynı zamanda başka bir olayın daha olması ve onların kendi arzularının da yapıtı izlerken belli bir doyuma ulaşması gerekir. Yapıt onların, bildik deyişle, ruhlarını yükseltir, yani onları feragate teşvik eder. Bakış terbiyecisi olarak adlandırdığım işleve işaret eden bir şey var burada, görüyor musunuz?” (2013a: 119).

Lacan, yapıtla izleyici arasında oluşan bağa vurgu yapmaktadır. İzleyicinin de sanatçı gibi imgesel, simgesel ve gerçek düzende ortaya çıkan yaşantılardan etkilendiği bilinmektedir. Ortak payda ruhsal dünya olduğundan yapıt bir aracı olur. Neticede başkasının bakışı insanın ruhsal dünyası için bir onaylanma ya da onaylanmama anlamı taşır. Öte yandan insan kendine ait kimi bilgileri diğer insanlarla paylaşır, çünkü bilinmeyi arzular. Burada bilinme arzusu da onaylanma arzusundan beslenir. Bilindikçe var olur. Bu yüzden insan ötekinin olumlu bakışını arar, öteki onu bilsin ister.

Sanat tarihine bakıldığında insanın hikâyesini anlatan yapıtlarla karşılaşılır. Yapıtta anlatılan insana çok da yabancı değildir. Ne var ki eser ressam tarafından bitirildiğinde resmi gören ötekinin bakışı da olaya dâhil olur. Ressamın eseri yaparken hissettiğiyle izleyicinin esere bakarken

hissettiği iç içe geçer. Bu yolların kesişmesinde ortak payda bilinç dışıdır. Bu bağlamda insan insana benzer, dolayısıyla hikâyeleri de benzer. Bu dünyaya düşen her insan aynı tedrisattan geçtiği için benzerlik kaçınılmazdır. Nihayetinde insan insanı yaralandığı yerden tanır.

Gözün ve diğer duyuların dürtüyle doğrudan ilişkisi bulunur. Duyulardan gelen veri dürtüyü harekete geçirir. Kimi zaman göz, dürtünün dili olur. Dilimizdeki “açgözlü” ya da “şor gözlü” deyimleri bakışın dürtüyle ilişkisinden dolayı söylenir. “Görsel alanda dürtünün açığa vurulduğu yer, göz ile bakış arasındaki yarılmalıdır” (Homer, 2016: 176). Ressamın bakışı nedeniyle meydana gelen yansımalar, seyircinin bakışıyla karşılaşır. Aslında karşılaşılan durum ortak olan bilinç dışıdır çünkü benzer etkiler birbirini bilir. Sanatçı yapıtına bakarı orada olana inandırmak ister, bir yanılmanın içine çeker. “Lacan’a göre resmin gerisinde olan ‘ressamın yaratıcı olarak bir diyalog kurduğu’ bakıştır, nesnedir, gerçektir. Bu sebeple kusursuz bir yanılama mümkün değildir ve mümkün olsa bile bizi tuzağa düşürmek için her zaman geride ve ötede var olacak gerçek sorusunu yanıtlamaz” (Foster, 2017: 191). Elbette sanatçının yapıtında anlattığı bir yanılama ibarettir çünkü bakarı üç boyutlu bir imgenin varlığına inandırır. Burada trajik olan bir yanılamanın en az bir gerçek kadar doğrudan insan ruhuna temas etmesi ve bir etki yaratmasıdır.

Sanatçının yaratıcılığı konusunda bazı kuramcıların indirgemeci eleştirileri olmuştur. Nihayetinde sanatçı da bir insan ve onun da bir ruhsal dünyası bulunmaktadır. Yaşadıklarını yapıtları aracılığıyla samimi bir biçimde ifade etmelerine olumsuz anlamlar yüklenmesi doğru değildir. Aslında yaptıkları bir çeşit analizden ibarettir. Bu bağlamda Freud, sanat aracılığıyla oluşan yaratıcılığı çözümlenmeye çalışmış, bunu yaparken ön yargılardan kaçındığını ifade etmiştir fakat takipçilerinden bazıları ön yargılı

davranmıştır (Leader, 2004). Ne var ki onlar sanat yapıtına ve sanata basit bir gözle bakmışlardır. Lakin sanat var olduğundan bu yana insana ait olanı ifade etmiştir. Bu bağlamda sanat ve psikanaliz ilişkisiyle ilgili olarak Darien Leader şöyle der:

“Psikanaliz bize sanatla neden ilgilendiğimizle ilgili bir şeyler söyleyebilir, sanat da deli doktorlarını yeniden düşünmek konusunda dürtükleyebilir. Freud’un klinik bir problemde tıkanıp kaldığı zamanlarda sanat eserlerini düşünmeye başlaması dikkat çekicidir. Leonardo hakkındaki küçük kitabı, bazı önemli psikanalitik kavramlarının ilk formülasyonlarını içerir; sanki ilerleyebilmek için sanatçıyla karşılaşması gerekmiştir” (2004: 17).

Sanat ve psikanaliz insanı ve hayatı anlamak ve anlamlandırmak için önemlidir ve birbirlerini destekler. Birinin göstermediğini diğeri gösterir, anlaşılmayana açık hale getirir. Bu durum biraz da karşılaşmalar ve yüzleşmelerle alakalıdır. İnsan, yaşamının ve düşüncelerinin sağlamasını yapmak için karşılaşmalara ihtiyaç duyar. Bu karşılaşmalar insanı yanılgılardan kurtarır.

Burada farklı disiplinler hakikati görme adına bir ayna işlevi görür, sanatın ise tüm disiplinlerle birlikte her insan için bir ayna olma işlevi kaçınılmazdır. Eti kanlı ve çiğ şekilde yiyen bir kabile eti pişirip yemeyi öğrenen kabileyle karşılaştığında sarsılır. Dolayısıyla karşılaşmalara başkaları dâhil olduğunda bunun etkisi daha yıkıcı olur, işte burada sanat devreye girer ve insanın iç dünyasında karşılaşmalar yaşamasına katkı sağlar çünkü insan, çıplak gerçeklikle karşılaşmanın yıkıcılığını kaldıramaz, zordur hele buna başkaları dâhil olmuşa!

4. BULGULAR VE ANALİZ

Çalışmada Lacan’ın kuramı temelinde örnek resimler üzerinden sanat ve psikanaliz üzerine çözümlenmeler yapılmıştır. Buradan hareketle sanatçının eserinde ruhsal dünyanın etkisi renk, ışık, hareket, biçim, derinlik, konu, teknik

gibi iz düşümlerle anlatılmıştır. Araştırma ve incelemeler neticesinde “simgesel”, “imgesel” ve “gerçek” düzen yaşantılarının etkisi birer örnekle analiz edilmiştir. Elde edilen bulguların ruhsal dünyadaki deneyimlerin bir göstereni olduğu açıklanmıştır. Bu bağlamda, Görsel 1’de Salvador Dalı’nın Narcissus’un Metamorfozu isimli eseri, “imgesel” düzende bilinç ve bilinç dışı kaynaklı imgeler ve beden bütünlüğü üzerinden parçalanmış beden algısı ve benlik ilişkisiyle çözümlenmiştir. Görsel 2’de Michelangelo Merisi Da Caravaggio’nun İshak’ın Kurban Edilişi isimli eseri; “simgesel” düzende deneyimlerin bilinç dışında oluşturduğu etkiye dayalı olarak yasa ve itaat kavramları bağlamında incelenmiştir. Görsel 3’te Jackson Pollock’un - Bir (Numara 31) adlı resmi; “gerçek” düzende bastırılmış dürtünün bilinç dışında gizli kalması ve bilince dönme arzusu, şans ve tekrar ilişkisiyle ele alınmıştır.

4.1. Yansıma ve Benlik

Sanat tarihine bakıldığında 20.yüzyıldaki önemli sanat akımlarından biri de sürrealizm olmuştur. Akımın sanatçıları bilinç kaynaklı etkenlerden ziyade bilinç dışı kaynaklı etkenleri konu edinmiştir. Sanatçılar, akıl yoluyla istedikleri eserleri ortaya koyamayacaklarını ve aklın bilim için zorunlu olduğunu iddia etmişlerdir. Söz konusu bilinç dışı olunca psikanalizle yolların kesişmesi bir zorunluluktur. Lacan’ın sürrealistlerle yakından ilişkili olduğu bilinmektedir. Akımın sanatçılarıyla sık sık görüşmüş, onlarla karşılıklı fikir alışverişinde bulunmuştur. Konuya dair Homer şöyle der:

“Bununla birlikte, sürrealizm, genç Lacan’a alternatif bir psikanaliz rotası ve onun psikiyatrideki klinik pratiğine son derece önemli bir bağını sunuyordu. Sürrealistler, psikanalizi candan kucaklamışlar ve Lacan da tıbbi çalışmaları sırasında bu hareketle güçlü ilişkiler kurmuştur” (2016: 14).

Bu akımın sanatçıları rüyalardan faydalanmış,

akıldışı imgelere ve sembollere eserlerinde yer vermiştir. Durum böyle olunca psikanalizle sanatın yolları kesişmiştir. Dolayısıyla sanat ve psikanalizin kesiştiği yer olan bilinç dışının sanatçıyı ve psikanalisti buluşturduğunu ifade edebiliriz. Konuya dair Foster şöyle der: “Lacan, gerçeküstücülerle eski bir bağlantısı olduğundan, üzerinde ertelenmiş bir etkisi olan gerçeküstüçülükten beslenir” (2017: 178).

Sürrealizm akımının önde gelen üyelerinden olan Salvador Dali, eserleri ve hayatıyla sanat camiasında ses getirmiştir. Nitekim, 1930’da Salvador Dali’nin “Paranoya” konulu makalesi Lacan’ın dikkatini çeker ve bu durum sanatçıyla yakın ilişki kurmasına neden olur. Böylece Lacan ile Dali’nin yolları kesişir, ardından Salvador Dali, 1933’te gerçeküstücülerin yayınladığı derginin birinci sayısında Lacan’ın doktora tezine gönderme yapar, Lacan da bu dergiyi ve başka gerçeküstücü yayınları destekler (Homer, 2016).

Salvador Dali’nin, yapıtlarının ortaya çıkmasında bilinç dışının önemli etkisi olmuştur. Rüyalari üzerine sorgulamalar yapmış oradaki sembolleri anlamaya çalışmıştır. Sanatını icra ederken tek başına bilincin yeterli olmadığını düşünür bu yüzden birçok yapıtında bilinç dışı kaynaklı rüyalarını konu edinir. Her insan gibi Dali de çocukluk dönemi yaşantılarının etkisinde kalmıştır. Sanatçının çoğu eserinde insanın bebekliğinden kalmış olan, ruhsal dünyasında gizlenmiş varoluş trajedisinin etkileri anlatılmıştır. İnsan içinde büyüdüğü toplumun aynasından gelenleri bilinç dışına kaydeder. Buradaki anılar insan hayatında derin etkiler bırakır. İnsan aynada güzel görünmek ister, diğer bir ifadeyle onaylanmak ister. Bunu daha çok yüzü aracılığıyla yaşar. Yüz, bir anlamda insanın kimliğidir. Lakin bunun aksi durumu da söz konusudur. İnsan aynada kendini göremeyebilir. Bu bir onaylanma sorunu yaratır. Öyle ki ameliyatla yüz nakli olan insanlar başkasından gelen yüzü kabullenmekte güçlük yaşar (Kara,

2013). Yabancı birinin yüzüyle kendi yüzü arasında kalan yüzü değişmiş insan, olgunluğuna rağmen kimlik krizinin içine düşer.

Ne var ki akıl, her deneyimi hatırlamayabilir fakat ruhsal dünyada gizli kalan bu deneyimler daha sonra insan hayatında tezahür eder ve insanın davranışlarına biçim verir. Çoğu zaman sebebi bilinmeyen davranışların, durup durup sebepsiz iç çekmelerin kaynağı burasıdır (Kaçmaz, 2021). Dali, özellikle bilinç dışında saklı kalmış deneyimlerin insan hayatındaki derin dokunuşlarını anlamış ve yapıtlarında bunları yer yer ifade etmiştir. Gerçeküstücülerin çoğu, Freud’un düşüncelerinden büyük ölçüde etkilendi. Freud, uykulu değilken aklımıza egemen bilinçli düşüncenin, zayıfladığında içimizde saklı kalmış çocuğun ve id’in kendini gösterdiğini anlatmıştı. Freud’un bu fikirlerinden hareketle gerçeküstücüler, bütünüyle uyanık bilincin, sanat yapamayacağını savundular, onlara göre, bilinç bilimi üretebilir lakin sanatı üretecek olan, ancak bilinç dışı bir şey olabilirdi (Gombrich, 2011).

Sanatçının eserlerinde insan hayatının en kuytu köşelerine kadar ulaşan bir etki söz konusudur. Yapıt karşısında ruhun ruha teması gerçekleşir. İnsan olmak aynı trajediyi yaşamak demektir. İzleyici daha önce görmediği imge ve sembollerden etkilenir, anlamlarını bilmese de yabancı gelmez. Hatırlamasa da tanır gibidir. Bunun nedeni yapıtlarının daha çok bilinç dışı kaynaklı olmasıdır. Aşağıdaki resimde (Görsel 1) sanatçının özellikle imgesel düzendeki yaşantılarına dair izler görürüz.

Bütünlüğü sağlanmamış, parçalanmış bir beden sudaki yansıması net değildir. Tam da Lacan’ın ayna evresinde çocuğun yaşadığı trajediyi anlatan dönemini hatırlatmaktadır. Aynadaki yansımanın olmaması ya da öteki olarak algılanması ciddi bir ruhsal sorunu anlatmaktadır. Salvador Dali’nin bu eserin odak noktasında, su birikintisinin yanında hem insana hem de bir



Görsel 1. Salvador Dalí, *Narcissus'un Metamorfozu*, 1937, Tuval üzerine yağlı boya, 51,2 cm x 78,1 cm, Tate Modern, Londra.

elin parmaklarına benzeyen iki şekil bulunur. Şekillerin iç içe geçmesi söz konusudur. Bir kısmı suyun bir kısmı da toprağın içindeymiş izlenimi vermektedir. Farklı şekillerle farklı çağrışımlar uyandırmaktadır. Gerçekle gerçek dışı yan yanadır. Lakin bu şekiller hakkında net bir yorum yapmak zordur. Burası için anlamı sanatçıda saklıdır, diyebiliriz. Çünkü ressam, başka eserlerinde görüldüğü üzere bu eserinde de iç içe girmiş ve tek bakışta farklı objeleri anımsatan şekiller kullanmıştır. Görsel 1'deki eserde iç içe girmiş şekiller gerçeğin fark edilmesini güçleştiriyor. Bu nedenle esere bakan tek bakışta hem gerçek hem de yanılsama ile karşılaşılıyor. Bu durumda yaşadığımız, hayatımızdaki eylemleri biçimlendiren bilinç ile bilinç dışının bazen ayırt edilemeyen dokunuşlarıyla yüzleşmektir. Zira gerçek ve yanılgıya ait çizgilerin başlangıcıyla bitişi belli değildir. Benzer şekilde insan hayatında gerçekle yalan, rüyayla uyanıklık, bilinçle bilinç dışı, iç içe girmiştir, neticede bu haller insanın eylemlerine dönüşür ve onun hayatına olumsuz biçimde etki eder.

Yapıttaki trajik ifade üzerine düşünüldüğünde sorunun kaynağının bebeklik dönemine kadar gitmekte olduğu ve bu trajedide bilinç dışında saklı kalmış deneyimlerin etkisi olduğu anlaşılmaktadır. Salvador Dalí, bu durumun etkilerini yer yer yapıtlarına aktarmıştır. Sanatçının bu üslubuna dair Gombrich a.g.k şunları söyler: "Dalí, her biçimin aynı anda birden çok şeyi betimlemesini sağlayarak, dikkatimizi her renk ve biçimin olası birçok anlamı üzerine çekmiştir. Tıpkı başarılı bir kelime oyununun, kelimelerin işlevi ve anlamı hakkında bizi daha bilinçlendirmesi gibi" (Gombrich, 2011: 594).

Hayat böyledir. Bazen yaşantılarımız Dalí'nin resimleri gibi iç içe geçer. Bir olayın etkisi başka bir olaya karışır. Hayatın geri kalanına yansır. Bu yüzden hüznümüzün nedenini kestiremeyiz çoğu zaman. Sebebini anlamasak da bu hüznün bilinç dışından gelmesi büyük ihtimaldir. Bu etki döner durur, sahibini bulur. Bu nedenle hatırlamasak da gerçekleşmiş bir vakanın ruhsal dünyada gizlenmiş hissi çoğunlukla davranışlarımızı

biçimlendirir. Yaşamımıza yön verir. Sanatçının renk, biçim, konu, hareket gibi tercihlerine etki eder. Dali de sürekli insan hayatını biçimlendiren ve genellikle rüyalarda farklı şekillerle karşılaştığımız bu etkileri resimlerine yansıtmaktadır. Bu yüzden onun resimlerine bakarken bilinç dışımızla karşılaşma ihtimalimiz yüksektir.

Bu bağlamda özellikle eserin odak noktasında yer alan iki şekilde de insan ruhuna temas eden gösterenlerin bulunduğunu anlıyoruz. Ön planda yer alan şekiller hem kafasını öne eğip diz kapağına dayanmış biçimde oturmuş insana benzerken hem de parmaklarıyla yumurta ve cevizi tutan bir ele benzemektedir. Soldaki kahve renkli şeklin kafa kısmı olduğu varsayılan yer cevize benzemektedir. Çatlağa benzeyen şeklin üstünde, saça ve ateşe benzeyen şekil yer almaktadır. Sağda yer alan ve kafasını diz kapağına dayayıp duran gövdesiz şekil griye boyanmıştır. Bu şeklin insan kafasını anımsatan yanı sıra aynı zamanda yumurta gibi görünmektedir. Şeklin çatlak görünen yerinde nergis yetişmektedir. Resme bakıldığında biçimlerin farklı anlamlar içeren gösterenler olduğu görülür. Her gösteren sanatçının ruhsal dünyasından gelen bir etkiyi temsil eder. Dönüşümler, yanılısamalar, iç içe geçmeler hep insanın yaşadığı deneyimlerdir. Doğar doğmaz başlayan bu değişiklikler çocuklukta şekillenir ve yaşam boyu devam eder. Her değişim sonucu insan başka bir varlık olur. Sanatçının yapıtlarında da bunları net biçimde görürüz.

4.2. Yasa ve İtaat

İnsan canlısı kuralları önceden belirlenmiş bir kültürün içine doğar. Başına buyruk olamaz çünkü yasa vardır. İster istemez kültürün kodlarına göre şekillenecektir, bu durum insan olmanın zorunluluğudur. Yasayı insan bilir lakin hayvan bilemez. Dolayısıyla aklın yasayla doğrudan ilişkisi bulunur. Buna göre ancak akıl dışı olan yasayı tanımaz, akli olan ise yasaya itaat

eder. Bu bağlamda insan canlısı arzuları olan bir varlıktır. Lakin akıl ile arzu çatışma halindedir. İnsan arzularını akıl aracılığıyla kontrol eder. Spinoza insanın özü arzudur, der (Spinoza, 2013).

Ne var ki her arzunun gerçekleşmesi mümkün değildir çünkü arzu yasanın duvarına çarpar ve geri döner. Bundan ruhsal yapı olumsuz biçimde etkilenir ve birtakım sorunlar ortaya çıkar. Kaçınılmaz bir şekilde her insan bu sorunları yaşar. Zira insan iki yaşından itibaren yasayı fark eder ve arzularıyla yasa arasındaki çatışmaya maruz kalır. Lacan, “simgesel” düzende yasanın insanın ruhsal dünyası üzerindeki etkisine vurgu yapar. İnsan yavrusu dil aracılığıyla yasayı ve sınırları öğrenir. Kimi zaman arzularını bastırır. Babayla karşı karşıya gelir. Kastrasyon tehdidini yaşar. Baba burada kural koyucu değil, kural uygulayıcısıdır, bu yüzden kültürün kurallarını uygular ve yasanın temsilcisi konumundadır.

Dinlerdeki kurallar da kültürün öğelerindedir. Mensubu olan üyelerine o kurallara göre bir yaşam şekli belirlenir. Bu kurallar ister istemez ruhsal dünyaya tesir eder. Kural ne kadar katıysa mensubu olan insan o denli etkilenir. Bu ibadetlerden biri de kurban sunumudur. Kurban ritüeli birçok kültürde yer alan bir ibadettir (Eliade, 2009). Semavi dinlerdeki inanca göre Tanrı, peygamberi İbrahim’den oğlunu kurban etmesini ister. Buyruk böyledir, yasaya uyulmak zorundadır. İbrahim sorgulamadan oğlunu kurban etmeye karar verir. İbrahim’in oğlu İshak, tüm korku ve kaygılarına rağmen içine doğduğu dünyanın kurallarına boyun eğecektir. Çaresizdir. Yazgısında olanı bekleyecektir. Konuyla ilgili Kierkegaard şunları söyler:

“Ve İbrahim’in gözleri, yukarı bakıp da uzaktaki Moria dağına görene kadar yerden kalkmadı. Ve İbrahim tekrar yere çevirdi gözlerini. Sessizce ateşi yaktı ve İshak’ı bağladı; sessizce bıçağına çekti. Ve Tanrı’nın gönderdiği koçu gördü. Onu kurban etti ve eve döndüler” (2013: 13).

Son anda gelen melek İbrahim'i durdurur. Tanrı bir koç göndermiştir. İshak'ın yerine bu koç kurban olacaktır. İbrahim koçu kurban eder ve İshak yaşama kaldığı yerden devam eder. Aslında kurbanın sembolik bir anlamı vardır. Yasa ve insan arasındaki ilişkiyi anlatır. Öte yandan kurban, ibadetin gereği dışında farklı işlevlere sahiptir. İnsanlar bir afetten, salgından, kıtlıktan, doğal felaketten dolayı düştükleri kaygı ve korku halinden kurtulmak için kurban keserler. Tanrı uğruna sunulan kurbanın kötülükleri bitireceğine inanılır (Eliade, 2009). Burada olayın nedeni sunulacak kurbanın türünü belirler. İnsanlık tarihinde duruma göre bazen insan bazen de hayvan kurban edildiği görülmüştür (Eliade, 2009). Kurban sunumu ikame bir eylemdir. Başka bir olayın aracısıdır. Duruma göre kurban değişebilir. Konuya dair Girard şunları söyler:

“Kurban sunumunun böyle reel bir işlevi var ve ikame sorunu da tüm topluluk düzeyinde ortaya çıkıyor. Kurban, tehdit altındaki şu ya da bu bireyin yerine konmuyor, şu ya da bu kana susamış bireye sunulmuyor, toplumun tüm mensupları tarafından, toplumun tüm mensuplarının yerini tutacak biçimde herkese sunuluyor. Burada

kurban ediminin koruduğu şey, topluluğun kendi şiddeti karşısında kendi bütünlüğüdür; tüm topluluk, kendi dışındaki kurbanlara yöneltilmiş olmaktadır” (2003: 10).

Kültürel bir öge olan kurban sunumunun tarihte sosyolojik olarak hem insanlar arası ilişkiler açısından hem de iktisadi açıdan toplumun çıkarına bir yarar sağlama eylemi olduğu gerçektir. Öte yandan kurban insanın içine doğduğu kültürün kuralları karşısındaki durumunu ve onun ruhsal dünyasına etkisini gösteren sembolik bir eylemdir. Semavi dinlerde oğulun babanın yasasına itaat etmesi, insanın kültür karşısındaki çaresizliğini anlatmaktadır. Bu bağlamda, Tanrı'nın buyruğuna dair Lacan şu açıklamayı yapar: “Aslında bu gelenek bir Tanrı'nın zevkinin değil, Musa'nın Tanrı'sı olan bir Tanrı'nın arzusudur” (2012: 83). Konuyu Caravaggio, İshak'ın Kurban Edilişi (Görsel 2) isimli eserinde çok güzel bir biçimde betimlemiştir.

Aşağıdaki esere bakıldığında en dikkat çekici nokta İshak'ın yüzündeki ifadedir. Çok korkmuş bir şekilde betimlenmiştir. Çaresizdir. Yaşadığı travmaya bir anlam verememiş şekilde



Görsel 2. Michelangelo Merisi da Caravaggio, İshak'ın Kurban Edilişi, 1603, Tuval üzerine yağlı boya, 135 cm x 104 cm, Uffizi Müzesi, Floransa.

durmaktadır. Çılgılık atıyor gibidir. Yarı çıplak bir vaziyette sunağa uzatılmış İshak'ın kolları arkadan bağlı gibi görünmektedir. Kaygı ve korku halinde yasanın buyruğu olan ölümü beklemektedir. Bu manzara Lacan'ın "simgesel" düzeninde çocuğun karşılaştığı trajedinin temsili gibidir. İnsanın içine doğduğu kültür karşısındaki çaresizliğini anlatan sembolik bir görüntüdür. Nitekim, "simgesel" düzendeki kastrasyon korkusu bir anlamda ölüm korkusu gibidir. Eserde İshak'ın korkusu, insanın içine doğduğu kültürde babanın otoritesi karşısındaki korkusunun gösterenidir. Nasıl ki İshak'ın yasa karşısında eli kolu bağlıysa insanın da doğduğunda kültür karşısında tıpkı İshak gibi eli kolu bağlıdır. Ne var ki, yasaya itaat insan için kaçınılmazdır. Akıl bunu zorunlu kılar. İnsan, birtakım bedeller ödese de başka türlü bir yaşam akıl eşliğinde mümkün değildir.

İbrahim yasanın uygulayıcısı konumundadır. "Simgesel" düzende babanın gösterenidir. Bir eliyle İshak'ın boynunu sunağa dayarken diğer eliyle bıçağı kavrayarak buyruğu yerine getirmek üzeredir. Karar kesindir, eylem gerçekleşecektir, öyle ki bıçağın keskin tarafı İshak'ın boynuna doğru çevrilmiştir. İbrahim'in yüzü meleğe doğru bakmaktadır. Gür, uzun ve beyaz sakallıdır. Çatık kaşlı, alnı çizgili ve saçsız bir haldedir. Üzerinde kahverengi ve kırmızı tonlarında kıvrımlı bir elbise bulunmaktadır. İbrahim burada "Simgesel" düzende kültürün gücünü anlatan bir gösterendir. Buyruğu uygulamak zorundadır. Bu dönemde arzularla çatışma yoğunlaşır. Çocuk, her arzusunun gerçekleşmeyeceğini baba aracılığıyla öğrenecektir. Bu güce karşı koymak mümkün değildir, teslim olunacaktır. Bu durum insan yavrusu için kastrasyona neden olacaktır. Sanatçının bu eseriyle ilgili Lacan şöyle der:

"Bereket versin ki Caravaggio tablolarında en görkemli biçimiyle sunulan Epinal tipte betimlemeler, hepsinin bu olmadığını bize hatırlatmak için buradalar. Böyle bir tabloda koç sağda ve bu resimde, geçen sene burada,

görünmez halde, chofar, yani koç boynuzu şeklinde tanıttığım başı göreceksiniz. Bu boynuz tartışma götürmez biçimde bu baştan sökülmüş. Onun simgesel değerini sizin için derinleştirme fırsatım olmayacak, ama bu koçun ne olduğuyla bitirmek istiyorum sözlerimi. Fobi söz konusu olduğunda hayvanın babanın metaforu olarak ortaya çıktığı doğru değildir. Fobi, Freud'un toteme atıfla söylediği gibi, daha önceki bir şeyin geri dönüşüdür sadece" (2014: 92).

Bir babanın yasa uğruna oğlunu kesmesi insanı dehşete düşüren bir eylemdir. Ne var ki eylem inanç ekseninde olunca evladın kurban edilmesi kutsal bir ayine dönüşüyor. Benzer şekilde insan yavrusu, içine doğduğu uygarlığın yasası karşısında bir anlamda kurban edilmektedir lakin bu yavru yok olmamakta bir başka varlığa dönüşmektedir. Burada kutsal bir ayin söz konusu değildir. İnsan yavrusu bedeller ödeyerek yasaya göre şekillenir.

İbrahim'in son anda gelen emirle oğlunun yerine melek tarafından getirilen koçu kurban etmesi İshak'ı yaşatmıştır. Acı son gerçekleşmemiştir. Fakat İshak, yaşadığı trajediyle birlikte artık başka bir varlık olarak yaşamını sürdürecektir. Tıpkı insan yavrusunun kastrasyon tehdidiyle birlikte başka bir varlığa dönüşmesi gibi. Koç, İshak'ın yerine kurban edildi lakin bu durum ritüelin anlamını değiştirmedir. Kurban nesnesi değişse de anlam semboller aracılığıyla devam etmektedir. Birçok kültürde kurbanın değişmesi söz konusudur. Konuyla ilgili olarak Strauss şöyle der:

"Kurban vermede, durum bunun tersidir: Belirli şeyler daha çok belirli tanrısal varlıklara ya da belirli kurban sunma tiplerine ayrılmış olmakla birlikte, temel ilke "yerine başka şey koyma" ilkesidir. İstenen nesne yoksa, yerini herhangi bir şey alabilir, önemli olan niyettir, çaba değişse bile, niyetin aynı kalması yeter. Demek ki, kurban sunma süreklilik bağlamında yer almaktadır" (2010: 292).

Tanrı tarafından gönderilen koç İshak'ın yaşamasını sağladı. Bir trajedi yaşanmadı. Peki insan yavrusu “simgesel” düzende yaşadığı travma sonrası ne karşılığında hayatta kaldı? Bunun cevabı arzuları karşılığında olacaktır. İnsan yavrusu arzularını kurban etmiştir. Bazı arzularını bastırma uğruna kastrasyon tehdidinden kurtulacaktır. Burada bastırılan her arzu daha sonra geri dönmek üzere bilinç dışında saklı kalacaktır. Lakin arzuları kurban edilmeye başlanan insan yavrusu bir başka varlığa dönüşecektir. Eskisi gibi olamayacaktır artık.

İnsanın yazgısı böyledir, bunun dışında bir hayatı ancak akıl dışıyla yaşayabilir. Çünkü akılsızlık yasa tanımaz. Hayvanın yaşadığı budur. Nihayetinde insanın bu yazgısında trajik bir anlam söz konusudur. İnsan akıl sayesinde arzularını bastırır böylece uygarlığın insanı olur. Akıl ve arzu arasındaki çatışmalarla bir yaşam sürdürür. Bu durumdan ruhsal dünya büyük zarar görür ve insan yaşamı boyunca bunun etkilerine maruz kalır. Bilinç dışında saklı kalmış anılar dönüp dönüp insanı hassas yerinden vurur. Her ne kadar hatırlanmasa da insanın can sıkıntılarının kaynağı burasıdır.

4.3. Tekrar ve Rastlantı

İnsanın dürtüyle ilişkisinde arzu önemli rol oynar. Arzu, dürtüyü harekete geçirir ve davranış ortaya çıkar. Arzu ve dürtü arasındaki ilişki insanın yaşama biçimini belirler. Bu ilişki kimi zaman insanı suça götürür. Çoğu zaman arzuyu harekete geçiren dürtü, ses ve bakış aracılığıyla kendini gösterir, böylece insan canlısı bakarak ya da ses çıkararak derdini anlatır. Fakat yasa gereği her arzu gerçekleşmez. İnsan yavrusunun içine doğduğu dünyasında sınırlar vardır. Başına buyruk değildir. Her istediğini yapamaz, her istediğine ulaşamaz. Gerçekleşmeyen her arzu bilinç dışında bir etki bırakır. Bu etkiler, insanın kişilik gelişiminde ve davranışlarında önemli rol oynar.

Çocuk, ötekinin arzusunu arzular, lakin yasa gereği bu mümkün değildir, dolayısıyla o arzuya ulaşamayacağını fark eder ve buna ulaşamamanın eksikliğini yaşar (Lacan, 2013b). “Simgesel”in alanına girmeyi arzular ve yasayla karşılaşır. Arzu nesnesine ulaşamaz. Ne var ki dürtü akıl ile çatışma halindedir. “Simgesel”in sınırlarını insan akıl ile kavrar. Bu yüzden akıl dürtüye sürekli sınırlarını hatırlatır, böylece insan arzu nesnesine ulaşamaz. Zira ötekinin arzusuna ulaşmak, akıl sahibi olduğu müddetçe uygar insan için mümkün değildir. Öte yandan ulaşılmayan bu arzu nesnesinden dolayı insan travma yaşar. Öz güven, kastrasyon, korku, kaygı gibi sorunlar meydana gelir. Bu ulaşılmayan arzu nesnesine Lacan objet petit a adını koyar. Bu nesnenin “gerçek”te olanı eyleme dönüştürme yetisi bulunur. Bu arzu nesnesine ulaşmak her ne kadar imkânsız olsa da çocuk yine de bunun ardına düşer. Bu arzu çocuğa bir enerji verir. Bu bağlamda konuya dair Homer, şöyle der:

“Öteki'nin arzusu daima özneyi aşsa ya da ondan kaçsa da, her şeye rağmen öznenin yeniden ele geçirebileceği ve böylelikle kendisini ayakta tutup doğrulayabileceği bir şeyler kalır. Kalan bu şey objet petit a'dır. Bu nedenle objet a, kaybettiğimiz bir nesnedir, çünkü ancak bundan sonra onu bulabilme ve arzumuzu tatmin etme olanağı doğar. Objet a, öznel olarak bizim, hayatlarımızda bir şeylerin eksik ya da kayıp olduğuna ilişkin sürekli duygumuzdur” (2016: 122-123).

İnsan yavrusu arzu nesnesinden mahrum kaldığında ruhsal dünyasında yaralar oluşur. Dürtünün akli yoktur bir mekanizma gibi tekrar eder. Lacan bu durumu tukhe ve automaton kavramlarıyla açıklar. “Gerçek”te olanı bir çekirdeğe benzetir ve bunun etrafında otomatik olarak tekrar eden döngüye vurgu yapar. Dürtüde olan harekete geçer simgeselin sınırlarına kadar gider, ulaşamaz ve geri döner. Normal hayatta bile bir şeyin aynı şekilde tekrar etmesi bir bıkkınlık yaratır. Sürekliliği ise bir soruna dönüşür.



Görsel 3. Jackson Pollock, *Bir (numara 31)*, 1950, Tuval üzerine yağlı boya, 530.8 cm x 269.5 cm, The Museum of Modern Art, New York.

Nitekim “gerçek”te olanlar insanın dil öncesi dönemindeki yaşantılarına aittir. Anne memesinin bir süresi var ve bu süre dolduğunda çocuk memeden ayrılır. Lakin tekrar eden bir arzu söz konusu olur ama artık bu arzu nesnesine ulaşamaz. İnsan yaşamında ulaşamayacağı bilindiği halde tekrar eden davranışlar vardır. Aynı işlemi yapıp farklı sonuçlar beklemek gibi. Bu durumun “gerçek”te olanla ilişkisi var. Dürtü odaklı mekanizma farklı biçimde harekete geçmiştir. Burada akıl dışı bir tutku söz konusudur. İşin temelinde arzunun kayıp nesnesinin bilinç dışında yarattığı etki yatmaktadır. Burada “simgesel” düzeni akılla, “gerçek” düzeni dürtü ile ilişkilendirebiliriz. Doğal olarak bir çatışma kaçınılmaz olur.

Sanat ile insanın ruhsal dünyası doğrudan ilişkilidir. Yukarıda değindiğimiz akıl dürtü çatışması travmalara neden olur. “Gerçek”te olan mekanizma ansızın eyleme geçer ama amacına ulaşamaz bu yüzden daha çok rüyalar yoluyla kendini gösterir. Çoğu zaman insana boşluk hissi verir. Bu boşluk hayatı anlamsızlaştırır. Burada sanat devreye girer. Sanatçı derdine teselliyi sanatında bulur. Amerikalı sanatçı Jackson

Pollock’un çalışmalarında (Görsel 3) dürtü odaklı etkiler görürüz. Şans, tekrar, otomat gibi sözcüklerin izleri çalışmalarında sıklıkla bulunur.

Sanatçı bu çalışmasında dürtüsel etkenlerden yararlanmıştı. Aklın müdahalesini tamamen saf dışı bırakarak boya damlalarının rastgele hareketiyle hedefini gerçekleştirmişti. Kimi zaman tekrar eden kimi zaman yolları kesişen farklı boya damlaları kendiliğinden bir biçim oluşturmuştur. Sanatçı sert fırça ve sopa gibi aletler kullanarak değişik ton ve kalınlıktaki boya damlalarını yolculuğa çıkarmış ve güzergâha müdahale etmemiştir. Damlalar geçtiği her yerden iz bırakarak yola devam eder. Yapıt ortaya konulurken aklın yerine kendiliğindenlik söz konusudur. Tıpkı dürtünün yola çıkıp simgeselin sınırlarını aşmaması gibi damlalar aklın sınırını aşmamaktadır. Tuval alışılmışın dışında yere yatırılmıştır, gelişigüzel biçimde dökülen boya yer çekiminin etkisiyle izler bırakarak hareket etmiştir. Ressamın bu tekniğine dair Gombrich şöyle der:

“Fırçanın bıraktığı iz ya da lekeyi öne çıkararak bu anlayış, lekecilik (taşizm) adını aldı. Bu konuda, boyları kullanmadaki yeni tekniği ile Amerikalı

Jackson Pollock (1912 – 1956) ilgi çekti. Pollock, önce sürrealizmle ilgilenmişti, ama yavaş yavaş tablolarını dolduran garip imgelerden uzaklaşıp, soyut sanat çalışmalarına başladı. Alışılmış yöntemlere karşı sabrı tükenen sanatçı, tuvali döşemeye sarmış, boyayı damla damla akıtarak, dökerek ya da fırlatarak şaşırtıcı biçimler elde etmiştir” (2011: 602-604).

Bir şey üzerine sürekli düşünmek zihni yorar. İnsan bazen dinlenmek, rahatlamak ister. Belli ki Pollock sanatını icra ederken sürekli aynı teknikleri akılla uygulamasının yorgunluğunu ya da sıkıcılığını yaşamış. Bu durum onu yeni arayışlara itmiş ve nihayetinde aklın çok da müdahale etmediği bir teknikle yapıtını meydana getirmiştir. Bu teknikle çalışmanın insanı rahatlattığı yadsınamaz. Çoğu zaman insanın davranışlarında da Pollock'un resmini yaparken uyguladığı kendiliğindenlik söz konusudur. İnsan bazen aynı şeyi tekrar eder. Bu durum bir döngü halini alır. Bilinç bu durumu çoğu zaman fark edemez, belli ki bilinç dışından gelen etkiler söz konusudur. Tekrar eden bir davranışın insanın ruhsal dünyasının derinliklerinden gelen bir hikayesi vardır. Nihayetinde nesnesine ulaşamayan arzu, dönüp dönüp yeniden ona ulaşmak ister. Nitekim dürtüyle ilişkide arzu önemlidir (Freud, 2011).

SONUÇ

Psikanaliz üzerine çalışan bilim insanlarından özellikle Lacan'ın ve Freud'un sanatı değerli bulduğu bilinir. Freud'un analizlerinde sanatçılar ve eserleri büyük yer tutar (Freud, 1999). Benzer şekilde Lacan da analizleri sırasında sanatçılar ve onların eserlerinden yararlanır (Homer, 2016). Her iki bilim insanı da çok sayıda sanat eserini gözlemler, konuyla ilgili makale ve kitap yayınlırlar. Bu çalışmalar diğer psikanalistlerin de dikkatini çeker. Nihayetinde ruhsal dünya sanatçı ve psikanalistin bulunduğu yerdir. Birbirlerinden etkilenmeleri ya da yararlanmaları kaçınılmazdır. Bu bağlamda psikanalistler, insan

canlısının bilinç dışını çözümlenme çabasında sanatçılar yapıtlarıyla bilinç dışının kendisini anlatır. Sanatçının oluşturduğu eser ortak bir hafızanın ürünüdür, dolayısıyla sanatçıyı da psikanalisti de diğer insanları da anlatır. Her izleyici kendinden bir parça bulur. Burada eserle izleyici arasında bir bağ kurulur ve bu bağın bir ucu insan ruhunun derinliklerine kadar gider. Psikanalist; sanat yapıtında görülen estetik, yaratıcı ve etkileyciliği bilmek ister. Konuya dair çözümlenmeler yapar, ulaştığı yer bilinç dışıdır. Bu yer hem psikanalistin hem de sanatçının kendindeki etkisinden bildiği yerdir. Zira eserde ressamın bilinç dışı, güzellik algısı ve yaratıcılığı iç içe geçmiştir. Bu bağlamda psikanaliz ve sanat ilişkisinde Lacan'ın teorisine dayalı olarak yukarıdaki eserlerde, yapılan araştırmalar ve incelemeler neticesinde renk, biçim, ışık, gölge, konu, kompozisyon, hareket gibi önemli bulgulara ve gösterenlere ulaşılmıştır. Sanatçının ruhsal dünyasının eserdeki etkilerinden hareketle tümel anlamda insanın ruhsal dünyasına değinilmiştir. Eserde olan, sanatçının bilinç dışının iz düşümüdür. İmgeler ve benlik arasındaki ilişki, arzular ve yasa arasındaki çatışma insanın ruhsal dünyasında iz bırakır, bu da esere yansır.

Sonuç olarak söyleyebiliriz ki, psikanaliz insanın anlama çabası içindeyken sanat da insanı anlatma çabası içindedir. Öyle ki, insanın hikâyesinde anlam arayışı ona hep eşlik etmiştir. Jacques Lacan'ın da sanatçıların da çabaladığı nokta insanı anlamak ve anlatmak olmuştur. Nihayetinde yapılan çalışmada araştırma, inceleme ve çözümlenmeler sonucunda bu temel gerçeği anlatmaya çalıştık.

KAYNAKLAR

- Barrett, T. (2019). *Neden Bu Sanat. Esmâ Ermert (Çev.)*. İstanbul: Hayalperest.
- Castanet, H. (2017). *Lacan'ı Anlamak. Baturalp Aslan (Çev.)*. İstanbul: Encore.
- Eliade, M. (2009). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi. Ali Berktaş (Çev.)*. İstanbul: Kabalıcı.
- Foster, H. (2017). *Gerçeğin Geri Dönüşü. Esin Hoşsucu (Çev.)*. İstanbul: Ayrıntı.
- Freud, S. (2016). *Psikopatoloji Üzerine. Selçuk Budak (Çev.)*. İstanbul: Öteki.
- Freud, S. (1999). *Sanat ve Edebiyat. Emre Kapkın (Çev.)*. İstanbul: Payel.
- Freud, S. (2006). *Cinsellik Üzerine. Emre Kapkın-Ayşen T. Kapkın (Çev.)*. İstanbul: Payel.
- Freud, S. (2011). *Haz İlkesinin Ötesinde. Ali Babaoğlu (Çev.)*. İstanbul: Metis.
- Girard, R. (2003). *Şiddet ve Kutsal. Necmiye Alpay (Çev.)*. İstanbul: Kanat.
- Gombrich, E.H. (2011). *Sanatın Öyküsü. Ömer-Erol Erduran (Çev.)*. İstanbul: Remzi.
- Homer, S. (2016). *Lacan. Abdurrahman Aydın (Çev.)*. Ankara: Phoenix.
- Kaçmaz, Z. (2021). *Lacan ve Resimde Arzunun Kayıp Nesnesi, Yüksek Lisans: Işık Üniversitesi*.
- Kant, I. (2011). *Yargı Yetisinin Eleştirisi, Aziz Yardımlı (Çev.)*. İstanbul: İdea.
- Kara, Z. (2013). *Toplumsal Yüzleşme. İstanbul: Ayrıntı*.
- Kierkegaard, S. (2013). *Korku ve Titreme. Ebru Çalışkan (Çev.)*. İstanbul: Mitra.
- Korucu, A. A. (2019). *Freudyen ve Jungiyen Yaklaşımlarda Anne Olgusu. Atatürk Ün. Sosyal Bilimler Enst. Dergisi, 23 (1), 133-143*.
- Lacan, J. (2013a). *Psikanalizin Dört Temel İlkesi. Nilüfer Erdem (Çev.)*. İstanbul: Metis.
- Lacan, J. (2013b). *Fallus'un Anlamı. Saffet Murat Tura (Çev.)*. İstanbul: Metis.
- Lacan, J. (2014). *Baba-nın Adları. Murat Erşen (Çev.)*. İstanbul: Monokl.
- Leader, D. (2004). *Mona Lisa Kaçırıldı. Handan Akdemir (Çev.)*. İstanbul: Ayrıntı.
- Spinoza, B. (2011). *Ethica. Çiğdem Dürüşken (Çev.)*. İstanbul: Kabalıcı.
- Strauss, C. L. (2010). *Yaban Düşünce. Tahsin Yücel (Çev.)*. İstanbul: Yapı Kredi.

İnternet Kaynakları

http 1. <https://www.milliyet.com.tr/salvador-dali-kisaca-hayati-ve-eserleri-molatik-9761>, (Erişim Tarihi: 04/04/2022, Erişim Saati: 21:50).

Görsel Kaynaklar

- Resim 1. Salvador Dali: *Narcissus'un Metamorfozu*, 1937, Tate Modern Galeri, Londra, İngiltere , (Erişim Tarihi: 04.04.2022, <https://wallpapersafari.com/salvador-dali-wallpaper>).
- Resim 2. Michelangelo Merisi Da Caravaggio: *İshak'ın Kurban Edilişi*, 1603, Uffizi Müzesi, Floransa, (Erişim Tarihi: 04.04.2022, <https://www.caravaggio.org/the-sacrifice-of-isaac.jsp>).
- Resim 3. Jackson Pollock: *Bir (Numara 31)*, 1950, Modern Sanat Müzesi, ABD, (Erişim Tarihi: 04.04.2022, <https://www.moma.org/collection/works/78386>).

COMMEDIA DELL'ARTE IN THE CONTEXT OF THE RELATIONSHIP OF MASK AND INSTAGRAM FILTERS

Assist. Prof. Ziyad GULİYEV*
Assist. Prof. Kerim Emre ÖZERDEN**

ABSTRACT

The phenomenon of gamification and character-building is constantly evolving and transforming. With the advancement of technology, narrative structures and means, individuals have expanded their ability to construct fictional universes. New stages have been created in cyberspace through the use of multimedia tools that were once used in theatre, cinema, and other areas of visual narration mediums. Social media platforms now provide individuals with the opportunity to create their own stages and express themselves in reshaped and narcissistic, ironic and critical ways. Through various filters and masks, users can rebuild themselves in digital public environments. This research draws a comparison between Commedia Dell'Arte masks and Instagram filters to analyze the theatrical effects of digital space as a stage for individuals in everyday life from a conceptual perspective.

Within the scope of the research, two hypotheses will be tested. Firstly, the technical opportunities offered by new media platforms have significant impact on the individual's ability to create their own stage. Secondly, the characteristics of comedy in the historical Commedia Dell'Arte culture still exists in today's digital world.

Keywords: Digital Space, Mask, Play, Cybertheatre.

Received Date: 26.05.2022

Accepted Date: 21.11.2022

Article Types: Research Article

*İstanbul Nişantaşı University Art and Design Faculty, Department of Cinema, Radio and TV, ziyad.guliyev@nisantasi.edu.tr
ORCID: 0000-0003-0720-3698

**İstanbul Nişantaşı University, Conservatory, Department of Stage and Performing Arts, kerimemre.ozerden@nisantasi.edu.tr
ORCID: 0000-0002-9247-8014

MASKE VE INSTAGRAM FILTERLERİNİN İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA COMMEDIA DELL'ARTE

Dr. Öğr. Üyesi Ziyad GULİYEV*
Dr. Öğr. Üyesi Kerim Emre ÖZERDEN**

ÖZET

Oyunlaştırma ve karakter oluşturma süreci devamlı değişen bir olgudur. Teknolojik olanakların ve anlatı yapılarının, araçlarının değişimi ile bireylerin kurmaca evrenler kurma olanağı da genişlemiştir. Teknoloji ile bireylerin siber uzamda inşa ettikleri yeni oyun alanları oluşmuştur. Tiyatro, sinema ve görsel anlatının diğer alanlarında yaygın olarak kullanılan multimedya araçları web 2.0 sonrası gündelik hayata da yayılmaya başladı. Bu anlamda sosyal medya mecralarındaki anlatı olanakları insanların kendi oyun alanlarını oluşturmaya olanak sağlamış oldu. Özellikle de belirli uygulamalar bu tür teknik altyapıları ile bireyin kendi oyununu oluşturmada, kendisinin sıradanın dışında, karakterize edilmiş, yeniden biçimlenmiş ve narsisizmle, ironi, eleştiri arasındaki bir yakıştırma ile yeniden inşa etme olanağı sunmuştur. Kullanıcılar dijital ortamlardaki kamusal alanlarda kendilerini sosyal medyada bulunan farklı filtrelerle yeniden inşa etmektedir. Araştırma kapsamında da Comedia Dell Arte maskeleri ve Instagram filtreleri arasında karşılaştırma yapılmıştır. Gündelik hayatta bireyin oyun alanı olan dijital mekân ve tiyatral etkiler kavramsal perspektiften çözümlenmiştir.

Bu araştırma kapsamında iki hipotez kanıtlamaya çalışacağız. Araştırma kapsamında yeni medya mecralarının sunduğu teknik olanaklar sonucu bireyin kendi oyun alanını yaratmada güçlü etkiler ve olanaklar sunduğu görülmektedir. Aynı zamanda, günümüz sosyal medyalarında üretilen komiğin özellikleri ile tarihi Commedia Dell' Arte kültürünün ortak özellikleri saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Dijital Mekan, Maske, Oyun, Siber tiyatro.

Geliş Tarihi: 26.05.2022

Kabul Tarihi: 21.11.2022

Makale Türü: Araştırma Makalesi

*İstanbul Nişantaşı Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Radyo Sinema ve TV Bölümü, ziyad.guliyev@nisantasi.edu.tr,
ORCID: 0000-0003-0720-3698

**İstanbul Nişantaşı Üniversitesi, Konservatuvar, Sahne Sanatları Bölümü, kerimemre.ozerden@nisantasi.edu.tr,
ORCID: 0000-0002-9247-8014

1. INTRODUCTION

The relationship between the mask and the theatre has a tradition that began in the ancient Greek theatre and changed according to the means of narration until the digitalized theatre (*Cybertheatre*) period. The place of the mask in drama, and its function in the formation of dramatic structure, has evolved in the temporal process and changed its purpose. Masks, which served to supply the sound acoustics in the amphitheatre in ancient times (Wiles, 2004), gradually began to function as identities on the stage, bearing the characteristics of a character.

As a result of technological developments and the production of ‘user-participatory’ narratives in media, social media platforms have allowed each user to create their own performance area. The user of the social media platform can reach his or her followers, viewers, and fans from this cyberspace and to exhibit a certain narrative (Lonergan, 2015).

The effects of technical possibilities in multimedia tools and social media platforms on creating the individual’s own stage are significant. Especially after web 2.0, the technical infrastructure in new media platforms, the possibility of narrative trigger ordinary people to produce creative content through certain filters in this sense (Hadley, 2017).

Stages have changed in the historical process due to their structure. It is suggested that the areas that the individual has chosen as a stage on a certain platform turn into a suitable stage for theatre art over time. Thus, the theatre art developed and diversified within its own boundaries behind the height between the audience and the stage. The changing political, economic, cultural, technical possibilities over time have led to a certain level of intertwining of the boundaries between the audience and the playing stage, and sometimes the boundaries

to be sharply defined. In this context, the representation of the theatrical mimesis permeates daily life. The study focuses on two issues. The first issue it focuses on will be the use of technology and multimedia tools in theatre and the second subject will be the construction of the theatrical stage in other forms in daily life with multimedia tools.

The fact that there is a traditional fourth wall phenomenon between the playing stage and the spectator distinguishes between the spectator and the player in a certain sense. However, the collapse of the ‘fourth wall’ phenomenon over time causes the sharp boundaries between the actor and the audience to disappear and the unity of space and time to deteriorate. The concept of the fourth wall disappears with technological phenomena and possibilities (Nelson, 1989). Thus, the hierarchy between the audience and the actor is disrupted, and the environment in which the two can exist together in a play atmosphere begins to be created.

The boundary between the stage and the spectator has disappeared and a stage appears where the player and the spectator are separated through the virtual space, where everyone can be an actor and spectator and where the phenomenon of ‘participatory culture’ has appeared. However, an atmosphere was built in which everyone who had access to the technical apparatus was represented rather than the representation of certain experts in the performance stage. Despite this, the theatre art has not gone beyond the purpose of conveying its own story. In this context, especially as Steve Dixon points out in his ‘Digital Performance’ (2007: 40):

“Theatre has always taken advantage of the superior technologies of the time to convey the visuality in the drama. The technology was initially used to create mind-boggling visual and

auditory effects, from Deuexmachina to parade cars used by medieval guilds, from the invention of perspective painting to the mechanical tools utilised in Italian stage decorations in the sixteenth century, to the introduction of gas, then electricity, light effects, to the use of today's computers to control lighting, sound, and décor adjustments."

The use of visual and auditory tools in the theatre has kept the audience's interest in the theatre alive. Regardless of the purpose of use, the aim of visual and auditory effects is to strengthen the narration. As it is known, since the day it first appeared, the theatre art has existed as a means of communication of societies. In ancient Greece, theatrical texts described the duties of the individual as a citizen. However, we also see that theatre stages are a place of representation (Johnson, 2012).

The spaces of communication such as radio, television, video etc. have surged with the development of communication tools since the 20th century. As the number of fields augmented, the text-scene relationship turned into a text-digital relationship. For instance, photographic and video environments were utilised in the images projected on the stage with the introduction of projection machines in the theatre (Román, 2001).

It is seen that modern technologies are utilised in addition to traditional narrative techniques. As a result of the narrative construction process of these technologies in the theatre, the structural features of the contents, the theatre phenomenon itself, the boundaries between the audience and the actor, and the possibilities of representation have also been deconstructed. When we look at the issue of representation, which constitutes the most basic hypothesis of the research, the boundary between the actor and the audience has traditionally disappeared. In this new era, audiences can now produce a play content through technology. Today, technology plays a

significant role in bringing together the concepts of "imitation, action and participation in society", which are the three basic elements of theatre. Social media applications offer individuals alternative opportunities for representation, play and participation in the virtual community.

Especially considering the opportunity that social media platforms have given to individuals, a narrative in theatre is regarded as a multi-media art. In this sense, especially the concept of 'Gesamtkunstwerk', which defines the unified work of art stated by Richard Wagner, is significant (Şener, 2008: 222). The concept of 'Gesamtkunstwerk' refers to a work of art in which the boundaries between the arts have disappeared, and which are united, integrated and feeding each other. A narrative can be recreated through filters on Instagram from the combination of digital avatar, audience, actor, imitation, picture, meme, pastiche, irony, and many different elements. This is an indication of the hybrid nature of the arts.

2. BODY-MACHINE RELATIONSHIP AND VIRTUAL PERFORMANCES: THE STAGE OF DIGITAL SELF

It is observed that the phenomenon of the stage in the theatre disappears over time or redefines the structure of the stage itself with the combination of the relationship between the body and the machine with the narrative structures. In this sense, Fahrudin Nuno Salihbegovic's "Directing Cybertheatre" can be cited as an example of theatrical narratives built, especially in cyberspace. Artists now can produce content in different cyber stages as an alternative to traditional theatre stages. On the other hand, many artists have described traditional theatre buildings as empty, inappropriate, and out of date. Some theatre formations design the internet environment as a natural stage where they can prove the performance better to improve the relationship with the audience. As a result of the

rapid development of technologies, the narrative structure of the performances showed in digital and multimedia environments, their artistic nature and whether the content is for artistic, or entertainment purposes demonstrate the disappearance of the boundaries that define the playing stage. Besides, we witness that space has changed with the possibilities of technology and the relationship between body and space.

Today, when technology supports a 'participatory culture', individuals have regularly gained the opportunity to construct their individual narratives on their own media platforms. As a result, many social media platforms exist as a performance space, a cyberspace. Individuals use their own social media channels as a performance stage and another feature of these performances is that they are hybrid. The hybridity here represents the transfer of performative action from a specific, accustomed space to another space. In other words, the change of space also changes the nature of the performative action and the narrative form.

Another feature of digital performances is hybridity. Hybridity is the name given to living things born from parents of different races. We can explain the hybridity in digital performances as the penetration of one environment into another (Lavender, 2016). The performances we encounter in the digital age have become highly permeable between environments. The film used in the staging and the live performers are neither fully in a movie nor in a live performance, although they are complete with each other. The virtual and the real are often confused. The audience experiences both environments at the same time. This experienced magical environment is a hybrid environment. Another feature of end of the twenty-century digital staging is the use of hypermedia. Hypermedia is non-linear multimedia. It is interactive, unlike multimedia, with computer support.

As a result of the interaction that technology provides with web 2.0, a new possibility has been opened for the self to present itself. Traditionally, based on self-related studies, the self is considered as unique, individual, autonomous ego and mind as variables. In general, the self-concept is considered in relation to the individual who has a concrete body in the physical world. In digital technologies, the individual is bodiless. This situation causes the traditional perception to be reconsidered. The definition of 'digital self' refers to an individual's online identity. According to the Rosenberg (1986: 7), *if the self is 'the sum of all the feelings and thoughts a person has regarding himself'*, the digital self is the sum of all the digital information that a person created or formed on the digital platforms.

In that case, the 'digital information' created by the person can also be seen as the expression of the subconscious of the individual in a certain sense, above social consciousness, and norms. The personality trait observed in the online physical environment is presented in the online virtual environment. On the contrary, it is being rebuilt with the effect of different emotions and factors.

The ability of the digital self to present multiple selves in a simultaneous manner can be considered as its most important feature that the offline self can never imitate (Schau and Gilly, 2003: 400). Consistent with, Zhao (2005: 395) attributes four fundamental qualities to the digital self: 1) it is inner-directed, 2) it is based on narrative, 3) it can be abandoned or reverted at will, 4) it is multiple, diverse.

Zhao (2005) pointed out that while it can sometimes be exceedingly difficult or even embarrassing for an individual to reveal their emotions in the offline environment, it has been found out that individuals can more easily open themselves to the digital other in online anonymous environment. Although this does

not mean that the online environment is a platform that completely ignores the external characteristics of the person, it can be stated that this environment, and therefore the digital self, is inner-directed.

By Lifron, the self is described as protean, inspired by the Greek god of the sea, Proteus— appearing in a wide variety of forms, in reference to the variable nature of the sea. ‘We,’ says Lifton (1993: 1), in this work, *“are turning into fluid and protean and developing a sense of self that is compatible with the constant flow of time and the inability to stand still. This state of existence is radically separated from the way it used to be, and it associates us with a constant state of discovery and personal experience.”*

... *“Cyberspace becomes a new area of interaction in which users integrate with the digital environment without being exposed to the limits of the physical body and the infinite game begins, where the self is recreated with unpredictable synergy flows”* (Guya, 2015). The identities defined in this environment do not have any specific position, and these identities are short-term guests of an already fragmented culture. They can be selected, changed, or abandoned at any time; they are separated from physical reality and the body.

From the 1950s to the 1980s, Goffman worked on the structure and importance of interaction in everyday life, with concepts borrowed from dramaturgy. According to Goffman (2009), social interaction is based on the performative relationship between two parties, which is the actor and the audience, which agree on the definition of the situation. Briefly, whenever a person interacts with someone else, what he is doing is creating an image of himself on the other people in question. Actors who are on the side of the interaction can choose their own scenes and use specific scenes and costumes for the audience; behind the scenes – the place for

performing – the audience can be prepared for the roles they will play. What can be stated about Goffman’s approach to the self is that he does not treat the self as an innate stable structure, but as a dynamic process that involves the presentation/ staging of a particular role. To put it another way, the self is based on a kind of identity play, a different performance presented in various forms to different audiences.

Referring to the mirror theory of the self, Gooley (1964) points out that *“our view of ourselves derives from our interaction with others”*. We have a thought about ourselves based on the reactions that the other gives us when we interact with the other.

Markus and Nurius (1986) mention two types of self-perception: the now self and the possible selves. The now self is the self that one perceives now. Selves, on the other hand, *“derive from past self-presentations and encompass future self-presentations”* (Markus and Nurus, 1986: 954).

Mark Zuckerberg’s prediction of a *‘single integrated identity’* for his social network Facebook – and which applies to other self-structuring practices – is being deconstructed as part of the article. The different filters offered by the stories also allow for a phenomenon of ‘other’ identity that the individual adopts through his or her own identity. Zuckerberg’s hypothesis implies an integrated representation and presentation of both identities.

3. COMMEDIA DELL’ARTE

The theatre, the seed of which was planted in the festivals of Dionysus before Christ, has been nourished and grown and has gained its current notion. Among the concepts of comic and tragedy defined as contrasts by Poetics (BC.335-323), the first written source in the field, Comedy was considered as an imitation of the ordinary, and Tragedy as an imitation of the important. This definition of Aristotle has survived to the

present day. The images of the weeping and smiling faces, which are also considered the symbols of the theatre, represent “comedy” and “tragedy”. Sevda Şener (2008) describes the difference between tragedy and comedy in her book *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* (The Theatre Idea from Past to Present) with the following words: “*Tragedy reflects the work of people with superior qualities, comedy reflects the behaviour of defective people.*” Comedy research, which has always found less space for itself than tragedy, demonstrates that comedy has been the subject of public theatre as a genre that deals with the people, the imperfect, the ordinary man, instead of focusing on the nobility and the upper class.

One of the most powerful examples of public theatre on the world art scene is the Commedia Dell’Arte, a tradition of Italian Public Theatre that influenced all of Europe between the 16th and 18th centuries. Commedia Dell’Arte, which has taken the mask away from being a carnival tradition, has turned them into characters.

Commedia Dell’Arte, which emerged in the 16th century as a reaction to the understanding of theatre belonging to the palaces and the aristocracy, is a type of improvisation-based theatre where the body actively finds its place in the narrative. It is also political for its own time. It has influenced many directors, writers, and narrative structures until today’s understanding of theatre.

Commedia Dell’Arte means comedy staged by professional artists. Only artists recognized by the authorities were classified as *Commedia* players. The word *Arte* refers to the combination of dramatic arts; those who brought about this combination were those who were allowed to present performances for counts and dukes (Rudlin, 2000: 24).

Some researchers base the story of Commedia

Dell’Arte on memes, some argue that it appeared from charlatans and groups of travellers in medieval markets, while others state that it was come out because of improvisations in Roman comedies. Although its exact origins are unknown, the influence of Commedia Dell’Arte over a wide geography for many years is an inevitable fact. In Commedia Dell’Arte art, the mask is more than just an accessory; it is identified with the genre.

One of the defining elements of the Commedia Dell’Arte tradition, the mask offers an important clue that this type of narrative has carnival origin. However, Commedia Dell’Arte does not use the mask as a flamboyant ornament or to hide the actor, but for a dramatic purpose at the centre of the narrative and identifies the actors with the mask. The unmasked actors of the tradition, on the other hand, can be easily distinguished in the narrative with their stereotypical and exaggerated states, like the masked ones. The uniformity of stock characters using masks can be considered as a representation of society’s alienation from itself, and at the same time it has created a common denominator in the stage language all over the European continent. This common denominator has been the strongest influence on the survival of tradition throughout the ages.

3.1. Commedia Dell’Arte Types

Commedia Dell’Arte has many types. Stock characters will be emphasized within the scope of this study. All the masks of Commedia Dell’Arte are based on four archetypes. These are the Old Ones (I Vecchi), the Servants (I Servi), the Lovers (Innamorati), and the Warriors (I Capitani) (Fava, 2004: 129).

Commedia Dell’Arte players mostly focus on a single type and have developed themselves to internalize that type and deal with it in detail. Another material that improvisation actors can use is the notebooks called ‘zibaldone’, ‘repertorio’,



Figure 1. Zanni, Date of Access.

‘generici’ or ‘squarci’ in which the actors in the past wrote down their improvisations on stage (Arslan, 2019, cited from Karaboğa and Özçitak).

The famous types in the tradition are Zannis from the Servants/Servants group; Arlecchino, Brighella and Colombina; “Pantalone” and “II Dottore” from the group of elders; “II Capitano” and “Lovers” from the group of warriors. Among these types, Colombina and Lover types, which are included in the servant’s group, are unmasked, while the other types are masked.

Zanni: Zannis represents a subclass. They are obliged to serve the upper class. Brighella, Fritellino, Beltrame, among the Zannis which are divided into two groups as first and second, are in the group of firsts. They are intelligent, utilitarian, good at work and strong communicators. Arlecchino, Mazzettino, Pulcinella are from the second group of Zanni. They are athletic, idiotic, and altruistic servants.

The first of the Zanni groups make effective use of the mind, while the second group use their bodies very well. Since the unnamed Zanni come from the villages to work in the city, their hands are positioned close to the ground. Their backs are hunched over because they are porters. The longer the nose of their masks grows, the weaker their personalities become. The mask seems like Figure 1. The Zannis is always curious, surprised at everything they see, and want to eat everything. Their insatiability and gluttony

are their dominant characteristics, and this is conveyed in exaggerated terms as a critique of the bourgeois class/urban nobility. They use their heads independently and actively like a pigeon. They are extremely popular with the audience because they are continually active and cute types.

Arlecchino: Arlecchino is a Zanni, but his name gives him character. Arlecchino is not a poor, miserable, or underestimated type. They were reated in France in the late 16th century by Tristano Martinelli, a member of the Raccolti community (Rudlin, 2000: 94). He is not very smart, but he is agile. He has a costume made up of colorful patches. He uses a black sock that starts from the lower part of the face and goes to the top of the head, a low forehead covered with warts and a mask with small round eyes (Cinisi, 2015: 323). He always carries a stick with him as an accessory. This stick, which is used by the villagers of Bergamo to herd their cattle, is also accepted as a symbol of masculinity, but it is not used for threat against anyone (Arslan, 2019: 45).

Brighella: He is a smart, joker, shrewd servant. Brighella has more status than other zanni Arlecchino. His distinctive characteristic is that he does things under the rose, and he is insidious. He is interested in what he gets in every job. He has a strong observational ability, is a liar and cynical. He has white jacket and trousers with green stripes on the side. He moves like a cat. He

speaks melodiously. He uses a language that is a mixture of specific Bergamo and Tuscan dialects (Cinisli, 2015: 325).

Colombina: Besides not wearing a mask, she is the only female Zanni. She is Isabella's servant. While it was almost impossible to find actresses on stage in the 16th century, the presence of Colombina is important in the tradition of the period. Colombina does not have weak features like another Zannis. She is sane, thoughtful, selfless, kind, stylishly dressed, sympathetic and devoted. She is in love with Arlecchino and tries to rid him of his weaknesses. In some periods, she was characterized as sensual and overly exhibitionistic on stage, but temperate and balanced. Although she does not have a mask, her intense makeup acts as a mask.

IL Dottore: Among the characters in the content of the Commedia Dell'Arte art, he is one of the elder characters stated as "Vecchi". He has something to say about everything. His mask is a tool that excludes the cheeks, covers only the eyes, forehead, temple, and nose. He is depicted as overweight and rude. He never cannot get enough of ridiculous imitations, interrupting people, and abominable jokes (Rudlin, 2000: 121). His long monologues and verbiage provide a terrific opportunity for other players to take a break.

Pantalone: He is one of the elders of Commedia Dell'Arte. He is the ancestor of the stingy, incompatible, self-righteous types of merchants who see themselves as right in everything. He is portrayed as a scrouge, imperious, an invert, and a dangler. He often plays the role of the strict father of the girl who is one of the types of lovers. He wears a mask with bushy white eyebrows, beak-nose. He has a red costume and a black cape. He speaks by shouting. He is cruel to his servants, conservative to his children, lickspittle to IL Dottore, devious to IL Capitano, lustful to

Colombina, and tolerant of himself (Rudlin, 2000: 115).

IL Capitano: He sees himself as a perfect warrior, pretending to be a brave hero. However, when a fight is breaking out, he is the first to run away from the fight. He works for one of the elderly types. He is a dreamer, hypocrite, ostentatious, money lover. These soldiers are the ones who stand unconditionally with everyone who gives the money. It emerged from the criticism of mercenaries in Italy in those centuries. Yalçinkaya, in her article titled 'Özel Askeri Sektörün Oluşumu ve Savaşların Özelleşmesi', gets across the following anecdote about the mercenaries in Italy: "Basically a private army, the condottiere is named 'hired captains' and even 'sold captains' as worthy of the bad reputation they have due to greed for money" (2015: 254). IL Capitano is known for his upright, fingertip gait, extravagant manner, unflinched sword, loud pitch, and Spanish accent.

4. COMPARISON OF DIGITAL FACE APPLICATIONS AND COMEDIADELL'ARTE TYPES

New definitions that are rapidly updated with digitalization, the relationship of these definitions with other concepts, the place and function of digital in the life of society offer new research areas. For example, today we can easily state that social media is not related to the socialization of the media. We can say that widely used social media platforms such as Facebook, Instagram and Snapchat have turned into self-presentation areas for people and at the same time a new type of storytelling has developed. Paslanmaz and Narmanhoğlu (2019: 45) summarize this situation in the article "Instagram Hikayelerinde Benliğin Sunumu" ("Presentation of Self on Instagram Stories: A Research About Influencers"):

'People who have wanted to tell their stories for

thousands of years and who wanted to present their selves through stories have made us of many environments for these purposes. People who made drawings on cave walls in the Stone Age were able to tell their stories verbally, in writing, with electronic devices and digital media in recent years. Storytelling has existed in every time, but only storytelling tools have changed.'

The principles of the dramatic also change with the transformation of the means of storytelling. The rule of three unities, strictly observed in ancient Latin literature, evolved in the medieval period under the influence of the church. The Church brings the Church theatre to life to receive help from the educational function of the theatre, and these plays are known as Morality and Miracle plays. However, beyond what is intended, humorous elements are added up to the content of these plays over time. Although the Church initially had a moderate attitude toward wittiness, in the late Middle Ages it forbade any element that would provide the comedy. However, this prohibition does not fully accomplished. The spirit of Carnival comes alive, and the tradition of street theatre begins. In the tradition of street theatre, the visibility of farce, which is one of the components of the carnival spirit, goes up. The comedy is promoted not only by narration, but also by demonstration. Masks are the most visible example of the embodiment of the comedy in the Commedia Dell'Arte culture.

Beyond the function of disguise, the mask is a tool that opens space for the player to explore the possibilities of mind and body. The paradox, alienation, transformation, comic caused by duality in the mask performance and the quest in this performance process cause deceitfulness.

Rapidly developing digital tools and spaces offer new possibilities to the narrator, lead to new definitions in the field of performing arts and create new expression areas for artists. Social media platforms become new stages, and their

users' become storytellers. The software that can edit videos shot on these platforms can change the user's face or add something new to his or her face. In this current structure, where social media has turned into a scene, face effect applications undertake the task of the mask.

Within the scope of this study, the similar characteristics of Commedia dell'Arte masks with the formal characteristics of the comic created in the application of Instagram, which works with facial recognition software, one of the most used social media platforms, will be determined and no context will be sought between the humorous contents.

• CommediaDell'Arte Types – Zanni.

Similar Characteristics of Face Changing Applications and Commedia Dell' Arte Masks

/Figure 2, 3, 4/: Unnamed Zannis are known for their long noses. The longer the nose of their mask, the more stupid the character becomes. Long nose effects, which are used to obtain funny results in face changing applications, are quite common.



Figure 2,3,4. Zanni.

• CommediaDell'Arte Types – Arlecchino

Similar Characteristics of Face Changing Applications and Commedia Dell'Arte Masks /

Figure 5, 6/: The character of Arlecchino, famous for his dynamism and inexhaustible energy, is

also a zanni. He has a small, upturned nose and a warty forehead. There are also applications such as nose reduction, cheek puffing or creating warts, pimples on the face in face swapping software.

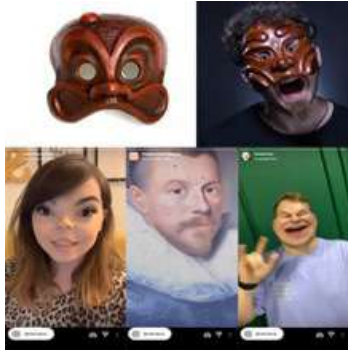


Figure 5,6. Arlecchino.

• Commedia Dell'Arte Types – Pantalone.

Similar Characteristics of Face Changing Applications and Commedia Dell'Arte Masks / Figure 7, 8/: Pantalone, who is in the old comic group of Commedia Dell'Arte types, has a hook-like nose and lush white eyebrows. On his mask, lines emphasizing his old age are drawn, -sometimes- he is depicted with a moustache. We encounter hook nose and aging effects in the form of the comic, which is obtained with applications with face changing software.



Figure 7,8. Pantalone.

• Commedia Dell'Arte Types – Dottore.

Similar Characteristics of Face Changing Applications and Commedia Dell'Arte Masks /

Figure 9, 10/: Unlike other masks, the Dottore mask is a mask that covers the forehead and nose leaving – often – the cheeks open. Dottore can be easily distinguished from other types with his nose that looks like a ball. We also come across round swollen noses in the form of comic obtained with applications with face replacement software.



Figure 9,10. Dottore.

• Commedia Dell'Arte Types – Capitano.

Similar Characteristics of Face Changing Applications and Commedia Dell'Arte Masks / Figure 11, 12/: Capitano's mask has a long nose. Capitano's hat and feather, depicted with his eyebrows and mustache, are other characteristics he has. The image of the captain is often included in face changing applications. The use of a mustache and a large type of hat reinforces the connotation of the captain.



Figure 11,12. Capitano.

Each society has transferred the reflections of its historical and cultural experiences to art in diverse ways. Although the meanings that societies ascribe to objects and images differ culturally, it is possible to talk about a common language at certain points. When we consider it formally, we can state that the Commedia Dell'arte masks, which affect the wide geographies of the Italian public theatre, have similar features to the outputs of applications with face changing software on Instagram and similar social media platforms. The common formal characteristics of the comic embodied by the caricatured grotesque characters of the Commedia Dell'Arte theatre and the comic that we encounter centuries later in a completely different storytelling structure prove the existence of the common denominator.

RESULT

A meaningful relationship has been created between theatre and digitalization with the rapid development of technology. The theatre began to flow out of its own field and penetrate everyday life. In this context, theatre has opened a new space for itself in digital space. In particular, the opportunities offered by social media platforms are clearly observed and expand their place in our lives. Within the scope of the research, the similarities between the mask filters in the Instagram selected as a sample and the Commedia Dell'Arte masks were determined comparatively. This proved the phenomenon of expanding the playing stage and going outside the stage.

In the Middle Ages, theatrical performances were forbidden by the clergy. Laughter is unchristian because it evokes worldly truths and pleasures. The comedy, which was not accepted by the authorities, was adopted by the public and carried to the streets. As a public space, the streets represent the daily life of the people. Commedia Dell'Arte also created the culture of folk theatre by playing on the street through their

masks. The stylistic features of the masks that make up the Commedia Dell'Arte culture are the representation of vulgarity.

Digital fields, whose boundaries are expanding with developing technologies, are widely used by the masses. Social media channels, on the other hand, are considered as new public spaces that imitate the public space dynamics of the physical world. The Instagram application, which is the subject of our study, has also become a part of daily life. The face changing feature of the Instagram application offers its users a playground. Commedia Dell'Arte masks have common features with the images in the face changing application. There is a similarity between the existence of the comedy Commedia Dell'Arte in the public sphere in the Middle Ages and the use of filters in the Instagram application, which is a digital public space. In both, the comedy created with the mask offers the individual the opportunity to represent himself in the public arena.

As a result of the research, similar characteristics between Commedia Dell'Arte types and Face changing Software Applications were identified. In this context, the equivalents of the characters Zanni, Arlecchino, Pantalone, IL. Dottore and IL. Capitano were found out. It is observed that the individual expands his own stage to the public space in the virtual environment and uses his own media, which is a part of the public space, as a play stage. As a result of the research, the placement of filters was determined to use stereotyped characters in self-representation and the process of presentation. It was figured out that face swapping applications programmed by software developers are preferred by users to convey a certain situation, reaction or to build their own narrative.

REFERENCES

- Aristotle (2007). *Poetics*. (trans. Ismail Tunali). Ankara: Remzi Bookstore.
- Arslan, G., (2019). *Goldoni and Commedia Dell Arte in Italian Theatre*. Ankara University Institute of Social Sciences, Unpublished Master's Thesis, Ankara.
- Burston, J. (1998). *Theatre Space As Virtual Place: Audio Technology, the Reconfigured Singing Body, and the Mega Musical*. *Popular Music*, 17(2), 205-218.
- Cinisi, S., (2015). *Type and Costume in Commedia dell'arte Theatre*, *Academic Journal of Social Research*, Istanbul, Asos Publications.
- Dixon, S., (2007). *Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation*, Cambridge: MIT Press.
- Fava, A. (2004). *The Comic Mask in the Commedia dell'Arte*. *L'Aquila (Italian)*: GTE.
- Hadley, B. (2017). *Social Media as Theatre Stage: Aesthetics, Affordances, and Interactivities*. In *Theatre, social media, and Meaning Making* (pp. 53; 112) Palgrave Macmillan.
- Jensen Schau, H., and Gilly, M. C. (2003). *We Are What We Post? Self-Presentation in Personal Web Space*. *Journal of consumer research*, 30(3), 385-404.
- Johnson, D. (2012). *Theatre and the Visual*. Macmillan International Higher Education.
- Lavender, A. (2016). *Performance in the twenty-first century: Theatres of engagement*. Routledge.
- Loneragan, P. (2015). *Theatre and social media*. Macmillan International Higher Education.
- Nelson, S. (1989). *Redecorating the fourth wall: Environmental theatre today*. *TDR (1988-)*, 33(3), 72-94.
- Román, D. (2001). *Editor's Comment: Theatre and Visual Culture*. *Theatre Journal*.
- Rosenberg, M., (1986). *Conceiving the Self*. Malabar, FL: Robert E. Krieger.
- Rudlin, J. (2000). *Commedia dell'Arte Handbook for Gamers*. (Translated by E. İpekli Translated by Istanbul: Mitos Size Publications.
- Şener, S., (2008). *Dünden Bugüne Tiyatro Fikri*, Dost Yayınları, Ankara.
- Stainless, I. & Narmanlioğlu, H. (2020). *Presentation of the Self in Instagram Stories: A Study on Influencers*. *AJIT-e: Online Journal of Information Technologies*, 10 (39), 23-51. DOI: 10.5824/ajit-e.2019.04.00.
- Wiles, D. (2004). *The masks of Menander: sign and meaning in Greek and Roman performance*. Cambridge University Press.
- Yalcinkaya, H. (2015). *Formation of the Private Military Sector and Privatization of Wars*. *Ankara University Journal of SBF*, 61 (3), 247-277.

Visual Resources

- Figure 1. Zanni Date of Access: 31.01.2022. <https://adobe.ly/3oiEjxi>.
- Figure 2. <https://originalveniceshop.com/en/venetian-masks/191-black-zanni/> (Accessed: 01.05.2022).
- Figure 3. <https://nowjakarta.co.id/art-and-culture/arts/commedia-dell-arte-revisited-in-the-secret-of-harlequin.amp> (Accessed: 01.05.2022).
- Figure 4. <https://www.macleans.school.nz/news/drama-students-complete-dellarte-workshop> (Accessed: 01.05.2022).
- Figure 5. <https://www.masksvenice.com/categoria-prodotto/paper-mache/> (Accessed: 01.05.2022).
- Figure 6. <https://www.gaiag.it/maschere-commedia-dell-arte.html> (Accessed: 01.05.2022).
- Figure 7. <https://www.maskmuseum.org/mask/commedia-pantalone/> (Accessed: 01.05.2022).
- Figure 8. <http://dipoco.altervista.org/carnevale-le-maschere-veneziane/> (Accessed: 01.05.2022).
- Figure 9. <https://www.commediaunmasked.com/product/commedia-delarte-leather-replica-latex-masks/> (Accessed: 01.05.2022).
- Figure 10. <https://www.mask-maker.com/commedia.php?name=Dottore%20I> (Accessed: 01.05.2022).
- Figure 11. <https://learningthroughtheatre.co.uk/blog/covid-safe-masks> (Accessed: 01.05.2022).
- Figure 12. <http://www.mask-maker.com/commedia.php?name=Capitano%20Spaveto> (Accessed: 01.05.2022).

AMERİKAN GAZETESİ HARPER'S WEEKLY İLLÜSTRASYONLARIYLA 1877-1878 OSMANLI RUS SAVAŞI (93 HARBİ) SIRASINDA OSMANLI KENTLERİ

Arş. Gör. Dr. Özgür GÜLBUDAK*

ÖZET

Avrupa ve Amerika'da 19. Yüzyılda yayımlanmış olan illüstrasyonlu süreli gazete ve dergiler dünyanın pek çok ülkesi gibi Osmanlı coğrafyasına dair de oldukça önemli bilgiler ve görseller sunmaktadır. Bu çalışma, bahsi geçen gazetelerden biri olan Amerikan Harper's Weekly'de 1876-1878 tarihleri arasında okuyucuya sunulmuş olan İstanbul, Balkanlar ve Anadolu şehirlerine dair ahşap gravür teknikli illüstrasyonları kapsamaktadır. Gazetede 93 Harbi sırasında stratejik öneme sahip Balkan şehirleri, Doğu Anadolu kentleri ve başkent İstanbul ile bu kentlerde yer alan stratejik öneme sahip kale, sur ve tabyalara ait 13 tasvirin yer aldığı anlaşılmaktadır. Bu illüstrasyonlar ve ilgili haberler, Osmanlı kent dokusu ve kültürel mirasının Harper's Weekly'de ne şekilde ve hangi amaçla kullanıldığını gözler önüne sermesi açısından değerli belgelerdir. Haberle ilgili olarak verilen illüstrasyonlar sayesinde Amerika'nın 93 Harbi sırasında Osmanlı'yı nasıl gördüğü ve imgeleştirdiği belirlenmiştir. Ayrıca 93 Harbi'nin özellikle Balkanlar ve Doğu Anadolu'daki Türk kültürel mirası üzerinde yarattığı tahribat, illüstrasyonlar vasıtasıyla belirlenmiş ve yapılacak çalışmalar için yabancı gazete illüstrasyonlarının ne denli önemli olduğu ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı, Gravür, Harper's Weekly, İllüstrasyon, 93 Harbi.

Geliş Tarihi: 27.05.2022

Kabul Tarihi: 12.08.2022

Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Batı Sanatı Anabilim Dalı, Samsun/TÜRKİYE,
ozgurbk2777@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8650-0123

OTTOMAN CITIES DURING THE RUSSO-TURKISH WAR (THE 93 WAR) WITH ILLUSTRATIONS FROM THE AMERICAN NEWSPAPER HARPER'S WEEKLY

Dr. Res. Assist. Özgür GÜLBUDAK*

ABSTRACT

Illustrated periodicals published in Europe and America in the 19th century provide important information and visuals about the Ottoman geography, like many other countries in the world.

This study includes wood engraving technique illustrations of Istanbul, the Balkans and Anatolian cities, which were presented to the reader in one of the aforementioned newspapers, the American Harper's Weekly, between 1876 and 1878. It is understood that there are 13 depictions of strategically important Balkan cities, Eastern Anatolian cities and the capital Istanbul during the 93 War, as well as strategically important castles, fortifications and bastions in these cities. These illustrations and related news are valuable documents for understanding how Harper's Weekly used Ottoman urban texture and cultural heritage during the 93 War. Thanks to the illustrations given about the news, it has been determined how America saw and visualized the Ottoman Empire during the 93 War. In addition, the destruction caused by the 93 War on the Turkish cultural heritage, especially in the Balkans and Eastern Anatolia, was tried to be determined through illustrations and it was tried to reveal how important foreign newspaper illustrations are for the studies to be done.

Keywords: Ottoman, Gravure, Harper's Weekly, Illustration, The 93 War.

Received Date: 27.05.2022

Accepted Date: 12.08.2022

Article Types: Research Article

*Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Faculty of Humanities and Social Sciences, Art History Department, Western Art Department, Samsun/TURKEY, ozgurblk2777@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8650-0123

1. GİRİŞ

Bu çalışmada, bir Amerikan gazetesi olan Harper's Weekly'de yer alan Osmanlı kentleri konulu illüstrasyonlar incelenmiştir. İncelenen sayılar 1876-1878 yıllarını kapsamaktadır. Gazetenin bahsi geçen sayıları günümüzde Hathitrust ve Internet Archive isimli dijital veri tabanında arşivlenmiştir. 1876 Ocak ve 1878 Haziran tarihleri arasına ait sayılarda yapılan araştırma neticesinde, 130 erişime açık sayı belirlenmiş ve bu sayılar içerisinde Osmanlı kentlerini konu alan toplam 13 tasvir tespit edilmiştir. Daha önce yayımlanmamış olan Harper's Weekly'deki Osmanlı kentleriyle ilgili bu tasvirler, II. Abdülhamid Dönemi'nin (1876-1909) ilk yıllarında meydana gelen 93 Harbi'nde (1877-1878) Osmanlı kentlerinin mevcut durumunu göstermesi, Amerikan medyasının Osmanlılara ne şekilde yaklaştığını ve okuyucusuna nasıl aktardığını ortaya koyması açısından özeldir. Harper's Weekly'deki ahşap gravür teknikli illüstrasyonlar, Fransızcadan Türkçeye çevrilen haberler ışığında Sanat Tarihi disiplininin yararlanılarak incelenmiş ve tarihi kaynaklarla desteklenmiştir. Bu metod uygulanırken 1876-1878 yıllarına ait sayılarda rastlanılan eserlere 93 Harbi (24 Nis 1877-3 Mart 1878) perspektifinden bakılıp günümüzle mukayese edilmiştir.

1856 yılında imzalanan Paris Antlaşması'nın ardından Rusya, Osmanlı karşıtı siyasetini hızlandırmış ve Osmanlı Devleti bünyesindeki Balkan milletlerini isyana teşvik etmiştir. Rusya, Tersane Konferansı ve Londra Protokolü gibi görüşmelerde Osmanlı'nın Balkanlardaki sorunları ortadan kaldırmaya dönük çabalarını görmezden gelmiş ve 24 Nisan 1877'de savaş ilan etmiştir. Bu savaş ilanı, Batı'nın yüzyıllardır işlediği Şark meselesini sonucu kavuşturma girişimidir. Yaklaşık bir sene süren savaşın sonunda 3 Mart 1878'de Ayastefanos Antlaşması

imzalanmıştır. Görüşmeler sırasında sağlayacağı destek karşılığında Kıbrıs İngiltere'nin himayesine verilmiştir. Ayrıca Osmanlı büyük bir savaş tazminatı ödemiş ve Balkanlardaki otoritesini kaybetmiştir (Aydın, 1994: 498-499).

Osmanlı coğrafyası içerisinde İstanbul başta olmak üzere, Anadolu, Balkanlar ve Kuzey Afrika, seyyah ve sanatçıların çalışmalarına sıklıkla konu olmuştur. Kitapları süsleyen çeşitli teknikteki gravürlerin yanında, sanatçıların resmettiği tablolar da Türk tarih ve kültürüne dair önemli veriler barındırmaktadır (Sevin, 2006; Sevim, 1996; İnankur ve Renda, 2008; Daşçı, 2007: 2; Daşçı, 2006a: 142-156; Daşçı, 2006b: 61-78). Özellikle 93 Harbi sırasında, Avrupalı ve Amerikalı gazeteler için muhabirlik yapan kişilerin verdikleri bilgi ve materyaller sayesinde haberleştirilen çok sayıdaki olay, yer, konu ve kişi hakkındaki tasvirler, birçok disiplini ilgilendirmesi ve dikkate değer bilgiler içermesi yönüyle önemli belgelerdir (Wigan, 2012: 123).

Türkiye'de genellikle kitap resmi olarak görülen illüstrasyon, bir metnin ya da fikrin geliştirdiği yazılı anlatımı çeşitli görsel şekillerle betimlemek, yorumlamak ve metni okuyucu açısından daha anlaşılır kılmak, yaratacağı etkiyi arttırmak amacıyla kullanılmıştır (Turani, 2015: 74; Sözen ve Tanyeli, 2011: 145). Buna ilaveten, illüstrasyonlar öncelikle öğretici ve açıklayıcı bir amaç taşımıştır (Erzen, 1997: 841).

18. Yüzyıl sonu ve 19. Yüzyıl başında, Thomas Bewick'in ahşap gravür tekniğine getirdiği yenilikler, unutulmaya yüz tutan bir malzeme olan ahşabın illüstrasyon üretiminde yeniden talep görmesini sağlamıştır (Wigan, 2012: 19). Bewick'in getirdiği yeniliklerin başında, malzeme olarak sert bir ağaç türü olan şimşiri tercih etmesi ve end-grain¹ kesim tekniğini kullanması gelmektedir. Yeni teknikle, sanatçı ahşabı istediği yönde oyabilme özgürlüğüne kavuşmuş (Dawson, 1981: 2), Bewick'in ahşap burini² keşfi sayesinde ise sanatçılar eserlerini detaylandırmayı

¹Eski yöntemde kullanılan ağaçların dikine kesilmesi nedeniyle ağaçların lifli yüzeyi ve çapakları sanatçıların işini zorlaştırdığı gibi baskının kalitesini de etkilemiştir. Yeni teknikle ise ağaçlar enine elde edilmiş ve böylece liflerin kalkması ve çapaklanma sorun olmamıştır (Dawson, 1981: 62).

²Burin, çelikten yapılmış bir tür kazıma kalemidir (Bölükoğlu, 1990: 155).

başarmıştır (Doyle, Grove ve Sherman, 2018: 216).

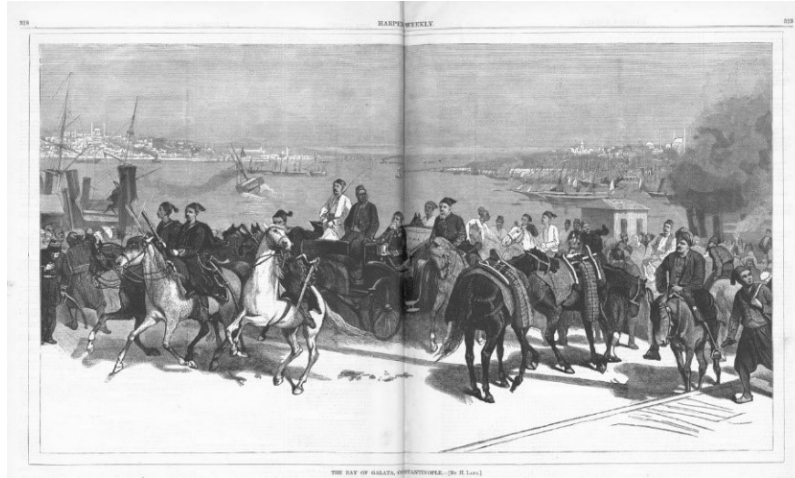
2. İLLÜSTRASYONLU GAZETELER VE HARPER'S WEEKLY

Ahşap gravür baskı teknikli kitap ve süreli yayınlardaki illüstrasyonlara yönelik artan kamu talebi, Penny Magazine (1832), Punch (1841) ve The Illustrated London News (1842) gibi resimlenmiş ilk süreli yayınlarla sağlanmıştır. 1842 yılında yayın hayatına başlayan The Illustrated London News, bu doğrultuda İngiltere'nin en önemli illüstrasyonlu gazetesi olma unvanını kazanmıştır. Penny Magazine, ilk yılında 200.000 civarında kopya satarak Avrupa ülkelerinde basınla ilgilenenlerin dikkatini çekmiştir (Tetu, 2008: 2). Londra'da bulunan Dalziel firması bu gelişimden en çok kâr eden gravür atölyelerinden biridir. Edward ve George Dalziel'in yanlarında çalışan gravürcülerle beraber, otuz yılda 50.000'i aşkın gravür yaptığı bilinmektedir (Doyle, Grove ve Sherman, 2018: 218-219). Charles Knight'la iyi ilişkiler kuran, Fransız yayıncı Alexandre Lachevardière, Penny Magazine'in oluşumunda önemli yeri olan buharlı presleri ithal etmiş ve Le Magasin Pittoresque'i (1833) kurmuştur. Édouard Charton ve Jean-Baptiste Paulin'in ortak çalışmalarının ürünü olarak, Paulin'in editörü olduğu L'illustration Journal Universel (1843), Paris'te yayın hayatına başlayan önemli Fransız gazetelerinden bir diğeridir. Dünya çapında haberleri konu alan gazete, savaş, sosyal hayat, politika, manzara, kültür-sanat gibi farklı konularda sayısız illüstrasyon üretmiştir. Bir başka dünya çapında haber yapan illüstrasyonlu Fransız gazetesi ise kurucusu Achille Bourdilliat olan Le Monde Illustré'dir (1857) (Doyle, Grove ve Sherman, 2018: 43).

Harper's Weekly'nin kurucuları olan dört kardeş James Harper (1795-1869), John Harper (1797-1875), Joseph Wesley Harper (1801-1870) ve Fletcher Harper'dır (1806-1877). James ve

John Harper kardeşler, küçük yaşlarda çok sayıda sanatçının ve baskı ustasının yanında çıraklık yapmış, iş hayatını öğrenmişlerdir. Daha sonra James ve John Harper kardeşler J&J Harper's ismiyle baskı işine atılmıştır. Ardından sırasıyla 1823 ve 1825 yıllarında ekibe küçük kardeşleri Joseph ve Fletcher'ın da dâhil olmasıyla 1833'te şirketin adı Harper & Brothers şeklinde değiştirilmiştir. Aile şirketi olmasının ardından kardeşler arasında iş bölümü olmuş; James basın odası amiri, John işletme müdürü ve üretim gözetmeni, Joseph şirketin baş editörü ve eleştirmeni, Fletcher ise genel müdür olarak görev yapmıştır. Harper & Brothers 1850 yılında Harper's New Monthly Magazine'in kurulmasıyla süreli yayın işine resmen girmiştir. Ardından 1857 yılında Harper's Weekly ve 1867 Harper's Bazaar piyasaya sürülmüştür. Harper's New Monthly Magazine, birçok romanı yazı dizisi şeklinde sunması ve önde gelen Amerikalı yazarların makalelerine yer vermesiyle tanınmıştır. Harper's Weekly, Thomas Nast'ın (1861-1902) karikatürleri dâhil olmak üzere olağanüstü illüstrasyonlar basması, siyasi ve sivil reformlar için mücadele etmesiyle okuyucuların ilgisini çekmiştir. Kardeşlerin tümü hayatını kaybettikten sonra, şirket 1899'da bir mali krizle karşılaşmış, ancak finansör J. Pierpont Morgan tarafından kurtarılmıştır. Buna karşın 1900 yılında aile şirketi devretmek zorunda kalmış, gazete 13 Mayıs 1916 yılında son sayısını çıkarmıştır (Mott, 1938: 469).

Harper's Weekly'deki haber ve tasvirlerin üretiminde farklı yöntemler kullanılmıştır. Yöntemlerden biri sanatçının muhabir vasıtasıyla öğrendiği habere dönük, muhabirin taslağından yola çıkarak illüstrasyon yapmasıdır (Germaner ve İnankur, 2002: 52). Bir diğer yöntem editörün haberle ilgili sanatçıya sipariş vermesi ya da sanatçının haberi okuyarak hayal gücüyle bir resim üretmesidir. Üçüncü yöntem ise doğrudan fotoğraftan yararlanılarak



Görsel 1. Anonim, "İstanbul ve Boğaz Manzarası", Ahşap gravür, 22 Nisan 1876, Harper's Weekly, (http 3).

üretilen illüstrasyonlardır. Bunlar, bir şekilde sanatçının ya da firmanın elinde bulunan fotoğraflardan yararlanılarak yapılan tasvirlerdir. Bu tür çalışmalarda, sanatçı fotoğrafı gazetesinin formatına göre kopyalamıştır (Eldem, 2019: 6). Tasvir yapıldıktan sonra, baskı ekibinin gerçekleştirdiği birtakım işlemler sonucu, eser, gazete için baskıya hazırlanarak çoğaltılmıştır (Gretton, 2000: 145).

3. HARPER'S WEEKLY'DE YER ALAN OSMANLI KENT İLLÜSTRASYONLARI

Harper's Weekly'deki Osmanlı kentleriyle ilgili ilk illüstrasyon, gazetesinin 22 Nisan 1876 tarihli sayısında kullanılmıştır. İki sayfalık gravürle ilgili haberde, boğazda yer alan şehrin, ziyarete gelen kişilere dünyanın en güzel panoramik manzaralarından birini sunduğu belirtilmiştir (Görsel 1). Haberin devamında İmparator Konstantin'in (306-337) kurduğu şehrin tarihine değinilmiş ve Haliç kıyıları, dünyanın en büyük donanmalarının zorlanmadan sükûnet içerisinde ilerleyebileceği ve yüklerini rahatlıkla boşaltabileceği limanlar olarak gösterilmiştir. Haliç üzerinde yer alan üç köprünün Pera, Galata ve Tophane gibi önemli merkezleri birbirine bağladığı, Galata'nın Avrupalı tüccarlar

açısından İstanbul'daki ticaretin merkezi olduğu ifade edilmiştir. Bizans Dönemi'nde inşa edilen Galata Kulesi'nin, ahşap evler arasında oldukça görkemli görüldüğü, kulede gece gündüz yangınları gözetleyen bir bekçinin görev yaptığı anlatılmıştır. Galata civarına gelen bir gezginin karşılaşacağı manzara, eskinin ihtişamlı yapıları ile günümüz evleri ve bölgede yaşayan tembel halk arasındaki tezatlık olarak sunulmuştur. Bölgeyi gezmek ve keşfetmek isteyenler için çamurlu yollar ve dar sokakların büyük bir engel olduğu, fakat Galata'da gezginleri ağırlayan konuksever bir otelin varlığının durumu bir nebze katlanılabilir kıldığına değinilmiştir. Haberin devamında, edebiyat dünyasının önde gelen kişilerinden Fransız Théophile Gautier'in (1811-1872) İstanbul'u betimlediği şu cümleye yer verilmiştir. "Deniz ve gökyüzü arasındaki dalgalanmaları daha önce hiç bu kadar muhteşem gösteren bir manzara olmamıştı". Ancak Gautier'in bahsettiği manzaranın aksine, ihtişamlı binaların oldukça kötü durumda olduğu, yapıların son yıllarda İstanbul'da meydana gelen yangınlar nedeniyle güçlükle ayakta durabildiği düşüncesi savunulmuştur. Ayrıca sokakların bakımsızlığına ek olarak, başıboş hayvanların çokluğu İstanbul'da dolaşmayı güçleştiren bir

başka etmen olarak gösterilmiştir. Şehrin en görkemli ve ziyaretçi çeken yerleri ise Sarayburnu ve Ayasofya olarak gösterilmiştir. Cami olarak kullanılan Ayasofya'nın inşaa süreci, plan özellikleri ve o dönemki durumuyla ilgili bilgiler verilmiştir. Haberde son olarak, İstanbul şehirde ticaretin neredeyse tümüyle Avrupalıların elinde olduğu, girişimci bir milletin elinde olsa dünyanın en gelişmiş deniz şehri olabileceği, ama şehrin şu anki durumunun Türk toplumunda yaşanan yozlaşma ve bozulmanın açık bir ifadesi olduğu iddia edilmiştir (Harper's Weekly, 1876: 328-329).

Gazetede kullanılan illüstrasyon, Heinrich Lang'ın ahşap üzerine yağlıboya tekniğindeki tablosundan gravüre dönüştürülmüştür. Alman ressam ve illüstratör Heinrich Lang (1838-1891) sanat eğitimini Königliche Akademie der Bildenden Künste'de (Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi) almıştır. Atlar ve sirk manzaraları üzerine sayısız çalışma yapan sanatçı adını kendine has tarzıyla duyurmuştur. Sanatçının boğaz manzarası konulu tablosunda atları tasvir etme konusundaki başarısı fark edilmektedir (http 1). Kompozisyon Heinrich Lang tarafından ilk kez 1874 yılında resmedilmiştir. Sanatçının farklı tekniklerde aynı sahneyi birden fazla

kez yeniden ele aldığı çalışmaları mevcuttur. Antiquariat Inlibris isimli müzayede şirketinin kataloğunda bulunan 1875 tarihli tablo, 35.000 € fiyatla satışa sunulmuştur (http 2).

At arabasında tek oturan ve etrafı, ona eşlik eden atlılarla çevrili kişi, dönemin sadrazamı Hüseyin Avni Paşa'dır (1819-1876). Kortejin etrafında görevli memurlar ve rıhtımda gündelik işleriyle ilgilenen halk bulunmaktadır. Arka kısımda ise yelkenli ve buharlı gemilerle dolu eşsiz boğaz manzarası görülmektedir. Sağ arkada görülen Sarayburnu üzerindeki Topkapı Sarayı, saraya ait Adalet Kasrı (Kulesi) ve Ayasofya Camii, tablodaki gibi net biçimde seçilebilirken, gemi bacalarından çıkan dumanın arkasındaki Sultan Ahmet Camii, gravürdeki kısaltım nedeniyle yoktur (Görsel 2). Tabloda, Anadolu yakasındaki camiler ve kent silueti belli belirsiz tasvir edilmesine karşın, gravürde bu kısım büyük oranda eklenen gemi bacaları ve yelkenleriyle örtülmüştür.

İstanbul'u ziyarete gelen yabancıların önceki yüzyıllara ait Topkapı Sarayı ile ilgili çok sayıda gravür, tablo ve fotoğrafı bulunmaktadır. Sarayburnu'nun panoramik gravürleri düşünüldüğünde, J. Valezquez, Antoine-Ignace Melling, Gaspare Fossati, Thomas Allom, Fauvel



Görsel 2. Heinrich Lang, "İstanbul ve Boğaz Manzarası", 1875, Ahşap üzerine yağlı boya, Antiquariat Inlibris, (http 4).

ve John Frederick Lewis gibi çok sayıda yabancı sanatçıya ait eser akla gelmektedir (Sevin, 2006). Sarayburnu silueti içerisinde en göze çarpan yapılardan birisi Adalet Kasrı ya da Adalet Kulesi adlarıyla tanınan kuledir. Kulenin 16. Yüzyılda yapıldığı ve pek yüksek olmadığı bilinmektedir. Günümüze ulaşan kule ise 19. Yüzyılın ikinci yarısına aittir (Eldem ve Akozan, 1982; Necipoğlu, 2014).

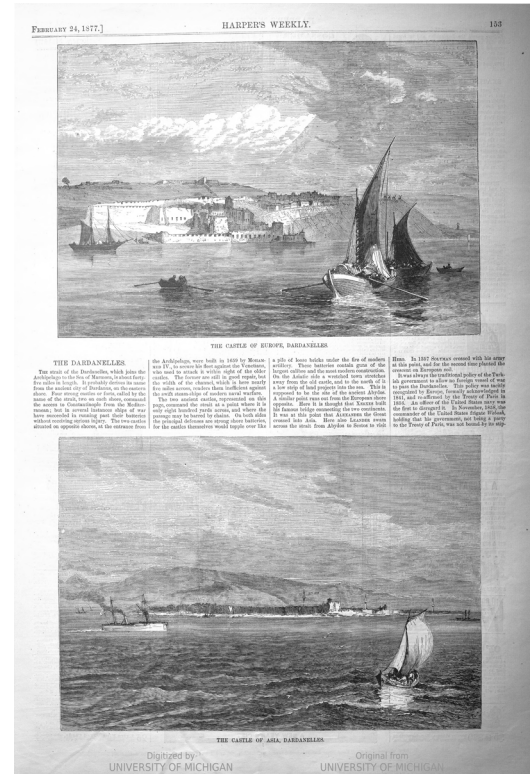
Harper's Weekly'nin 24 Şubat 1877 tarihli sayısında, Çanakkale Boğazı'nın iki yakasındaki kalelerle ilgili illüstrasyona yer verilmiştir (Görsel 3). Haberdeki bilgilere göre; iki kale, Çanakkale Boğazı'nın en dar kısmında yer almaktadır. Akdeniz'den İstanbul'a geçişi kontrol altına alan kaleler, bünyesinde son derece güçlü batarya ve silahlar barındırmaktadır. Tarihte sadece buradan geçen birkaç geminin ciddi zararlar görmeden ilerleyebildiği, antik dönemde Pers İmparatoru Xerxes (MÖ 486-465) ve Büyük İskender'in (MÖ 336-323) buradan ilerleyişlerini sürdürdüğüne değinilmiştir. Haberde, 1357 yılında Solyman diye tabir edilen kişinin bu noktada hilali ikinci kez Avrupa topraklarına diktiğine dikkat çekilmiştir (Harper's Weekly, 1877: 153). Adı geçen Süleyman, Orhan Gazi'nin oğlu Süleyman Paşa'dır (1316/1357) (Emecen, 2010: 94). Süleyman Paşa, Osmanlı tarihinde Rumeli Fâtihî diye bilinmekte olup Gelibolu Yarımadası'na çıkarak ilk fetih hareketini başlatan şehzadedir. Gazetedeki 1357 tarihiyle Gelibolu'nun fethi kastedilmiş ancak Gelibolu 1354 yılında Osmanlı topraklarına kazandırılmıştır. 1357 tarihi Süleyman Paşa'nın vefat yılı olması nedeniyle bir karışıklık söz konusu olmalıdır (Emecen, 2010: 94-96).

Ayrıca haberde, yabancı savaş gemilerinin Çanakkale Boğazı'ndan geçişine izin vermemek Osmanlıların geleneksel politikası olarak gösterilmiş, bunu ilk göz ardı eden kişi, Amerika Birleşik Devletleri donanmasından bir subay olmuştur. Kasım 1858'de Wabash isimli geminin

amirali, hükümetinin Paris Antlaşması'na taraf olmadığını öne sürerek Çanakkale Boğazı'nı geçmiş ve gemisini İstanbul'a demirlemiştir. Osmanlı hükümeti amirale itiraza gerek duymamış ve onu dostane bir şekilde kabul etmiştir. Gazete, daha sonra antlaşmanın bu kısıtlayıcı maddesinin 1870 yılında yürürlükten kaldırıldığını ve boğazın seyrinin herkese açıldığını belirtmiştir (Harper's Weekly, 1877: 153).

Ege Denizi'nden Çanakkale Boğazı'na girişte, Avrupa kıyısında Seddülbahir Kalesi, Anadolu yakasında ise Kumkale Kalesi vardır. İki bölümlü illüstrasyonda yer alan tasvirler, bu iki kaleye aittir. Gazete, her iki kalenin IV. Mehmed (1642-1696) tarafından 1659 yılında inşa ettirildiğini belirtmiştir (Harper's Weekly, 1877: 153).

Fatih Sultan Mehmet Dönemi'nde Çanakkale Boğazı'nın en dar noktasına karşılıklı iki kale inşa



Görsel 3. R. C. H. "Çanakkale Boğazı", Ahşap gravür, 24 Şubat 1877, Harper's Weekly, (http 5).

çürüdüğü ve mezarlıklara gereken özenin gösterilmediği bildirmiştir (Harper's Weekly, 1877: 180).

Beyoğlu'ndaki bir mezarlıktan Haliç ve arkasındaki Fatih'i gösteren panoramada, İstanbul'un önemli mimari eserleri ve 1877 yılına ait kent dokusu gözler önüne serilmiştir. Tasvirin orta kısmında Tersane Konferansı'nın toplandığı, dönemin Bahriye Nezareti (Kuzey Deniz Saha Komutanlığı) olarak hizmet veren yapı görülmektedir (Özkurt, 2016: 273-278). Yapının sağında, üzerinde bayrak dalgalanan eser, dönemin Bahriye Merkez Hastanesi'dir (Kasımpaşa Asker Hastanesi). Karşı kıyadaki Fatih silüetinde yer alan iki minareli cami, Yavuz Sultan Selim Camii (1522), caminin sağında görülen yüksekçe kubbeli bina ise Fener Rum Lisesi'dir. Yavuz Sultan Selim Camii, Fatih Camii ve Bayezid Camii, İstanbul'un fethinin ardından Fatih'te inşa edilen ve Sarayburnu'ndaki silueti belirleyen, Sinan öncesi mimari eserler olarak değerlendirilebilir. Cami sahip olduğu büyük kubbesi ve birer şerefeli iki minaresiyle Haliç ve Çarşamba tarafından etkileyici bir görünüşe sahip olup, tabhâneli camilerin son örneğidir (Cantay, 1988: 69-80; Yüksel, 2009: 514). Tarihi fethin ilk yıllarına kadar dayanan Fener Rum Lisesi, 19. yüzyıldaki Batılılaşma hareketleri neticesinde yenilenmiştir (Aytar, 2015: 50).

E. Flandin'in bu mezarlığa yakın bir konumda olan Galata'daki bir mezarlığa ait 1853 tarihli gravürü bulunmaktadır (Sevin, 2006: 48-49). Mezarlığın bulunduğu mevkiinin Kuzey Saha Deniz Komutanlığı ile Kasımpaşa Recep Tayyip Erdoğan Stadı arasında olması kuvvetli ihtimaldir. Fakat buradaki mezarlık günümüze ulaşamamıştır. Çeşitli mezar taşı formlarının görüldüğü mezarlıktaki Osmanlı Dönemi mezar taşları, yine gazetenin haberde dile getirdiği gibi oldukça bakımsızdır. Ancak son yıllarda gerek Osmanlı gerekse Osmanlı geleneğini sürdüren Cumhuriyet devri mezar taşlarının yer aldığı

mezarlıklarda girişilen çevre düzenlemesi ve peyzaj çalışmalarıyla eserler hak ettiği değeri görmeye başlamıştır (Beyazıt, Çelemoğlu ve Atıcı, 2021).

Harper's Weekly'nin 21 Nisan 1877 tarihli sayısında, Tersane Konferansı'nda istenen sonuçlar elde edilemeyince Osmanlılar ile Ruslar arasındaki gerginliğin arttığına değinilmiş ve Türklerin Karadeniz ile Marmara'yı bağlayan boğazda yer alan savunma amaçlı kaleleri ve tabyaları hakkında bilgiler verilmiştir. Gazete tasvirle ilgili haberde, bölgenin Roma ve Bizans dönemlerinden bahsetmiş ve İstanbul'un fethine yer vermiştir. Ayrıca boğazdaki savunma birimleri, Osmanlı'nın jeopolitik ve ticaret açısından şehre verdiği önemin ispatı olarak gösterilmiştir (Harper's Weekly, 1877: 319-320).

Osmanlı'nın Çanakkale Boğazı gibi İstanbul Boğazı'nı korumak için çok sayıda kale inşa ettirdiği bilinmektedir. Boğazın kaleleri altyazısıyla sunulan tasvirde, detaycılıktan uzak sekiz ayrı gravüre yer verilmiştir (Görsel 5). Kale ve tabyaların genel durumu, kısa süre sonra patlak verecek olan Osmanlı-Rus Savaşı'nın İstanbul'daki hazırlıklarını göstermektedir. Sol üstte Miveanitza Kalesi, sağ üstte Anadolu Feneri'ne ait bir tasvir bulunmaktadır. Üstten ikinci sıradaki ilk illüstrasyonda, Papazburnu'ndaki tabyaya ait bir tasvir kullanılmıştır. Yıkık bir minarenin bulunduğu tabyadaki askerler altı top etrafında görülmektedir. Toplardan biri kurulmuş, diğer beşi toprak üzerinde durmaktadır. Papazburnu'nun hemen yanındaki gravürde, Garipçe Kale'yi gösteren bir tasvir vardır. Oldukça sağlam görünen kale üzerinde bayrak dalgalanmakta ve içerisinde bir minare yer almaktadır. Papazburnu'nun altında Filburnu Tabyası vardır. Filburnu Tabyası, Garipçe Kale gibi oldukça sağlam bir halde, bayrak ve minare detayları bakımından benzer özellikler sergilemektedir. Filburnu'nun yanındaki görselde



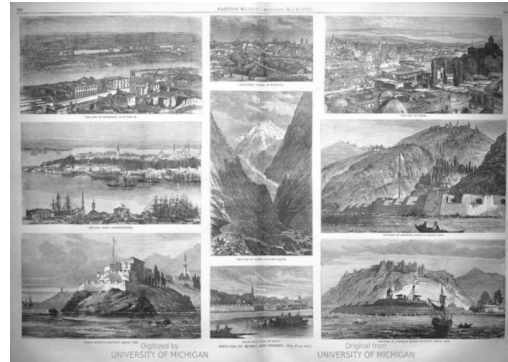
Görsel 5. Anonim, "Boğaz'daki Savunma Yapıları", Ahşap gravür, 21 Nisan 1877, Harper's Weekly, (<http> 7).

Büyüklüman Kalesi vardır. Kaledeki toplar denize dönük biçimde hazırdır. Sol altta Rumelikavağı Kalesi düzgün tahkim edilmiş durumdadır. Son olarak sağ altta ise Telli Tabya'ya ait bir gravüre yer verilmiştir. Telli Tabya'nın sur duvarları ve sur üstüne yerleştirilmiş topları ile olası tehditlere karşı hazırlıklı olduğu anlaşılmaktadır.

Harper's Weekly'nin 19 Mayıs 1877 tarihli sayısında, Bükreş, Belgrat, Sarayburnu, Macar Tabyası, Anadolu kavağı, Poyrazburnu, Tiflis, Sivastopol, Daryal Geçidi ve dönemin Rus coğrafyasına ait stratejik öneme sahip şehir ve savunma birimlerine ait tasvirler yer verilmiştir (Görsel 6). Gazete, başkent İstanbul'u dış görünüş açısından muhtemelen dünyanın en güzel şehri olarak tanıtmıştır. Denizden bakıldığında saraylar, camiler, hamamlar, çarşılar, kubbeler ve kulelerin muhteşem bir perspektifle birbirinin üzerinde yükseldiği, ancak şehre girer girmez bu büyünlüğün bozulduğu aktarılmıştır. Gazeteye göre; sokaklar dar, kirli ve kötü döşenmiş; evler büyüklük ve şekil bakımından farklılık göstermekte ve çoğunlukla

ahşaptandır. Yangınların yarattığı ağır tahribatın nedeni olarak ahşap konutlar işaret edilmiştir. Sarayburnu, şehrin en önemli yeri olarak gösterilmiş, İstanbul'un nüfusu ise yaklaşık 1 milyon olarak belirtilmiştir. Macar Kalesi ve Poyrazburnu Kalesi'ne değinilen kısımda, kalelerin adının kökeninden bahsedilmiş ve kalelerin Karadeniz'den boğaza geçişteki önemine atıf yapılmıştır. Bükreş'le ilgili bölümde, şehrin konumu, içerisindeki mimarinin durumu bildirilmiş ve şehirde o dönem 60 civarında kilise olduğu aktarılmıştır. Bükreş şehri, genel anlamda Avrupalıdan ziyade Doğulu bir şehir olarak tanıtılmıştır. Belgrat'ı tanıtan kısımda, kentin Osmanlı ve Avusturya arasındaki ticaret ve siyasetteki önemi vurgulanmıştır. Yaklaşık 30 bin nüfusa sahip olduğu belirtilen Belgrat'ın iç işlerinde bağımsız dış işlerinde ise Osmanlı'ya bağlı olduğu vurgulanmıştır (Harper's Weekly, 1877: 400).

Dokuz bölümlü illüstrasyonun sol üstünde Sivastopol, hemen sağında Bükreş, sağ üstte Tiflis şehirlerine ait manzaralar vardır. Sol ortada İstanbul manzarası vardır. Manzarada Topkapı Sarayı'nın bazı birimleri ve Ayasofya gibi tarihi yapıların önemli eserleri görülmektedir.



Görsel 6. Anonim, "Balkanlar, Sarayburnu ve Boğaz'daki Savunma Yapıları", Ahşap gravür, 19 Mayıs 1877, Harper's Weekly, (<http> 8).

Sol altta, Karadeniz'den İstanbul Boğazı'na girişte, Anadolu yakasındaki önemli mevzilerden birisi olan Poyrazburnu Kalesi'nin bir gravürü

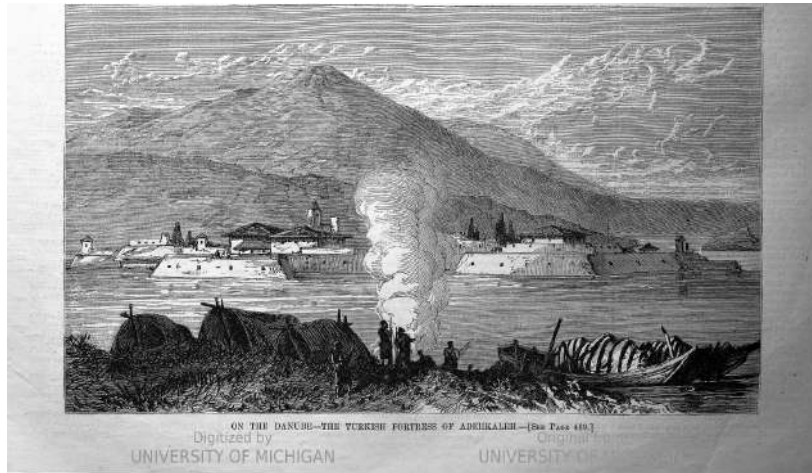
görülmektedir. Alt orta kısımda Belgrat, orta sağda topları denize dönük biçimde duran Macar Kalesi tasviri vardır. Sağ altta ise Anadolukavağı'ndaki savunma birimlerinden bir tasvir bulunmaktadır. İllüstrasyonda görülen kaleler, boğazdaki diğer savunma yapıları gibi oldukça sağlam tahkim edilmiş durumdadır.

Harper's Weekly'nin 23 Haziran 1877 tarihli sayısında, Tuna Nehri üzerindeki ilk Türk kalesi olan Adakale'yi gösteren bir gravür kullanılmıştır (Görsel 7). Kale, Rus bombardımanından korunan izole bir kale olarak tanıtılmıştır (Harper's Weekly, 1877: 489). Gazetede yer alan tasvirde, Adakale'nin genel durumundan ziyade buradaki savunma yapılarına dikkat çekilmiştir. Tuna'ya açılan top mazgallarının adanın savunmasında büyük öneme sahip olduğu bilinmektedir. Ayrıca gazetede bahsedildiği gibi izole bir alanda olması nedeniyle, adaya çıkarma yapmak isteyen düşman kuvvetleri için oldukça zorlu bir hedeftir.

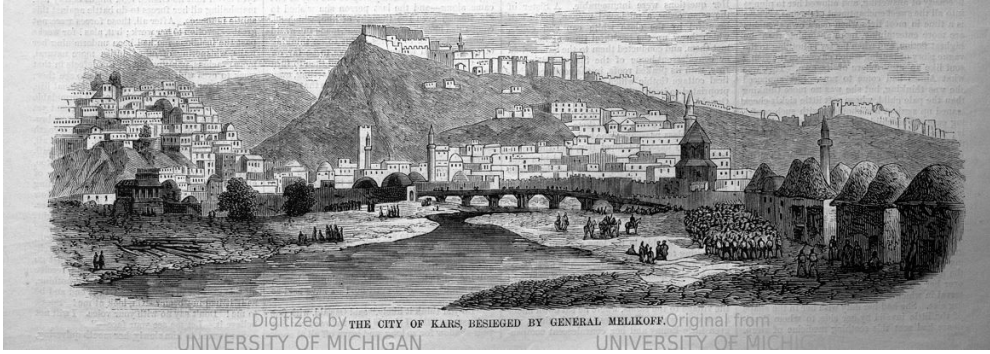
1691 yılında Osmanlı'nın hâkimiyet kurduğu, Tuna Nehri'ndeki Osmanlı mevzilerinden birisi olan Adakale, uzun yıllar içerisinde tahkim edilerek Demirkapı Boğazı'nın kontrolü için kullanılmıştır. Zaman zaman Avusturya ile Osmanlı ada hâkimiyeti konusunda karşılaşıp

da adanın kaderi 1923 yılında imzalanan Lozan Antlaşması ile çizilmiştir. Antlaşma neticesinde ada Romanya'ya geçmiştir. 1960'larda Adakale'de 750 civarında Türk'ün yaşadığı bilinmektedir. Ada, yakın dönemde Tuna üzerine inşa edilen baraj sonucu sular altında kalmıştır. Sular altında kalmadan önce adada bir kale, III. Selim Dönemi'nden bir cami ve Türkistanlı Derviş Miskin Baba'ya ait olduğu bilinen bir tekke bulunmaktaydı (Alptekin, 1988: 340-341; Özel, 2002: 227).

Harper's Weekly'nin 7 Temmuz 1877 tarihli sayısında, Kars şehrine ait bir panorama paylaşılmıştır (Görsel 8). Haberde, 1854'teki Kars kuşatmasından bahsedilmiş ve şehrin Türklerin doğu toprakları açısından kritik öneme sahip olduğu vurgulanmıştır. Verilen bilgilere göre: General Williams komutasındaki Osmanlı birlikleri yaklaşık 17.000 kişilik kuvvet ve 42 topla kenti savunurken Ruslar ise 35.000 asker ve 64 toptan oluşan askeri kuvvete sahiptir. General Williams komutasındaki Türkler, yardım gelene kadar olabildiğince kenti savunmayı ve direnmeyi düşünmüş, fakat gereken yardım ulaşamamıştır. Kente saldıran General Melikoff komutasındaki Ruslar, Türkler tarafından defalarca başarıyla püskürtülmüş fakat kış şartlarının durumu



Görsel 7. Anonim, "Adakale", Ahşap gravür, 23 Haziran 1877, Harper's Weekly, (http 9).



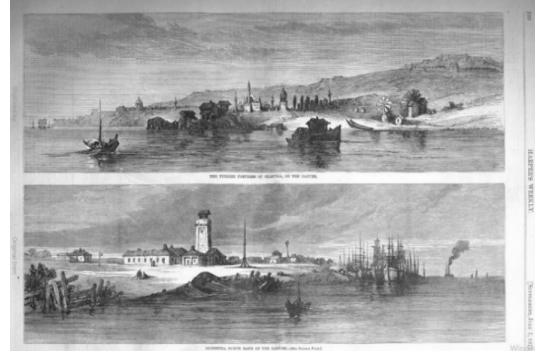
Görsel 8. Comte de Bourdonnaye, "Kars", Ahşap gravür, 7 Temmuz 1877, Harper's Weekly, (http 10).

zorlaştırması nedeniyle teslim olunmuştur (Harper's Weekly, 1877: 525).

Kars, Batılı seyyah ve sanatçıların Anadolu'da erken keşfettiği şehirlerden birisidir. Bunun nedenlerinin başında, şehrin Hıristiyanlığa dair derin geçmişi ve barındırdığı tarihi yerler gelmiştir (Sevin, 2006: 142). Gazetede yer alan panoramada, kale ve eteklerindeki yapılar ile çayın karşı kıyısındaki yerleşim yerleri görülmektedir. Kars Çayı'nın sağında Havariler Kilisesi/Kümbet Camii ve kilisenin hemen arkasında, sadece minaresinin seçilebildiği Kars Ulu Camii vardır. Sol kısımda, minareleri görülen iki yapıdan birisi Vaizoglu Camii, diğeri ise Laçın Bey Camii olmalıdır. Tasvir, ilk olarak 1854 yılında Kırım Savaşı sırasında Rus birlikleri Kars'a girdiği dönem, Comte de Bourdonnaye imzasıyla L'illustration Journal Universel'in 16 Eylül 1854 tarihli sayısında kullanılmıştır (L'illustration Journal Universel, 1854: 205). 93 Harbi sırasında, Ruslar Kars'ı tekrar işgal ettikleri için Harper's Weekly tarafından gravürün reproduksiyonu üretilmiştir.

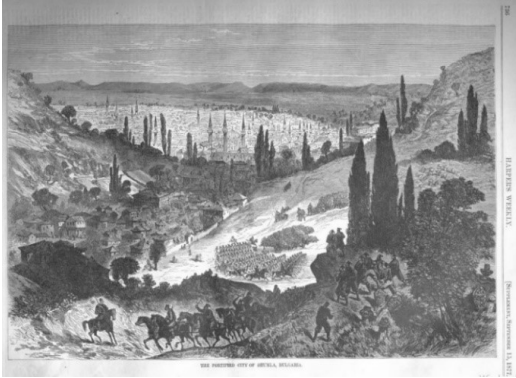
Harper's Weekly'nin 7 Temmuz 1877 tarihli sayısında, biri Bulgaristan'ın kuzeyinde, diğeri Romanya sınırında bulunan, Tuna kıyısındaki Silistre ve Oltenita şehirlerini gösteren iki bölümlü gravüre yer verilmiştir (Görsel 9). Gazete, Kırım Savaşı sırasında Tuna'daki muharebelere atıfta bulunmuş ve

Tuna etrafındaki şehirlerin Osmanlı-Rus Savaşı açısından önemi vurgulanmıştır. Silistre, sahip olduğu konum ve güçlü mevzileriyle Tuna'daki Osmanlı kontrolünün önemli merkezlerinden biri ve nehir üzerindeki en güzel şehir şeklinde tarif edilmiştir. Alttaki gravürde yer alan Oltenita ise en savunmasız şehirlerden birisi olarak nitelendirilmiştir (Harper's Weekly, 1877: 534).



Görsel 9. C. H., "Silistre ve Oltenita", Ahşap gravür, 7 Temmuz 1877, Harper's Weekly, (http 11).

C.H. imzalı iki bölümlü illüstrasyonun üst kısmında, Tuna Nehri'nden Silistre'yi gösteren çalışma yer almaktadır. Kenti gösteren gravürde, beş minare, yel değirmenleri, konutlar ve sağ üst kısımdaki tepede yer alan Mecidiye Tabyası seçilebilmektedir (Kiel, 2009: 205). Osmanlı-Rus Harbi sonrası imzalanan Ayastefanos Antlaşması'yla Bulgarlara devredilen şehrin, 1889 yılında yaklaşık yarısı Müslüman olan 10.650 nüfusa sahip ve 9 camisi olduğundan



Görsel 10. Anonim, "Şumnu", Ahşap gravür, 15 Eylül 1877, Harper's Weekly, (<http> 12).

söz edilmektedir (Kiel, 2009: 205). Günümüzde sadece Mecidiye Camii fonksiyonunu sürdürebilmektedir. Ayrıca Silistre surları da günümüze ulaşamamış, Mecidiye Tabyası ise 1970'de restore edilerek korunabilmiştir (Kiel, 2009: 205).

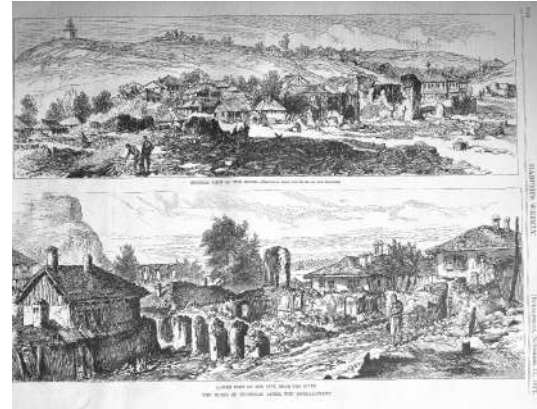
Harper's Weekly'nin 15 Eylül 1877 tarihli sayısında, Osmanlı'nın Bulgaristan'daki diğer şehirlerinden biri olan Şumnu'ya ait panoramaya yer verilmiştir (Görsel 10). Gazeteye göre şehir, Balkanların geçişinde pek çok kentin kavşağında olması yönüyle Varna ile aynı öneme sahiptir. Tepelerin arasından ovaya doğru bakıldığında, Şumnu'nun son derece pitoresk bir görünüme sahip olduğu belirtilmiştir. Yamaca doğru kademeli biçimde yükselen evlerin yatay bir çizgiyi andıran çatıları, adeta minarelerle kesilirmiş gibi görünmektedir. Kentteki önemli mekânlar; solda, vadinin yukarısındaki piyade kışlası ve Hükümet Konağı, karşı taraftaki süvari kışlası, cephanelik ve tepenin yukarısındaki yeni hastane şeklinde sıralanarak gravür üzerinden tarif edilmiştir (Harper's Weekly, 1877: 173-176).

Şumnu, Osmanlı için 93 Harbi'nin yönetildiği Balkanlardaki önemli merkezlerden olmuştur. Serdar-ı Ekrem Abdülkerim Paşa ve Ahmet Eyüp Paşa, kayda değer bir Balkan birliğiyle beraber Şumnu'da konuşlanmışlardır. Şumnu'da bulunan askeri kamp, Rumeli orduları askeri karargâhıdır

ve o dönem başında General Mehmet Ali Paşa vardır (L'illustration Journal Universel, 1877: 68).

Gravürde, Şumnu kenti iki tepenin arasından gösterilmiştir. Sağdaki tepelik alanda mezarlık bulunmaktadır. Tasvirin ön kısmında atlı Türk birlikleri ve birlik komutanları vardır. Vadiden görülen kentte, çok sayıdaki camiye ait olan minare gökyüzüne uzanmaktadır. Kentin arkasındaki ovada ise çadırların kurulu olduğu Osmanlı askeri karargâhı yer almaktadır.

Bir dönem kent merkezinde 63 caminin olduğu bilinmektedir. Fakat gravürde 19 adet minare saptanabilmiştir. Kaynaklarda 1889'da kullanılmakta olan veya boş bırakılan 47, 1920'de 25, 1959'da 15, 1972'de 9 caminin olduğundan bahsedilmektedir. Günümüze ise halk arasında Tombul Cami adıyla bilinen Şerif Halil Paşa Camii, Kilek Camii ve Tatar Camii ulaşabilmiştir (Yüksel, 1988: 470; Kiel, 2010: 229).



Görsel 11. C. R., "Niğbolu", Ahşap gravür, 17 Kasım 1877, Harper's Weekly, (<http> 13).

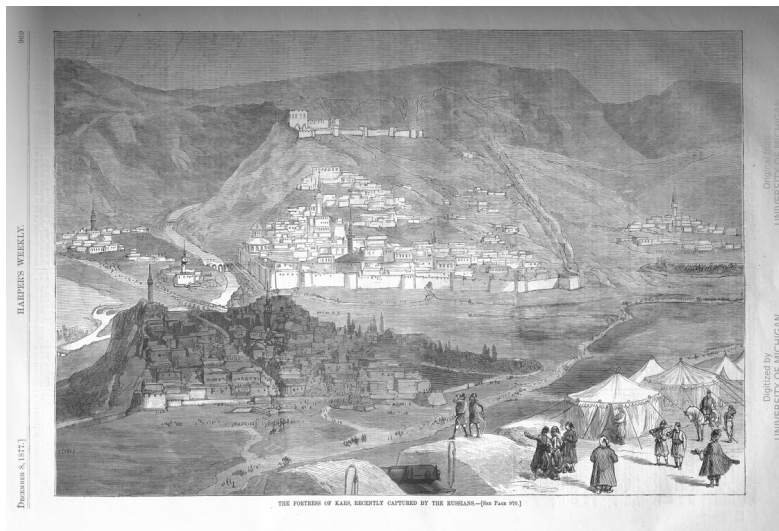
Harper's Weekly'nin 17 Kasım 1877 tarihli sayısında, Rus toplarının bombardımanı sonrası Niğbolu şehrinin durumunu gözler önüne seren iki gravüre yer verilmiştir (Görsel 11). Gazetede yer alan haberde, Mehmet Ali Paşa'nın 20.000 kişilik ordusuyla önemli bir mevziye taarruza geçtiği, fakat mağlubiyet nedeniyle Tuna Orduları Başkomutanlığı görevinden alındığı bildirilmiştir. Türk komutanları Ahmet Paşa ve Hasan Paşa'nın

aldığı karar neticesinde, 4000 kişilik birlik ve iki monitörle birlikte düşmana teslim olunmuştur. Rusların Niğbolu'da başarılı olmalarını sağlayan unsurların başında, Kazak süvari birlikleri ve Bulgarlardan oluşan yeni birlikler gelmektedir (Efe, 2006: 169). Muharebeler sonucunda çok sayıda Türk, Ruslar tarafından esir alınmış, büyük miktarda can kaybının yaşandığı esir kamplarındaki Türkler, Ruslar tarafından çeşitli işlerde kullanılmıştır (Ürkmez, 2020: 816-817). Teslimiyet Ruslar açısından önemli bir başarı olarak görülmüş, çünkü Niğbolu Balkanlardaki Rus kuvvetleri için tedarik ağı ve Tuna'yı geçiş açısından stratejik bir konumdadır (Harper's Weekly, 1877: 913-915). Rus ordularının Bulgaristan'a gelişinden önce Niğbolu, çoğu Türk, birkaç yüz İspanyol Yahudi'si ve Bulgar'ın bulunduğu yaklaşık 8000 nüfuslu, gelişen bir şehir olarak tanıtılmıştır (Harper's Weekly, 1877: 913-915; Kiel, 2007: 89).

C.R. imzalı iki bölümlü gravürün üst bölümünde, Tuna kıyısından gösterilen Niğbolu kenti yer almaktadır. Bombardıman sonrası evlerin büyük zarar gördüğü, ön kısımdaki konutların harabeye dönüştüğü anlaşılmaktadır. Enkaza dönüşen yapılarda Rus askerleri incelemelerde

bulunmaktadır. Alttaki gravürde ise enkaz arasında ilerleyen, Müslüman olması kuvvetle ihtimal yaşlı bir adam bulunmaktadır. Günümüze, II. Mahmut'un yeniden inşa ettirdiği bir kale kapısı, Ali Koç Baba Türbesi ve 18. Yüzyıldan kalma bazı Osmanlı mezar taşları ulaşmış olmasına rağmen Niğbolu'da Osmanlı Dönemi'nden pek az iz kalmıştır. 19. Yüzyılda meydana gelen üç Rus-Türk savaşı, tarihi eserlerin büyük oranda yok olmasına neden olmuştur. Öyle ki şehirdeki cami adları ve bazı medreselere sadece arşiv kaynaklarında rastlanabilmektedir (Kiel, 2007: 89).

Harper's Weekly'nin 8 Aralık 1877 tarihli sayısında bir başka Kars panoraması sunulmuştur (Görsel 12). Haberde, Türklerin Rusları durdurmak için Kars'taki muharebelerden önce gerçekleştirdiği istihkâmlar ve faaliyetlerden bahsedilmiştir. Kars'ta yer alan kaleler, tabyalar ve savunma birimlerinin barındırdığı kuvvetler aktarılmıştır. Gazete, 93 Harbi öncesi Rusların Kars'a gerçekleştirdiği geçmişteki saldırıları özetlemiş ve New York Tribune Gazetesi'nin konuyla ilgili makalesini okuyucusuna aktarmıştır. Muhtar Paşa komutasındaki Osmanlı kuvvetleriyle, General Melikoff komutasındaki

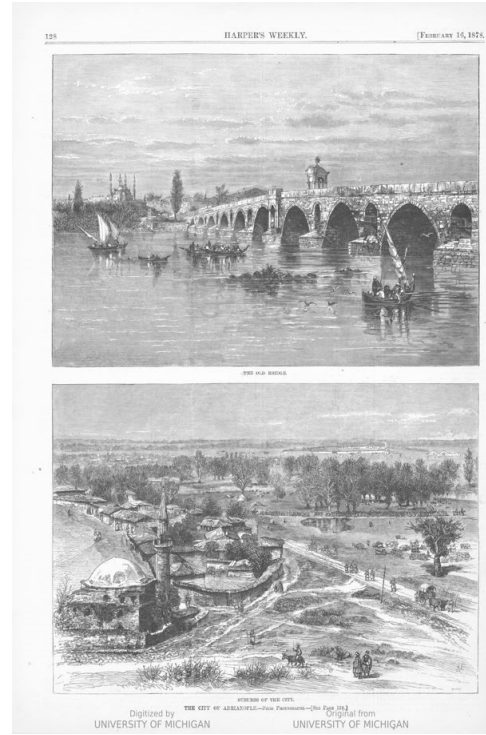


Görsel 12. Anonim, "Kars", Ahşap gravür, 8 Aralık 1877, Harper's Weekly, (http 15).

Rus birliklerinin Kars'taki şiddetli çarpışmalarına değinilmiş, Kars'ı kaybeden Türklerin Erzurum'a çekilmek zorunda kaldığı bildirilmiştir (Harper's Weekly, 1877: 970).

Güneydoğudan resmedilmiş gravürün solunda Kars Çayı görülmektedir. Sağ alt kısımda, yüksek bir alanda kurulu çadırların etrafında, kılık kıyafetlerinden Türk oldukları anlaşılan bir grup insan bulunmaktadır. Tepedeki iki asker, yüksek mevzi üzerinden dürbünle şehre bakar vaziyettedir. Sol alttaki Kars Çayı'nın sağında, tepelik alanda yerleşim yeri görülmektedir. Bu tepelik alandaki yerleşim yeri aslında yoktur. Burası sanatçının hayal gücünün bir ürünü olmalıdır. Bazı çalışmalar mevcut sanat eserlerinden ya da daha önce yayımlanmış başka gravürlerden esinlenerek üretilmektedir. Kars konulu bu çalışmada da benzer bir durum söz konusu olabilir. 1860 tarihli J. Godfrey imzalı sonradan J. Ramage tarafından reproduksiyonu yapılan gravür, küçük detaylar dışında benzer özellikler sergilemektedir. Yine 1878 yılında benzer açıdan resmedilmiş başka çalışmalar da bulunmaktadır. Fakat Harper's Weekly'de kullanılan bu gravürün nereden alındığı soru işaretidir. Ancak Comte de Bourdonnaye'in gravüründe (Görsel 8) görüldüğü gibi 1855 Osmanlı-Rus savaşıyla alakalı olan bir gravürden reproduksiyon olma ihtimali düşünülebilir (Sevim, 1996: 105; http 14).

Orta kısımda ise kale ve surların çevrelediği Kars şehri bulunmaktadır. Kalenin sağında, günümüzdeki adıyla Bayrampaşa Mahallesi civarının durumu, solunda ise Laçın Bey Camii civarı görülebilmektedir. Kale içerisinde yer alan yapılardan bazıları net olarak seçilebilmektedir. Havariler Kilisesi/Kümbet Camii bu yapılardan birisidir. Fakat yonca plan ile kare planın birleşimi olan kilise (Sağır, 2011: 70), yuvarlak planlı ve oldukça ince, kuleyle örtülü gibi resmedilmiştir. Detaylar göz önüne alındığında sanatçı, pitoresk bir görünüm



Görsel 13. C. M., "Edirne", Ahşap gravür, 16 Şubat 1878, Harper's Weekly, (http 16).

sunan Kars manzarasını, İstanbul konulu örneklerine sıklıkla rastlanan, hayal gücünde tasarlanan manzaralar olarak adlandırılan kapris tarzla resmetmiştir (İnankur, 2007: 287-298). Rus savaşlarının büyük zarar verdiği şehir, günümüzde iki farklı şehir gibidir. Üst kısımda eski kent ve düzlükte kurulan yeni şehir (Gündüz, 2001: 517).

Harper's Weekly'nin 16 Şubat 1878 tarihli sayısında, Edirne kentinin konu alındığı iki gravür okuyucuya sunulmuştur (Görsel 13). Haberde, kentin adının kurucusu Roma İmparatoru Hadrian'dan (MS 76-138) geldiği ve nüfusunun yarısını Türkler, kalanını ise Bulgar, Rum, Ermeni ve Yahudilerin oluşturduğu belirtilmiştir. Edirne'nin 1366-1453 yılları arasında Osmanlı Devleti'nin başkenti ve hâlihazırda Osmanlıların İstanbul'dan sonraki en önemli ikinci şehri olduğu ifade edilmiştir. Edirne'deki askeri savunma yapılarının işlevini yitirdiği, bu nedenle Plevne düştükten sonra

savunmadan boşaltıldığı vurgulanmıştır. Edirne Antlaşması'na (1829) atıfta bulunularak Rusların Edirne'de daha ağır bir antlaşma için masaya oturacağını tahmin edildiği söylenmiştir. Ayrıca haberde, Meriç/Mecidiye Köprüsü'nün Roma Devri eseri olduğu ifade edilmiştir (Harper's Weekly, 1878: 138).

C.M. imzalı iki bölümlü gravürün üst kısmında, Meriç/Mecidiye Köprüsü görülmektedir. Nehrin kıyısından resmedilen köprü, üzerindeki köşk ve sahnenin arka kısmında Edirne ile özdeşleşmiş eserlerin başında gelen Selimiye Camii (1566-1574) görülebilmektedir (Sav, 2019: 215). Tasvirde, 261 m uzunluğa sahip on iki gözülü köprü ve yuvarlak kemerli on bir boşaltma gözünden dokuzu seçilebilmektedir (Akçıl Harmankaya, 2018: 151). Altaki gravürde ise şehrin kenar mahallelerinden bir manzara sunulmuştur. Sol alt kısımda tek kubbeli ve minareli bir cami, caminin arkasında da konutlar bulunmaktadır. Cami, kasnağı, duvar örgüsü, minaresi ve seyirciye bakan cephesindeki açıklıkları itibarıyla Süleyman Paşa Camisi'ni andırmaktadır. Sağ üst kısımda, Plevne'nin düşmesinin ardından Rus kuvvetleri Edirne'ye yöneleceği için bu bölgede kurulmuş, askeri karargâh olma ihtimali bulunan bir yapı vardır. Ayrıca gündelik işlerini sürdüren Edirne halkı da tasvirde görülebilmektedir.

SONUÇ

Çalışmada ele alınan Harper's Weekly'nin 1876-1878 tarihli sayıları içindeki Osmanlı kent tasvirleri, Türk kültürünün iki kıtadaki izlerini yansıtması açısından önemlidir. Gazetede kullanılan 13 ahşap gravür teknikli illüstrasyon üzerinde yapılan araştırma neticesinde, 6 gravürün sanatçıları hakkında bazı veriler elde edilmiştir. Önceki tarihli Hienrich Lang imzalı bir resim ve Comte de Bourdonnay'e ait gravürden reproduksiyonu üretilen iki gravür saptanabilmiştir (Görsel 1, 8). Buna ek olarak 4 gravürün altında yer alan, R. C.

H., C. H., C. R. C. M. şeklindeki paraf biçimli imzalar belirlenebilmiş, fakat sanatçıların kimliklerine ulaşılamamıştır (Görsel 3, 9, 11, 13). Edirne konulu gravürün fotoğraflardan yararlanılarak gravür edildiği belirlenmesine rağmen kimin fotoğrafı olduğuna dair bir bilgiye rastlanılmamıştır (Görsel 13). Kalan 7 eserle ilgili ise hiçbir bilgi olmadığı için bu gravürlerin kim ya da kimler tarafından yapıldığını saptamak eldeki verilerle olanaksızdır. Fakat Tersane Konferansı konulu gravürün sergilediği detaycı özellikler göz önüne alındığında, başka bir sanatçının eserinden yararlanılarak üretildiği fikri öne sürülebilir (Görsel 4). Ayrıca ikinci Kars gravürünün ise teknik özellikleri ve kapris görünümü, önceki döneme ait bir gravürden yararlanılarak tasvir edilmiş olabileceği ihtimalini düşündürmektedir (Görsel 12).

Gazetenin Osmanlı ve şehirlerine dönük yaratmaya çalıştığı algıya bakıldığında, özellikle İstanbul konulu üç gravür hakkındaki haberler, şehri övdüğü kadar, aynı zamanda yeren bir tutum da göstermektedir (Görsel 1, 4, 6). Öyle ki İstanbul hakkındaki önceki dönemlere ait kaynaklardan şehri yücelten tarzda yapılan atıflar, zaman zaman hakarete varan bir üslupla Harper's Weekly'nin köşe yazılarıyla çürütülmeye çalışılmıştır. Buna ek olarak gazetede verilen kimi bilgilerin hatalı veya yanlış olduğu görülmektedir. Mezarlıklara dikilen servilerin doğum ve ölümle ilişkilendirilerek İslamiyet açısından bir kural gibi sunulması ve Meriç/Mecidiye Köprüsü'nün Roma Dönemi'nden kalma bir eser gibi takdim edilmesi, gazetenin verdiği bilgiler arasındaki göze çarpan hatalardır (Görsel 4, 13). Servi ağacı ölüm ve doğumla ilişkili olarak görülse de her doğum ve ölümle birlikte servi ağacının dikildiğine dönük bir bilgi mevcut değildir. Müslümanlıkla bağdaştırılan servinin inanç dışında, bilimsel yönden mezarlıklarda kullanımının yararları da bilinmektedir (Gökler, 2018: 2104-2105; Doğanay, 2004: 136; Çetin,

2019: 1192).

Roma ve Bizans dönemlerinde mutlaka Meriç Nehri üzerinde köprüler yer almıştır, fakat gravürdeki köprü Osmanlı Dönemi'ne aittir. Hoca Sadeddin'den aktaran Semavi Eyice, köprünün olduğu civardaki ilk eserin ahşaptan ve I. Murad Dönemi'nde yaptırıldığını işaret etmektedir. II. Mahmud'un ziyareti sırasında kâgir bir köprü yapılması planlanmış, Sultan'ın vefat etmesi nedeniyle köprü ancak oğlu Sultan Abdülmecid'in emriyle 1847'de tamamlanabilmiştir (Eyice,1994: 437; Akçıl Harmanakaya, 2018: 151).

Harper's Weekly'deki Çanakkale Boğazı, İstanbul Boğazı, Adakale, Silistre, Edirne ve Kars konulu gravürlerde, 1877-1877 Osmanlı-Rus Savaşı (93 Harbi) sırasında Osmanlı'nın stratejik açıdan önemli savunma birimlerinin resmedilmiş olması düşündürücüdür (Görsel 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13). Özellikle Çanakkale ve İstanbul Boğazı'ndaki kaleler ve tabyaların, uzak bir mesafeden ve denizden resmedilmiş olması, Harper's Weekly'nin olası bir İstanbul işgali beklentisini yansıttığı olarak yorumlanabilir. Osmanlı açısından stratejik öneme sahip yerlere ait tasvirlerin, savaşla eşzamanlı olarak New York merkezli bir gazete şirketinin dahi eline geçmiş olması, harp sırasında Rusların elindeki kaynakların niteliği ve niceliği konusunda fikir verebilir.

Balkanlardaki Osmanlı şehirlerinin savaş neticesinde uğradığı yıkım, Niğbolu'nun yaşadığı bombardıman sonrasında ait gravürle net biçimde görülebilmektedir (Görsel 11). Uzun yıllar Osmanlı himayesindeki Balkan şehirlerinde yer alan Türk-İslam kültürel mirasının, şehirler elden çıkmasıyla sistematik biçimde karşılaştığı tahribat illüstrasyonlar vasıtasıyla okunabilmektedir. Günümüze kısıtlı sayıda ulaşan mimari eserlerin izlerini gazetede tasvirlerde görmek, kültürel belleğimiz açısından illüstrasyonlu gazetelerdeki çalışmaların değerini ispat etmektedir. Türk

tarihi açısından her dönem oldukça kıymetli olan İstanbul'un yanı sıra, devletin bir önceki başkenti Edirne, ülke savunmasındaki stratejik öneminden dolayı Çanakkale, geçmişte Osmanlı sınırları içerisinde yer alan Şumnu, Silistre, Adakale, Niğbolu kentleri ve Doğu Anadolu'nun kilit şehirlerinden birisi olan Kars'ı gösteren gravürler gibi başka gazetelerdeki daha niceleri, yapılacak çalışmalar ile literatüre kazandırılmalı ve değerlendirilmelidir. Bu yönüyle Amerika ve Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde, çeşitli tekniklerde üretilmiş olan gazete ve dergi illüstrasyonları, doğrudan bir çalışmanın konusu olabileceği gibi, farklı disiplinler için çalışmaları destekleyebilecek son derece önemli belgeler olma özelliğini ortaya koymaktadır.

KAYNAKLAR

- Akçıl Harmankaya, N. Ç. (2018). Edirne Meriç/Mecidiye Köprüsü ve Üzerindeki Figürlü Taş Süslemeler. *Art-Sanat*, (10), 148-167.
- Alptekin, C. (1988). *Adakale. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (1), 340-341.
- Arslan Sevin, N. (2006). *Gravürlerde Yaşayan Osmanlı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Aydın, M. (1994). *Doksanüç Harbi. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (9), 498-499.
- Aytar, İ. (2015). *Fener Balat Historical Buildings and Protective Urban Renewal Principles. Erkartal. Fill in the Blanks - Fener-Balat Workshop, İstanbul: 47-71, Ş. Öymen Gür-A. Nilay Evcil-Pınar Öktem (Eds.)*.
- Beyazıt, M., Çelemeoğlu, Ş. ve Atıcı, A. (2021). *Denizli-Kale Yukarı Mezarlık'ta Osmanlı Geleneğini Devam Ettiren Cumhuriyet Dönemi Mezar Taşları*. (Ed.) Y. Beyazıt, Ankara: Nobel Bilimsel Eserler.
- Bölüköğlu, H. (1990). *Çelik Kalemle Kazıma (Burin Engraving) Yönteminin Tarihi ve Gelişimi. Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 5 (1), 155-159.
- Çetin, O. (2019). *Osmanlı Mezar Taşlarında Bitkisel Motifler Etrafında Gelişen Kültür ve İnanç Dünyası: Eyüp Örneği. International Journal of Social Humanities Sciences Research*, 36, 1189-1197.
- Daşçı, S. (2007). *Bir Gravür Ustası Stefano Della Bella; Üslubu, Yapıtları ve Doğulu İmgesine Yaklaşımı. Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 4 (1), 1-24.
- Daşçı, S. (2006a). *Delacroix'nın Fırçasından Osmanlılar. Sanat Tarihi Dergisi*, 14 (1), 61-78.
- Daşçı, S. (2006b). *Doğu'nun Kâşifi; Alexandre-Gabriel Decamps. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, (9), 142-156.
- Dawson, J. (1981). *The Complete Guide to Prints and Printmaking Techniques and Materials*. New York: Excalibur Books.
- Doğanay, A. (2004). *Türklerde Ahiret İnançının Mezar Yapı ve Bezemelerine Tesiri*. (Ed.) B. Mahir ve H. Katipoğlu, *Sanat ve İnanç II içinde (127-140)*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Matbaası.
- Doyle, S., Grove, J. and Sherma, W. (2018). *History of Illustration*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Efe, A. (2006). *Silistre Eyaletinde Osmanlı-Rus Savaşları Küçük Kaynarca'dan Berlin'e*. OTAM, (19), 139-174.
- Eldem, E. (2019). *Kapaktaki Abdülhamid. Toplumsal Tarih Dergisi*, (301), 4-8.
- Eldem, S. H. ve Akozan, F. (1982). *Topkapı Sarayı Bir Mimari Araştırma*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Emecen, F. (2010). *Süleyman Paşa. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (38), 94-96.
- Erzen, J. N. (1997). *İllüstrasyon. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (2), 841.
- Eyice, S. (1993). *Çanakkale Hisarı. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (8), 203-205.
- Eyice, S. (1994). *Edirne-Mimari. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (10), 431-442.
- Eyice, S. (2001). *Kale. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (24), 234-242.
- Germaner, S. and İnankur, Z. (2002). *Constantinople and the Orientalists*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gökler, B. M. (2018). *Kocaeli Çeşmelerinde Batı Etkili Süslemeler*. (Ed.) H. Selvi, İ. Şirin, M. B. Çelik, A. Yeşildal ve R. Narin, *Uluslararası Çoban Mustafa Paşa ve Kocaeli Tarihi-Kültürü Sempozyumu IV Bildirileri İçinde (2097-2127)*, Kocaeli: Kocaeli Büyükşehir Belediyesi, Kültür ve Sosyal İşler Dairesi Başkanlığı Yayınları.
- Gretton, T. (2000). *Difference and Competition: the Imitation and Reproduction of Fine Art in a Nineteenth-Century Illustrated Weekly News Magazine. Oxford Art Journal*, 23 (2), 145-162.
- Gündüz, T. (2001). *Kars. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (24), 515-518.
- Mott, F. L. (1938). *A History of American Magazines 1850-1865*, Oxford: Oxford University Press.
- Harper's Weekly*, 22 Nisan 1876, 328-329.
- Harper's Weekly*, 24 Şubat 1877, 153.
- Harper's Weekly*, 21 Nisan 1877, 319-320.
- Harper's Weekly*, 19 Mayıs 1877, 400.
- Harper's Weekly*, 23 Haziran 1877, 489.

- Harper's Weekly, 7 Temmuz 1877, 525.
- Harper's Weekly, 15 Eylül 1877, 173-176.
- Harper's Weekly, 17 Kasım 1877, 913-915.
- Harper's Weekly, 8 Aralık 1877, 970.
- Harper's Weekly, 16 Şubat 1878, 138.
- İnankur, Z. (2007). *İstanbul Kaprisleri*. (Ed.) L. Sunar, *Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu içinde (287-298)*, İstanbul: İBB Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü Yayınları.
- İnankur, Z.ve Renda. (2008). *Düşlerin Kenti: İstanbul*. İstanbul: Pera Müzesi Yayını.
- Kiel, M. (2007). Niğbolu. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (33), 87-89.
- Kiel, M. (2009). Silistre. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (37), 203-205.
- Kiel, M. (2010). Şumnu. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (39), 227-230.
- Kutlu, S. (2007). *Milliyetçilik ve Emperyalizm Yüzyılında Balkanlar ve Osmanlı Devleti*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- L'Illustration Journal Universel, 16 Eylül 1854, 20.
- L'Illustration Journal Universel, 04 Ağustos 1877, 68.
- Necipoglu, G. (2014). 15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı Mimari, Tören ve İktidar. (Çev.) R. Sezer, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özel, S. (2002). Tuna'da Bir Türk Adası: Adakale. *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, 1 (1), 227-250.
- Özkurt, M. Ç. (2016). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Başkent İstanbul'da Ekonomi, Siyaset ve Mimarlık İlişkileri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sağır, G. (2011). Kars Surp Arakelots Kilisesi (Kars Katedrali/Havariler Kilisesi/Kümbet Camii). *Anadolu ve Çevresinde Ortaçağ-AKVAD*, 5 (5), 69-112.
- Sav, M. (2019). *Topografik Etmelerin İzinde: Edirne Selimiye Külliyesi*. *Vakıflar Dergisi*, (52), 205-229.
- Sevim, M. (1996). *Gravürlerle Türkiye, 1*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sevim, M. (1996). *Gravürlerle Türkiye, 2*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2011). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tétu, J.-F. (2008). *L'Illustration de la presse au XIXe siècle*. *Semen*, (25). <https://journals.openedition.org/semen/8227> (Erişim Tarihi: 04.04.2022).
- Toprak, S. (2013). *Osmanlı-Avrupa İlişkileri Çerçevesinde Sırbistan'ın Bağımsızlığı*. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4 (24), 348-353.
- Turani, A. (2015). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ürkmez, N. (2020). *Savaşın Öteki Yüzü: Romanya'daki 93 Harbi Esirleri*. *Belleten*, 84, (300), 789-824.
- Wigan, M. (2012). *Görsel İllüstrasyon Sözlüğü*. (Çev.) M. E. Uslu, İstanbul: Literatür Yayınları.
- Yüksel, İ. A. (1988). *Bulgaristan'da Türk Mimari Eserleri*. *Vakıflar Dergisi*, (20), 468-474.
- Yüksel, İ. A. (2009). *Sultan Selim Camii ve Külliyesi*. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (37), 513-516.

İnternet Kaynakları

- http 1. http://www.circopedia.org/Heinrich_Lang (Erişim Tarihi: 21.11.2021).
- http 2. <https://inlibris.com/item/bn44541/> (Erişim Tarihi: 21.01.2022).
- http 14. <https://www.meisterdrucke.fr/fine-art-prints/John-Ramage/39619/Kars,-grav%C3%A9-par-J.-Godfrey,-v.1860.html> (Erişim Tarihi: 25.02.2022).

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. (http 3), 3. (http 5), 4. (http 6), 5. (http 7), 6. (http 8), 7. (http 9), 8. (http 10), 9. (http 11), 10. (http 12), 11. (http 13), 12. (http 15), 13. (http 16), Harper's Weekly, Hathitrust, <https://catalog.hathitrust.org/Record/000061498> (Erişim Tarihi: 09.10.2021-04.06.2022).
- Görsel 2. (http 4) https://inlibris.com/de/item/bn44541_de/ (Erişim Tarihi: 09.03.2022).

POST-BELGESEL FOTOĞRAFTA GERÇEKLIK TARTIŞMALARI VE SPEKÜLATİF BELGESEL FOTOĞRAF

Doç. Handan DAYI*

ÖZET

Fotoğraf doğası gereği gerçeklik kavramıyla hep yakın ilişki içerisinde olmuş, özellikle belgesel fotoğraf gerçekliğin yansımaları olarak görülmüştür. Ancak post-modern eleştirmenler belgesel fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişkiye eleştiriler getirmişlerdir. Makale, bu eleştirilerin yanı sıra, gerçeklik kavramının çağdaş felsefedeki değişimlerine de odaklanmaktadır. Nesne Yönelimli Ontoloji ve Spekülatif Gerçekçilik olarak adlandırılan bu yeni felsefi düşünceler, insanı merkeze almayan “gerçekçi” bir tutumun mümkün olduğunu söylemektedir. Özellikle Graham Harman’ın Nesne Yönelimli Ontolojide sanat üzerinden yaptığı açıklamaların, belgesel fotoğraf alanındaki gerçeklik tartışmalarına da yeni açılımlar sağlayacağı düşünülmektedir. Max Pinckers’in kurduğu, Spekülatif Belgesel Okulu, Harman’ın nesne yönelimli felsefesindeki gerçeklik tartışmalarına benzer bir vurgu yapar. Post belgesel içerisinde sınıflandırılan spekülatif belgesel fotoğrafın, belgesel ve kurgunun hibrit ilişkisini vurgulayan manifestolarıyla belgesel fotoğrafta yeni tartışmalar yaratacağı düşünülmektedir. Bu makalede Spekülatif Realizm ve Nesne Yönelimli Ontoloji felsefesine değinilecek, spekülatif belgesel fotoğrafın tanımı, önemi aktarılacak ve yeni felsefelere olan yakınlığı da araştırılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Post-belgesel fotoğraf, Nesne yönelimli ontoloji, Spekülatif realizm, Spekülatif belgesel fotoğraf, Max Pinckers.

Geliş Tarihi: 27.05.2022

Kabul Tarihi: 07.12.2022

Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü, Antalya/Türkiye, handandayi@akdeniz.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9465-4536

DISCUSSIONS ON REALITY IN POST-DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY AND SPECULATIVE DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY

Assoc. Prof. Handan DAYI*

ABSTRACT

By its very nature, photography has always had a tight connection to the concept of reality. Documentary photography in particular has been viewed as a reflection of reality. The bond that documentary photography forges with reality, however, has drawn criticism from post-modern commentators. In addition to these criticisms, this article focuses on the changing concept of reality in contemporary philosophy. ObjectOriented Ontology and Speculative Realism, two contemporary philosophical movements, suggest that it is possible to have a “realists” attitude that does not center the human being. Especially Graham Harman’s interpretations of art from the perspective of Object-Oriented Ontology can open up new avenues for discussions on reality in the field of documentary photography. Max Pinckers’ Speculative Documentary School places a similar emphasis on discussions about reality in Harman’s Object-Oriented Philosophy. Speculative documentary photography, classified within post-documentary, is considered to spark some new discussions on documentary photography with its manifestos emphasizing the hybrid relationship between documentary and fiction. This article deals with Speculative Realism and Object-Oriented Ontology, as well as the definition and significance of speculative documentary photography, and also investigates its relationship with these two emerging disciplines.

Keywords: Post-documentary, Object oriented ontology, Speculative realism, Speculative documentary photography, Max Pinckers.

Received Date: 27.05.2022

Accepted Date: 07.12.2022

Article Types: Research Article

*Akdeniz University, Faculty of Fine Arts, Photography Department, Antalya/Turkey, handandayi@akdeniz.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9465-4536

1. GİRİŞ

Belgesel fotoğraf gerçeklikle iki yönlü ilişki içerisinde bulunur: ilki maddi dünyanın gerçekleriyle şekillenen bilim anlayışının bir verisi; diğeri ona yön veren ve onu şekillendiren bir aracı olarak. Dolayısıyla fotoğraf gerçeği gösterirken, onu değiştirme gücüne de sahiptir. Çalışmadaki ilk soru fotoğrafın gerçeklik ile kurduğu bu ilişki etrafında şekillenecektir.

Belgesel fotoğrafta temel sorulardan biri; olayın/olgunun veya fotoğrafa konu olan nesnenin özünü tam olarak yansıtıp yansıtmadığı tartışmasıdır. İlerleyen dönemlerde bu tartışmanın, kameranın gerçeği salt kaydetme özelliğinin ötesinde, içinde bulunduğu dil ve kültür yapıları ile şekillenen kameranın ardındaki fotoğrafçıya doğru kaydığı görülmektedir. Postmodern eleştirmenler, fotoğrafın anlamsal boyutunun anlık kayıttan ziyade görüntünün arkasındaki fotoğrafçıya bağlı olan yorumlama sürecinde yattığını ve bu yorumlarına gerçeğin tam olarak kendisi değil de içinde yaşanan dilsel ve kültürel görme alışkanlıklarımıza bağlı olduğunu aktarırlar. Bu gerçeklerin hâkim sosyal ve tarihsel ideolojilere göre şekillendiği ve daha da önemlisi gerçekliğin keyfi şekilde dönüştürülerek sunulduğu aktarılmaktadır (Rosler, 2004: 212).

Çalışmamız, belgesel fotoğrafta gerçekliğin değişen yönüne odaklanacaktır. Gerçekliğin bu dönüşümü sadece belgesel fotoğrafın değil, felsefi ontolojinin de ana konularından biri olarak görülür. Çalışmada tartıştığımız düşünce, “gerçek” ve “duyumsal” olarak ayrımı yapılan iki olgunun, bugün epistemolojideki karşılığına tam olarak uymaması nedeniyle daha farklı sınıflandırmalara da ihtiyaç duyulması gerekliliğidir. Özellikle son 20 yıldır felsefede başlayan yeni bir eğilim, insanı merkeze alan evren düşüncesi yerine nesne üzerinden kurulan gerçeklik üzerine genişlemektedir. Bu yeni alan Spekülatif Realizm olarak adlandırılan ve

gerçekliğin sadece dilsel temsillerden ibaret olmayıp, insan merkezli dünya düşüncesinin ötesinde nesnel gerçeklik vardır düşüncesini savunan perspektifi kapsar. Bu düşünce biçiminin post-belgesel fotoğraf çalışmaları içerisinde sınıflandırılan “spekülatif belgesel fotoğraf” üretimlerini de şekillendirildiği anlaşılmaktadır.

Spekülatif belgesel fotoğrafın temel argümanlarından biri; gerçekliğin her şekildeki temsilinin kurgu olduğu iddiasıdır. Belgesel gerçeği göstermek iddiasıyla yola çıktığı noktada, spekülatif belgeselciler bu kurguyu saklamaya yönelik her çabanın daha büyük kurgunun parçası olarak karşımıza çıktığını belirtir.

Sonuç olarak, duyularımızla algıladığımız bir anın gösterilmesi her daim bir kurguyu veriyorsa, gerçeğin metaforlar yardımıyla kurgulanarak yaşanan anın tekrar yaratılması belgesel fotoğraf düşüncesine yeni bir bakış açısı sunar. Bu çalışmanın belgesel fotoğrafta gerçeği sunmada yeni bir düşünme zemini oluşturacağı düşünülmektedir. Gerçeğin sadece tek yönlü gösterilme biçiminin olmadığı, belgesel fotoğrafın bu anlamdaki yetersizliğinin ve izleyicinin belgesel fotoğrafa olan güvensizliğinin spekülatif yöntem sayesinde aşılabileceği umulmaktadır.

Nesne Yönelimli Ontoloji, Graham Harman tarafından “NYO” olarak kısaltılmış olup bu çalışma içerisinde de bu şekliyle kullanılacaktır. İlk olarak NYO, ana hatlarıyla aktararak, Graham Harman’ın nesneyi önceleyen felsefi düşüncesi ve yöntemin sanata olan bağı incelenecektir. Belgesel fotoğrafın bu felsefeden çıkışla ürettiği gerçeklik vurgusu, izleyiciye de fotoğrafın gerçekliğiyle ilgili spekülasyon yapma olanağı sağlayacağı düşünülmektedir.

Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Kavramsal çözümleme yöntemi ile kavramların tanımlanması ve bu kavramların birbirleriyle yeni etkileşimleri çözümlenmeye çalışılacaktır. Makalenin ilk bölümünde geleneksel belgeselin

tanımı, sınırları ve önemi tartışılmaktadır. Postmodern düşünürlerin geleneksel belgeye getirdikleri eleştiriler, belgesel fotoğrafın gerçekte kurduğu ilişki ve geleneksel belgeselin açmazları da bu bölümde tartışmaya açılacaktır.

İkinci bölümde felsefede gerçeklik kavramının tarihsel arka planı, Kant'ın argümanı sonrasında önümüze açılan iki felsefi yolu, post-truth olarak kullanılan gerçek ötesi kavramı, felsefede yeni bir düşünce eğilimi olarak karşımıza çıkan, Nesne Yönelimli Ontoloji, Spekülatif Gerçekçilik felsefesi ve sonrasında bu felsefenin sanatla ilgili açılımı tartışılacaktır.

Son bölümde ise; belgesel fotoğrafın dönüşümü, post-belgesel fotoğrafın sınırları ve son olarak spekülatif belgesel fotoğraf eğilimi örnekleriyle sunulacaktır.

Bu çalışmanın belgesel fotoğrafın gerçeklikle ilgili tartışmalarına katkı sunacağı düşünülmekte ve belgesel disiplinine farklı bir bakış açısı kazandıracığı umut edilmektedir. Spekülatif belgesel fotoğraf üretimleri, belgesel fotoğrafın toplumda kaybettiği gücü ve güveni tekrar sorgulatarak yeni bir belgesel yolu açabilir.

1.1. Geleneksel Belgesel Fotoğrafın Açmazları

Fotoğraf, keşfinden hemen sonra kayıt aracı olarak, akan hayatın durdurulmasına, olayların ve olguların güvenilir şekilde kayıt altına alınmasına olanak sağladı. Fotoğraf bu yapıyla uzun bir süre gerçeğin kaydı olarak kabul edildi. Teknolojik gelişmeler sonrası fotoğrafın manipüle edilebilir olduğu düşünülse de bugün hâlâ belli ölçüde gerçeğin güvenilir bir verisi olarak kabul edilir. Çünkü fotoğrafın örtük olarak bulunan özgünlük değeri o fotoğrafa ispatlanmış ya da ispatlanmamış özel bir kanıt değeri vermektedir (Newhall, 1949). Bu değer özellikle belgesel fotoğrafın gerçeklikle kurulan ilişkisinde önemli yer tutar.

1930'larda dünyayı etkisi altına alan ekonomik buhran dönemi belgesel fotoğrafın önem kazandığı yıllar olmuştur. John Grierson, 1926'da belgesel film üretimini; gerçeğin kaydedilmesi ve yorumlanmasında, deneyimi artırabilecek ve vatandaşlığımızın yeni dünyasını görünür kılacak yeni bir kamu etkisi aracı olarak açıklamış ve bu tür filmleri ilk defa, belgesel olarak tanımlamıştır (Newhall, 1949: 174). Aynı yıllarda belgesel fotoğraf da belgesel filmler gibi, olayın gerçekliğini sunan yapıyla toplum üzerinde önemli güç yaratmış, ezilen ve güçsüz olanı konu ederek halktan yana taraf olmuştur. Daha sonraki dönemlerde Toplumcu Belgeci Fotoğraf anlayışı olarak adlandırılan bu türün tarihteki en bilindik örneği FSA (Farm Security Administration) tarafından üretilen belgesel fotoğraflar toplum üzerinde büyük yankı uyandırmıştır. Bu gücün farkına varılmasıyla fotoğraf, devletin güç ve iktidar ilişkilerinde önemli yer tutmuş, aynı yıllarda devletin ideolojik aygıtı gibi kullanılmıştır (Althusser, 2000). Belgesel fotoğraf bu anlamda toplumda farkındalık yaratırken, diğer taraftan erk için kullanışlı bir araç haline gelmiştir.

Özellikle toplumun alt gelir kesimini görselleştiren belgesel fotoğrafın merhamet talep eden tarafı, belgesel fotoğrafın hem güçlü hem de zayıf yönünü oluşturur. Post-modernist eleştirmenler, hayırseverliği destekleyen ve toplumun acıma duygularını tetikleyen bu tür fotoğraflara eleştiriler getirmişlerdir. Abigail- Solomon Godeau, fotoğrafa konu olan insanların merhamet ve acımanın nesnesi olarak gösterilmesini eleştirmiştir. Bu eleştirisinin temel noktası, insanların içinde buldukları kötü durumun sorumlusu olarak, sistemin suçlu bulunmadığı aksine, yaşanan olumsuzlukların kötü durumdaki kişilerin bireysel talihsizlikleri olarak gösterilmesidir. Bu anlamda belgesel fotoğrafın yetersizlikleri ve negatif etkileri de tartışmaya açılmıştır (Solomon-Godeau, 1997).

Belgesel fotoğraf alanında diğer eleştiri; toplum gerçekliğini objektif olarak gösterdiklerini savunan ve görüntüleri gerçeğin kendisi olarak sunan belgesel fotoğrafçılara yöneldi. Çünkü görüntülerdeki gerçekliğin oluşma süreçlerinin anlık algılamadan ziyade, deneyim ve birikimleri kapsayan yorumlama süreci olduğu ve bu yorumlarsa *şey*'in bilgisiyle şekillenen dilsel temsiller olduğu ortaya konmuştur. Fotoğrafi standart görme alışkanlıklarımızla çektiğimiz ve görme tarzımızın kültürel ve alışkanlığa dayalı bir biçim olduğu tüm görüntüleme süreçlerinin dilsel temsile tabi olduğu ve fotoğrafçının da dilin içinde ve aracılığıyla şekillenen bir yorumcu olduğu görüşü kabul görmüştür. Sontag (2003), fotoğraflamaya değer bulunan *şey*'in arkasında mutlaka bir ideoloji yattığını ve bunun da önceden tanımlanmış temsiliyetlerle gerçekleştiğini bildirir. Saydam ve doğal görülen fotoğraf medyumunu, başta cinsiyet ideolojisi olmak üzere kültürel ideolojiyi pazarlayan bir tüccar olarak erk tarafından işe koşulmaktadır (Solomon-Godeau, 1997). Fotoğraflar, artık salt gerçekliği kayda geçirmenin ötesinde, bir gerçeklik fikrinin, gerçekçiliğin kendisini de değiştirmek suretiyle, *şey*'lerin bizim gözümüze nasıl görüneceğinin *norm*'u haline gelmişlerdir (Sontag, 2011: 107).

Belgesel fotoğrafa yöneltilen diğer bir eleştiriye; fotoğrafın estetik kurduğu ilişki üzerine odaklanır. Fotoğrafın estetiği önceleyen biçimsel yapısının, olayın gerçekliğini gölgede bıraktığı görüşünü Sontag, fotoğraf makinesinin gerçekliği güzel bir şeye dönüştürme yeteneğini, onun gerçekliği ileten bir araç olarak görece zayıf kalmasında bulur (Sontag, 2011: 136).

Sontag (2003) fotoğrafçının niyetinin yardımseverlik taşısa bile başkasının acısının sürekli gösterilmesi nedeniyle izleyeni röntgenci konumuna soktuğunu açıklarken, Moeller (1999), fotoğrafın yarattığı şok etkisinin tekrar edildikçe belgesel fotoğrafın gücünü zayıflattığını aktarır.

Başka bir eleştiri, belgesel an fotoğrafının zaman ile kurduğu ilişkide biçimlenir. Belgesel fotoğrafın *kritik an* olarak tanımlanan estetik yapısı, gerçekliğin zamansal boyutunda tek yönlü şimdinin içene sokulmuştur. Oysa hayatın gerçekliği, kesintili bir anda değil bir akış halindedir. Fotoğraf bu tekil anlatımıyla gerçekliğin zamansal sürecini uygun şekilde aktaramaz ve tek boyutunu gösterir. Geleneksel belgesel fotoğraf şimdiyle kurduğu ilişkide hayatın akışına uygun seyretmez. Fotoğrafın süreksizliği, sadece o anı betimlemesi nedeniyle epistemolojik anlamda nesnenin gerçeğinin yetersiz temsiliyle karşılık bulur (Buçan, 2020: 305).

Konumuz çerçevesinde ana tartışma belgesel fotoğrafta, konunun gerçekliğinin nesnenin özünü yansıtmayı yansıtmadığı tartışmasıdır. Bu anlamda Martha Rosler (2004), son yirmi yıldır fotoğrafın her cepheden saldırılara maruz kaldığını belirterek; fotoğrafik görüntülerin hem üretimi hem de yorumlanmasının, hâkim toplumsal ve tarihsel eğilimlere göre belirlendiğini aktarır. Alan Sekula, fotoğrafik gerçeklik olgusunun pozitivistimin hem bir ürünü hem de hizmetçisi olduğunu vurgular (Sekula, 1978: 862). Buçan ise; tüm bu Postmodernist çıkarımlar sonucu "liberal dışavurumcu belgeselin, doğruluk ve nesnellik gibi temel dayanakların, tıpkı geleneksel epistemolojide olduğu gibi geçerliliğini artık yitirdiğini" vurgulamaktadır (Buçan, 2020: 201).

Film yapımcısı John Grierson; belgesel anlatımdaki en zorlu sorunun, gerçekliği neyin oluşturduğunun belirlenmesinde olduğunu aktarır. Grierson'a göre gerçekliğin her şekildeki temsili, bir amaç için üretilmiş olması nedeniyle kaçınılmaz olarak belirli bir özneliği veya bakış açısını yansıtan, son derece yapay ve seçici bir dünya görüşü olması anlamında kurgudan başka bir şey değildir. Dünyaya ilişkin "kaba" algılarımız bile, inançlarımız, varsayımlarımız, hedeflerimiz ve arzularımız tarafından

kaçınılmaz olarak lekelenmiştir (Akt. Newhall, 1949: 174). Grierson gerçekliği, en iyi ihtimalle, gerçekliğe benzeyen ancak sosyal olarak yaratılmış zihinsel temsillerle anlayabileceğimizi aktarır. Grierson'ın belgeseldeki yaratıcı unsuru, gerçekliğin yaratıcı bir biçimde ele alınması şeklindeki açıklaması, belgesel sinemanın da fotoğraf gibi temel aldığı hakikat ve özgünlük iddiasının da altını oyduğunu belirtir (Akt. Newhall, 1949: 174). Burada önemli nokta belgeselin gerçekliğe ait kurguyu örtmek ya da reddetmek için başka bir kurgu oluşturması durumudur (Waltari, 2017: 76). Martha Rosler'da "Post-Documentary" makalesinde dijital çağda fotoğrafın nesneliliğinden ve özgünlüğünden şüphe ettiğini bildirir. Rosler'a göre; belgesel film yapımcıları, sanatlarını yapmak için gerçekliği manipüle etmek zorundadırlar. Bu durum, film yapımcılarının izleyicilerini de manipüle edip sömürdükleri anlamına gelir; Rosler, bu noktada gerçekliğin, sanat lehine satılmış olduğunu ifade eder (Rosler, 2004: 210). Rosler'a göre; belgesel ister durağan ister akan görüntü olarak aktarılsın, sanatsal tavrı nedeniyle dramatisasyon eğiliminden kurtulamaz. Bu nedenle sosyal belgeci fotoğrafçılar sanatsal kavramından uzak durmaya çalışmışlar, güzellik unsurunu belgesel için en büyük tehlikelerden biri olarak değerlendirmişlerdir (Rosler, 2004: 210).

Sonuç olarak belgesel fotoğrafın gerçeğin kendisi değil de gerçeğin temsili olduğu ve bu temsilin ise kültür ve dil yapılarıyla oluşturulduğu ortaya konmuştur. Belgesel fotoğrafın gerçek iddiasının nasıl değerlendirileceği ve üretilen görüntüyle nesnenin gerçekliğine nasıl ulaşılacağı tartışılmalı bir konudur.

2. FELSEFEDE GERÇEKLIK TARTIŞMALARI

Belgesel fotoğrafta gerçekliğin temsili sorunsalı tartışılmaya devam ederken, daha temelde fotoğrafa konu olan nesnenin gerçekliğinin ulaşılabilir olup olmadığı sorusu temel bir soru

olarak durmaktadır.

Çalışmanın sınırları nedeniyle, gerçeklik kavramını epistemolojik ve ontolojik boyutuyla burada derinlemesine tartışmamız zor görülmektedir. Çalışmada gerçeklikle ilgili tartışmanın felsefi boyutu, nesne ve nesnenin gerçekliği etrafında ve nesnelerin nesnelere arasındaki ilişkiyle şekillenecektir.

Felsefe tarihinde gerçeklikle ilgili sorgulamalar doğa filozoflarıyla başlar. İlk filozoflar "Doğayla insan arasında ayırım yapmadan özde olan nedir?" sorusuna yönelmişlerdir. Antik dönemde insan, doğanın dışında ayrı olarak düşünülmez. Ancak Sokrates (M.Ö. 470-399) ile gerçeklik, öznenin dışında kurulan bir şeye doğru dönüşmüş, sonrasında Protagoras'ın (MÖ 481-MÖ 420), "insan her şeyin ölçüsüdür" şeklindeki açıklamasıyla doğanın karşısına bir özne olarak konumlanmıştır. Buradaki temel düşünce insanın bilgiyi kendi doğrularına göre açıklaması nesnel bilginin imkânsızlığı inancıdır. Sonuçta bu durum evrensel gerçekliğin olamayacağı iddiasıyla son bulur (Jones, 2006: 103).

Aydınlanmayla başlayan süreçte Descartes (1596-1650) hakikat arayışında kendinden önceki şüphecilere karşı da cevap olabilecek şekilde "düşünüyorum, o hâlde varım" sözleriyle insanı dünyanın merkezine konumlandırır. Sonrasında Kant (1724-1804) zihnin dış dünyaya göre değil, dış dünyanın zihne göre şekil aldığı söylemiyle, özneyi merkeze alıp nesneyi özneye tabi kılmıştır (Kant, 2008: 25). Kant bunun, dış dünyanın zihnin kategorileriyle düşünme zorunluluğundan kaynaklandığını açıklar. Kant, duyu ve zihne bağlı formlardan bağımsız olan *şey*'leri *kendinde şey* olarak adlandırır ve onun doğası hakkında bilgi sahibi olamayacağımızı bildirir. Bu sanki çıkarılması mümkün olmayan gözümüzde doğuştan gelen bir filtreyle doğduğumuz analojisiyle dış dünyanın ancak deneyimin meşru sınırları, deneyimin olanaklılık koşulları içinde ve aracılığıyla bilinebileceğini aktarır.

2.1. Kant Sonrası İki Yol

Kant sonrası felsefe bu anlamda bizi iki yol ayırır: ilki *kendinde şey*'i bilemeyeceğimi kabul ederek özne merkezli bir tercihe yönelmek, ikincisi ise; nesnel gerçeklik yoktur, var olsa da bunun bilinmeyeceği ön koşuluyla bilinmezci bir yaklaşıma doğru yönelme düşüncesidir (Balanuye, 2017). Kant'ın temel düşüncesini devam ettiren bazı düşünürler; nesnel gerçeklik arayışını, Kant'ın yolunu izleyerek insanı merkeze alan bakış açısıyla kurarlar. Bu yol ideal düşünceye ulaşmada yeterli olamadığı gibi Rönesans'tan bu yana aydınlanmacı, ilerlemeci hümanist gerçeklik ideali; savaşların, çevre felaketlerinin, sömürgeciliğin de sorumlusu sayılmıştır (Braidotti, 2013: 23-62).

İkinci yolda ise nesnel gerçeklik bilinmeyen, dil içinde kurulan, tarihe, kültüre ve dile bağlı olarak değişen, muğlak bir yol olarak görülür. Bu yolun devamı sosyal inşaacılık, dilsel dönüş ve postmodernizm çizgisi üzerinde ilerler. Bu görüşe göre, her şey dil oyunu olarak değerlendirilirken, gerçekler yoktur, sadece yorumlar vardır ve "gerçek dünya" sadece yorumlardan oluşan bir "masal dünyasının" varlığını ortaya koyar düşüncesini sürdürür (Ferraris, 2014: 2). Bu dünya anlayışı, göreceliğin ve solipsizmin baskın olduğu bir dünya tasarımı dayatmış, postmodern durum gerçekliğin yaratılabilir ve kolaylıkla manipüle edilebilir bir şey olduğunu göstermiştir. Bu sonuca göre gerçeklik durumu, yalnızca bilişsel değil, aynı zamanda etik ve politik uzantıları olan durumları da içermektedir (Ferraris, 2014: 15). Bu durum artık bir *gerçeklik krizi*'nin varlığı ile karşı karşıya olduğumuzu bize gösterir (Grundberg, 1999: 3-18). Sonuçta dış dünyayı temsil eden tüm göstergelerin belgesel fotoğraf da dâhil olmak koşuluyla yetersiz ve keyfi olduğu ortaya konulmuştur.

2.2. Gerçek Ötesi

Gerçekliğin bu şekildeki muğlak yer tutuşu 2000'li yılların başında bizleri yeni bir kavramla tanıştırdı. Post-truth kelimesinin açılımı nesnelere ve olgulardan ziyade duyguların veya kişisel inançların kamuoyu oluşturmada daha etkili olduğunu açıklıyordu. Trup'un sözcüsü Kellyanne Conway alternatif olgular icat edilebilir sözüyle post-truth kavramına geçelik kazandırdı. Konuyla ilgili Ferraris; televizyon kanallarının çoğalıp liberalleşmesine bağlı olarak, gerçeğin tekrar tekrar üretildiğini ve sonrasında gerçek dünyanın *reality show* haline geldiğine tanık olduğumuzu aktarır (Ferraris, 2014). Buradaki önemli vurgu, sadece yorumların gerçeğin yerini alması değil, daha önemlisi her zaman güçlü olanın yorumunun, daha geçerli olma koşuluyla. Bu noktadan sonra gerçek olgusunun popülizme yenik düştüğü söylenebilir. Ferraris, postmodernizmin şimdilerde geri çekildiğini ancak medya popülizminin alternatif başka seçeneğin olmadığı inancı nedeniyle postmodernizmin felsefi ve ideolojik hedeflerine ulaştığını aktarmaktadır (Ferraris, 2014: 2).

Buradaki temel sorun postmodern süreçte gerçeğin önemini tamamıyla yitirmesi, durumun gerçek olmasa dahi ona gerçek bir olgu gibi değer verilmesinde yatmaktadır. Çünkü gerçek olan ya da olmayanın kabulü tıpkı gerçek ötesi (post-truth) kavramında olduğu gibi güçlü retorikle ikna gücü yönüne evrilmiştir. Gerçek sonrası siyasetindeki sorun çoğunlukların güçlü olanın argümanları doğrultusunda yeniden şekillenen gerçeği kabul etme eğilimidir.

2.3. Nesne Yönelimli Ontoloji veya Spekülatif Gerçekçilik

Nesnel gerçekliğin yok sayılmayacağını ve gerçeğin varlığına bir şekilde ulaşılabileceğini iddia eden bir grup düşünür, 2000'li yılları takip eden süreçte felsefede yeni bir gerçeklik arayışını başlattılar. Bu düşünürler, insan merkezli/ özne

merkezli aydınlanmacı felsefeden uzak durmaya çalışarak, insan zihninden bağımsız gerçekliğin ulaşılabildiği olduğunu iddia ediyorlardı.

Kant'ın kendinde şey düşüncesini hâlâ değerli görmelerine rağmen Kantçı epistemolojinin nesnenin bilinmezliğinin de farklı yöntemlerle aşılabileceğini inanıyorlardı. Örneğin Meillassoux, *kendinde şey*'i bilme koşullarımızın değiştiğini ve insandan önce var olan dünya hakkında artık bilgi sahibi olabileceğimizi söylemekteydi. Karbon- 14 testi uygulamasıyla insandan çok önce var olan dünyanın yaşını öğrenebileceğimizi, artık bir bilim insanına göre dünya x tarihinde oluşmuştur sözünün insan merkezli bakış açısıyla epistemolojik anlamda sorun yaratacağını bildirmekteydi (Gratton, 2014: 44). Bu anlamda insan merkezli düşünce biçiminin tekrardan değerlendirilmeye açılması zorunlu olmuştur.

Yeni gerçekçilik, adı altında anılan bu yeni düşünce eğilimi “nesne yönelimli ontoloji”, “spekülatif realizm”, “yeni realizm”, “yeni materyalizm”, “eleştirel realizm” gibi farklı adlarla anılmakta ve Ray Brassier, Quentin Meillassoux, Graham Harman, Levi Bryant, Iain Hamilton Grant, Maurizio Ferraris, Bruno Latour, Manuel de Landa, Roy Bhaskar, gibi isimler bu yeni felsefe anlayışında öne çıkmaktadır. Bu çalışmada ağırlıklı olarak sanata verdiği önem nedeniyle Nesne Yönelimli Ontoloji’i üzerinde durulacaktır.

Harman, Kant'ın bizi bıraktığı zeminde bir yandan mutlak hakikate erişemeyeceğimizi, diğer taraftan dilin temsiliyetine mecbur olduğumuz gerçeğiyle karşı karşıya olduğumuzu aktarır (Harman, 2020: 28). Harman'ın NYO ile açıkladığı önerisi bu tikanıklığı aşmayı hedefler. NYO, duyulur ve düşünülür dünya ayrımını ortadan kaldıracak bir gerçeklik arayışına girerken, Kant'ın özneyi merkeze alan görüşünü reddederek nesnelere öznenin bağımsız şekilde, kendi gerçekliği ve otonomilerini teslim ederek, tüm var olanların aynı ontolojik

statüde varlıklarını sürdürmesi gerektiğini önermektedir. NYO'nun önerisi, gerçekliğin sadece özne ve nesne ilişkisinde değil, nesnelere kendi aralarında kurdukları ilişki içerisinde de sürdürme potansiyelidir. Böylece dış dünya, insan öznenin farklı ve bağımsız olarak değerlendirilir. NYO sayesinde nesnelere birbirleriyle olan ilişkilerinde insan zihnine gerek kalmayan bir değerlendirilmenin olanağı açılmış olacaktır. Harman NYO'nun orijinalliğinin burada yattığını belirtir (Harman, 2020). Harman'ın özellikle vurguladığı nokta, tüm nesnelere eşit derecede gerçek olduğu değil, eşit derecede nesnelere olmalarıdır (Harman, 2011: 9).

NYO'nun bazı temel görüşleri şöyle açıklanır:

1. *İnsan olsun ya da olmasın, doğal ya da kültürel, gerçek ya da kurgusal, fark etmeksizin tüm nesnelere eşit değer verilmelidir.*
2. *Nesnelere kendi özellikleriyle de özdeş değildir, nesnenin özellikleriyle nesne arasında her daim gerilimli bir ilişki vardır*
3. *Nesnelere, gerçek nesnelere ve duyusal nesnelere olarak, nesnelere özellikleri de gerçek özellikler de duyusal özellikler olmak üzere dörde ayrılır.*
4. *Gerçek nesnelere doğrudan ulaşılmaz, duyusal bir nesnenin aracılığıyla dolaylı olarak ilişki kurulur.*
5. *Bu iki tür nesne ve iki özellik zaman ve mekân, öz ve biçim olmak üzere dörtlü permütasyonla karşılık bulur.*
6. *NYO, doğa bilimlerine ve matematiğe değil, estetik ve felsefeye daha yakın durur (Harman, 2020: 30).*

NYO'nun nesne kavramının alışılmadık ölçüde geniş bir anlamda kullanıldığını belirtmek gerekir; nesne büsbütün bileşenlerine veya başka şeyle üzerindeki etkilerine indirgenemeyecek bir şeydir (Harman, 2020: 53). Bir nesne, bileşenlerinden daha fazlasıdır ve bu nedenle Harman'ın altını oyma dediği

aşağı indirgeme yoluyla başka sözcüklerle ifade edilemez (Harman, 2011: 8). 18.yy'da nesne nitelikler demeti olarak değerlendirilmiş, çağdaş düşünürler ise; nesnenin ilişkilerden ve eylemlerden doğan bir şey olduğunu vurgulamışlardır (Harman, 2016: 9). NYO'ya göre her gerçek olay, aynı zamanda gerçek bir nesne olarak değerlendirilir (Harman, 2020: 62).

Harman, NYO'nun temellerini ve etki alanlarını ortaya koyarak, spekülatif realizmle ilişkisini, toplumsal ve siyasal sonuçlarıyla açıklamaya girişir. Modern fiziğin, her şeyin teorisini oluşturma iddiasının yetersizliğini aktarır. Harman'a göre; modern fizik, tüm olguları açıklayacak bir teori ortaya koyamayacak kadar etmeni dışarıda bıraktığı için her şeyin teorisini yapmakta yetersiz kalır, çünkü fizik yasalarına göre var olan her şey fiziksel olmalıdır. Harman sanal olarak kurulan bir şirketin veya Theseus'un gemisi metaforu gibi bileşenlerine nazaran daha büyük nesnelere, maddi bileşenlerinin toplamına indirgenemeyeceğini açıklayarak bunu çürütür. Çünkü fiziksel nesnelere değişim içindedir ve onu o yapan şeyden farklılaşa bile nesne *olmay* sürdürmektedir.

Harman, fiziğin, var olan her şey basit ve yalın olmalıdır argümanına da itirazda bulunur. Görece küçük nesnelere yeni bir nesneyi oluşturmak üzere bir araya geldiklerinde ortaya yeni özellikler çıkmaktadır (Harman, 2020: 44). Yani, birden fazla parçanın birleşmesiyle oluşan nesnenin ortaya çıkan gerçekliği nihai sonucun tahmin edilebilirliğine bağlı değildir.

Bir diğer itirazı, var olan her şeyin gerçek olma zorunluluğu üzerinedir. Harman, kurmaca ve gerçek şeklinde ayırımın fiziğin öngördüğü şekliyle kabul edilemeyeceğini savunur. Çünkü deneyimlediğimiz her nesne zaten kurmacadan ibarettir. Her yanımız kurmacalardan oluşmuştur. Çünkü Harman'a göre; gerçek denilen şey de bir kurmacadır. Bunu Sherlock Holmes'in tarihi bir figür sanılması ve yaşadığı düşünülen eve her gün

yüzlerce mektup gelmesiyle örnekler. Sherlock Holmes sanal bir karakter olmasına rağmen, ona yaşayan bir figür gibi davranılır.

Fiziğin bir diğer önermesi var olan her şeyin, önermelerle ifade edilmesi gerekliliğidir. Dilsel temsillerin gerçekliği açıklamada önem taşırlar. NYO'nun iddiası düz anlamlı dilin daima aşırı basitleştirme olduğu yönündedir. Dil, şeylerin betimlemesini kesin düz anlamlı özellikler üzerinden yapar fakat nesnelere hiçbir zaman düz anlamlı özelliklerden oluşan birer öbekten ibaret değildir. Şeylerin gerçekliğine doğrudan erişilemez tıpkı Heidegger'in şey kavramına yüklediği anlam gibi nesnelere örtülü ve kendi içlerine çekilmiş durumuyla açıklanır. Bu nedenle şeyleri düz anlamlı bir dille kavramak mümkün değildir. Harman burada düz anlamlı dilin karşısına şiirselliğe önem veren Heidegger'i örnek gösterir. Heidegger, şey kelimesini her türlü yanlış nesneleştirilmenin ötesinde özü kendinde saklı şey anlamında kullanmaktadır. Oysa nesne ona dair algımıza ve onun kullanımına ilişkin bir durumu içerir (Harman, 2020: 28).

2.4. Nesne Yönelimli Ontoloji ve Sanat

Graham Harman her şeyin yeni bir teorisini oluşturma iddiasında sanata ayrı bir değer verir. Harman'a göre, uzun zamandır nesneyi anlamadaki bilişsel çabamız, nesnenin neyden yapıldığı veya ne işe yaradığıyla ilgili iki temel sorudan oluşmuştur. İlki nesnenin, neyden oluştuğu sorusuna tıpkı pre-sokratiklerde olduğu gibi nesnenin fiziksel yapısıyla ilgili cevaplar verilir. Bu durum, fiziksel nesnenin daha "gerçek" olduğu inancıyla karşılık bulmuştur. Ancak NYO'da yukarıda da örneği verildiği gibi, fiziksel varlığı zaman içinde değişime uğrayan nesnenin aynı varlık olarak kalıp kalmadığı sorusuyla bu yargı çürütülür.

Harman'a göre; ikinci sorgulama nesnenin varlığına ulaşma yolunda bizi tekrardan Rasyonalistlerin dilsel kullanımı zorunlu kılan

düzanlamcı (literal) yaklaşıma doğru götürüyor olmasıdır. Harman, düzanlamcı yaklaşımın nesneyi anlamadaki yetersizliğini şiirdeki metaforların tam olarak aktarılamaz oluşu gibi şiirin hiçbir zaman düzyazıyla açıklanamaz oluşuyla örnekler. Bu noktada Harman, nesneye ulaşmada sanatı yeni bir yol olarak sunar. Plastik bir sanat örneği olarak Jeff Koons'un balon köpekleri, paslanmaz çelikten üretilmiş sanatsal çalışmalar olmasına rağmen, eserin çelik olması, renkleri, parlak olması vb. nitelikleri onu anlatmaya yetmemektedir. Sorulacak sorular, sanat nesnesi ile ilgili ne kadar çok bilgi vermeye çalışsa da nesnelere, "Bu nesne nedir ve ne yapar?" bilgisini aşan, metaforik dille yaklaşmak gerekir. Böylece nesnenin gerçekliğine ulaşma çabasında bu sorular tüketilmeyecektir. Harman, sanatın ana önceliğinin bilgi aktarma olmaması nedeniyle sanatın nesneyi anlamada daha geniş bir olanak sağlayacağını düşünür. Harman'a göre; Mistikler ve Rasyonalistler zihin yoluyla dolaysız gerçeğe ulaşabileceklerini düşünseler de NYO, sanatın bir yöntemi olarak dolaylı gönderme, metafor, ima ve kinayenin sağlayacağı dolaylı anlatım sayesinde, üstü örtülü hakikate doğrudan erişebileceğini iddia eder. Harman, bu anlamda İspanyol filozof Jose Ortega y Gasset'in metafor kavramına değindiği makalesine ayrı bir önem atfeder. Ortega y Gasset; "Ben kendim ve koşullarımdan ibaretim, ben benliğimle ortamımın toplamıyım," sözüyle benlik ve dünya arasındaki etkileşime odaklanmaktadır. Ortega gerek insanların gerek de insan olmayanların içsel bakışla kavranamayacak numenler olduklarını ve bu nedenle nesnelere de bir ben olarak adlandırılabilirliğini söyler. Her şey kendi içindeki bakış açısından bir bendir. Ortega, bu noktada sanatın öneminden bahseder; yazara göre, sanat şey'lerin kendilerini dilsel ya da görsel ifadelerle ortaya koyan bir dildir. Estetik nesne her şeyin "ben" olduğu içselliktir şeklinde açıklar (Gasset, 1975: 139).

Ortega, numenal alanın erişilmez olmadığını, sanatın yardımıyla numenal alanı anlayabileceğimizi aktarır. Ortega'nın amacı, şeylerin gerçekliklerini herhangi bir gözlem ve iç bakıştan bağımsız şekilde açığa çıkartmaktır. Ortega'ya göre; birinin bize anlattığı acıyla yaşadığımız acı arasındaki fark ile bir kutunun kırmızı oluşuyla benim onu kırmızı görüşüm arasındaki farkla aynıdır. Her şey kendi açısından bir bendir.

Bu noktada NYO, sanatçıların kendi içsellikleriyle kurmuş oldukları estetik yapıyı, bilimsel söyleme tercih etmektedir. NYO, düzanlamcılığa karşı bir tavır sergilerken, metaforu önemli bulur: Burada metafor yardımıyla yeni bir varlığı deneyimleme şansı doğmuştur. Birbirine benzemeyen imkânsız bir varlıkta gerçeklik yeniden kurulmuştur. Harman bu anlamıyla Clement Greenberg ve ardılı Michael Fried'i düşünceyi dünya tarafı lehine benimsemeleri nedeniyle önemli bulur. Greenberg modernist düşünce eğilimiyle düşünceyle dünya ayrımının karıştırılmaması gereğine inanmaktadır. Minimalist sanatı düzanlamcı yaklaşımı nedeniyle eleştiren Fried bu eserleri, salt nesnelere olarak tanımlar. Fried (1967) sanatta teatralliyi reddederken NYO, teatralliyi nesnenin kaybolmuşluğunda metafor gibi iş görerek insanla yer değiştirme potansiyeli açısından önemser. Çünkü onun yardımıyla yeni bir varlığı deneyimleyebilir hale geleceğimizi söylemektedir. Greenberg ve Fried, insan katılımı talep eden düzanlamcı olarak adlandırdıkları eser anlayışını ve teatralliyi de dışlamaktadır. NYO ise teatralliyi sanat eserinin zorunlu bir parçası olarak görür (Harman, 2020: 97).

Harman böylesi bir bakış açısının, güncel sanat, yeni medya ve mimarlık alanında da bambaşka bir perspektiften dünyaya ve kendimize de bakabilme potansiyeline dikkat çeker. NYO, tüm nesnelere eşitlediği düzlemde insanın insanla olan ilişkisini de ortak zeminde var edecek bir ontoloji geliştirme üzerine düşünür.

3. BELGESEL FOTOĞRAFTAN POST-BELGESEL FOTOĞRAFA

Gerçeklik olgusunun dönüşümü, belgesel fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişkiyi yeniden sorgulama ihtiyacını doğurdu. Yukarıda da aktardığımız gibi belgesel fotoğrafın gerçeğin sunulduğundaki yetersizliği bu alanın yeniden düşünülmesine, yapısal ve anlamsal olarak genişlemesine ve estetik tarzının da değişmesine neden oldu. Bu yeni alan belgesel ötesi anlamı da çağrıştıran post-belgesel fotoğraf olarak tanımlandı.

Belgesel fotoğrafın dönüşümünü etkileyen önemli faktörlerden ilki, gerçek bilginin fotoğrafa yorumsuz aktarılmadığının düşüncesini içerir; diğeri etikten türeyen katı nesnellik anlayışının gerçeğe bizi ulaştırmakta yetersiz kaldığı düşüncesidir. Bunun yanı sıra dijital fotoğrafçılığın belgesel fotoğraf üzerindeki etkisi, belgesel fotoğrafın dönüşmesinde etkili olmuştur.

Geleneksel belgesel fotoğrafa yeni bir estetik anlayış getiren Martin Parr, "Fotoğrafın tamamıyla öznel olduğunu düşünüyorum. Bu nedenle genel bir gerçekten çok bireysel gerçek benim için önemlidir. Yani bir nesnenin önemli ve ilginç olması, sizin nesneyle kurduğunuz bağlantınızla ilgilidir" şeklinde açıklamaktadır (Dağ, 2010). Bu yeni bakış açısı geleneksel belgesel anlayıştan kopuşu gösterse de hala özne temelli bakış üzerine odaklanmaktadır. Belgesel eğilimler; çeşitli estetik duyarlılıktaki teatral sahneleri içeren sinematografik anlatıları, samimi gündelik hayat ilişkilerini, belgesel görsel tanıklıkları içerse de yeni belgesel tavırlardaki gerçeklik anlayışı, politik eleştirileriyle hâlâ belgesel fotoğrafın hedeflerini takip etmektedir.

Post-belgesel fotoğraf terimini ilk defa 1984'te dile getiren, Diane Neumaier, liberal duyarlılığa yol açmadan, yeni bir toplumsal belgesel fotoğrafı açıklamayı hedeflemişti. Post-belgesel fotoğraf alanında, gündelik yaşam klişeleriyle Martin

Parr, "Sahnelenmiş Belgesel" (staged fotoğraf) tarzıyla Jeff Wall, yeni toplumsal belgesel hareket olarak nitelenen çalışmalarıyla Martha Rosler, olay sonrası görüntüleri içeren "Geç Fotoğraf" (late photography) tarzıyla Eva Leitolf ve Simon Norfolk, "Subjektif Belgesel Fotoğraf" anlayışıyla Max Pinckers sayılabilir.

Post-belgesel fotoğraf içerisinde değerlendirildiğimiz Jeff Wall'un çalışmaları sahnelenmiş belgesel fotoğraflara iyi bir örnektir. Teatral yaklaşımla kurgulanmış sahneleri kullanan Wall, belgesel fotoğrafçılığın estetik dilini kullanır. Afganistan savaşındaki şiddet görüntülerine ironik tavrıyla eleştiri sunan sahnelenmiş fotoğraflarını tüm detayları gösteren büyük ölçekli ışıklı panolar şeklinde sergiler. Afganistan'daki savaştan öykünerek 1992'de ürettiği "Dead Troops Talk" çalışmasını Sontag belgesel olanın tam karşıtı olarak nitelendirmektedir. Yani bu anlamıyla belgesel fotoğraf, kurmaca fotoğrafın karşıtı olarak görülmüştür.

Martha Rosler'in, "The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems" çalışmasında görüntüleri metinle birlikte kurguladığı gerek metin gerek görsel kodların gerçekliği aktarmadaki yetersizliği vurguladığı "yeni toplumsal belgesel hareket" içerisinde sınıflandırılan fotoğraf serisidir. Martha Rosler bu çalışmalarda fotoğrafı, alt sınıfın dışlanmış topluluklarıyla onların görsel temsilleri arasındaki dengesiz ilişkiyi inceleyen bir çeşit fotoğrafik sözleşmeler olarak kullanır ve bu yapıyı bir şekilde yapı-söküme uğratar. Martha Rosler belgesel fotoğrafta politik yönün yeniden üretilebileceğini ve metinler yardımıyla güçlendirilebileceğini açıklar (Rosler, 2004). Solomon Godeau da fotoğrafların metinlerle desteklenmesi gerektiğini gerçeğe ilgili bir şey söylemediğini aktarır. Bu nedenle Godeau'ya göre fotoğraflar metinlerle tekrar kurulmalıdır (Godeau, 2017).

Yeni bir anlatım dili oluşturan geç fotoğraf ise olay sonrasına odaklanan Post-belgesel fotoğraf içerisinde sınıflandırılır. Simon Norfolk, Luc Delahaye, Eva Leitolf, Angus Boulton vb. fotoğrafçıların çalışmaları bu anlamda önem taşır. İzleyiciye olay anını göstermeden olayın gerçekliğini veren, şiddeti estetize etmeden olayı gösteren fotoğraflar bu yanıla izleyiciye estetik ontolojik bir yolu açar (Dayı ve Hanyaloğlu, 2019).

3.1. Spekülatif Belgesel Fotoğraf

Post-belgesel fotoğraf alanında yeni yaklaşımlardan biri olan spekülatif belgesel fotoğraf, spekülatif realizmin yöntemlerini kullanarak alternatif bakış açısı önermektedir. 2018'de iki fotoğrafçı Michiel Decléene ve Max Pinckers tarafından "The School of Speculative Documentary" (Spekülatif Belgesel Okulu) bu amaç doğrultusunda kurulmuştur. Uyguladıkları spekülatif belgesel yöntem, bilgiden çok varsayıma dayanan ve bu varsayımla gerçeğe daha çok yaklaşılabilceğini düşünen kurmaca belgesel tavrı içermektedir.

Bu yeni oluşumun Graham Harman'ın nesne yönelimli ontoloji düşüncesiyle örtüştüğü açıkça görülür. Max Pinckers, gerçeğin gösteriliş biçiminin önemli olduğunu ve yeni bir gerçeklik anlatım biçimi bulmanın belgesel yapımcıların görevi olduğunu açıklamaktadır (Buçan, 2020: 325). Spekülatif belgesel fotoğrafçılar manifestolarında bu durumu şöyle açıklar:

"Yüzyıllar boyunca temsil ile gerçeklik, Batı ile onun inşa edilmiş 'ötekileri' arasında gelişen ilişkilerin tipik özelliği olan bu sürekli belirsizliğin yanı sıra sisliği, sakarlığı ve dağınıklığı kucaklıyoruz. Çoklu ve değişken gerçekliklerle olan ilişkimizden ve yaratılışımızdan kaynaklanan sürekli belirsizliği, kirlenmeyi, çekimliği, bulanıklığı ve dağınıklığı benimsiyoruz. Bunu yaparken, belgesel pratiklerin içerisindeki paradoksu, gerçeği yakalamayan, sürekli kaçan, mutasyona uğrayan ve yok olan yapısını kabul

ediyoruz" (Bellinck ve van Dienderen, 2019).

Spekülatif Belgesel Okulu, ana akım belgesel endüstrisinin pazar odaklı dondurulmuş ve adli tıp formatlarını yıkmak için stratejiler geliştirmeye çalışır. Belgesellerin sömürgecilik, küresel kapitalizm ve insan merkezilik gibi projelerle yakından bağlantılı büyük ölçekli epistemolojik girişimini reddeder. Belgesel fotoğrafın yapısını kavramsal, biçimsel ve metodolojik olarak nasıl yeniden kurabiliriz üzerine düşünür. Max Pinckers, tam olarak başaramayacağını varsaysa bile, çok merkezli belgeseller üretmeyi hedeflemektedir. Spekülatif Belgesel Okulu, gerçek ve kurgu, yapaylık ve gerçeklik, hayal gücü ve gözlem, temsil ve deneyim arasında net bir ayrım olmadığını savunur. Bu tanımların NYO içerisinde de vurgulandığını söylememiz gerekir. Bu kategoriler arasında çoklu gerçekliklerin şiirsel olarak iç içe geçtiği katmanlı bir yaklaşımla sınırlarının öznel ve imal edilmiş doğası etrafında gezinirler. Spekülatif Belgesel Okulu, gerçek algımızda boşlukların bulunduğunu ve bu boşlukları zihnimizdekilerle doldurduğumuzu aktararak, bir anlamda yarattığımız görüntüye dâhil olduğumuzu aktarır.

Belgesel, yalnızca var olanı temsil etmenin, yansıtmanın veya anlamaya yardımcı olmanın ötesinde, eylemlerin üretilmesine yardım ederek, olayları, inançları ve siyaseti de etkileme potansiyeline sahiptir. Erika Balsom ve Hila Peleg, belgeselin gerçeğin tarafsız olarak resmedilmesi olmadığını, ancak görüntüler ve anlatılar aracılığıyla çalışarak gerçeklikle uzlaşmanın bir yolu olduğunu vurgular. Spekülatif belgesel, bu uzlaşma kavramı etrafında döner (Balsom ve Peleg, 2016: 13). Aslında soru, boşlukları nasıl kapatacağımız değil, onları nasıl kabul edip onlarla nasıl müzakereye gireceğimizle ilgilidir.

Hito Steyerl, gördüklerimizin gerçek olduğuna dair sürekli şüphe duyduğumuzu ve bu durumun

çağdaş belgesel anlayışa bir gölge gibi eşlik ettiğini aktarmaktadır. Belgesel fotoğrafın doğrudan anlatımında daha az şeyi gösterdiğini, gerçeğe ne kadar yaklaşırsa, o kadar az anlaşılır hale geldiğini aktarmaktadırlar. Bu duruma Hito Steyerl modern belgeselciliğin “belirsizlik ilkesi” adını vermektedir (Steyerl, 2007: 2). Steyerl, bu belirsizliğin gizlenmesi gereken bir eksiklik olmadığını, bunun yerine çağdaş belgeselin temel niteliğini oluşturduğunu belirtir. Ona göre; belgesel fotoğraf hakkında kesin olarak söylenen tek şey, olayın/olgunun doğru olup olmadığıyla ilgili olarak her zaman şüphe duymamızdır. Bu durum çağdaş belgesel biçimlerin belirleyici niteliği konumundadır. Steyerl’a göre bilinçaltında olana karşı duyulan belirsizlik, bu gerçekten doğru mu, sorusuyla karakterize edilir (Steyerl, 2007: 3). Bu noktada Spekülatif belgesel yöntemi konunun gerçekliğiyle ilgili spekülasyonlar yaparak görüntüler ve anlatılar arasındaki boşluklar zihindeki spekülasyonlarla doldurmaya çalışılır. Spekülatif belgeselciler bir şeyin doğru, gerçek veya mümkün olduğunu söylemezler, bunun yerine ya öyle olsaydı, olasılığını düşünerek spekülasyon yöntemiyle gerçeğe ulaşmaya çalışırlar. Çünkü temsil sistemlerine ait görüntülerin tanımlamaya tabi tutuldukcça gerçeğe değil ancak onun daha büyük temsiline ulaşabildiğini düşünürler. Görüntüler ne kadar ayrıntılı anlatılırsa o kadar az soyutlama yapılmasına olanak tanıyarak izleyiciye bu alanı dolduracak düşünce pratiği geliştirmesine ve konuyla ilgili soru sormasına olanak tanımaz.

Max Pinckers’a göre; foto muhabirliğinin retorik gücü, temsil etmeye çalıştığı gerçeklerden çok daha fazla ilham verdiği duygusal tepkide yatar ve görsel mecazlarla bir duygu ekonomisi geliştirir. Örneğin “Margins of Excess” kitabında Pinckers, foto muhabirliğin şablonlarını kullanarak oyuncularla yeniden ürettiği sahnelenmiş belgesel fotoğraflarla gerçek ve kurgunun iç içe girdiği bir tür stok foto muhabirliği yapar. Görüntülerde,

bir okul saldırısı veya bir patlama sonrası, ağlayan insan portreleri gibi medyada sıklıkla kullanılan yerleşik kompozisyon formüllerinden esinlenilmiştir. Pinckers geleneksel belgesel fotoğrafçılığın ve foto muhabirliğin, bu şablonların egemenliğine girmiş olduğunu aktarır. Buradaki tehlike, fotoğrafik uzlaşımın özdüşünümsel (fotoğrafın insan elinden çıkmış olmasının farkındalığına sahip olması) değil özgönderimsel (gösterenin, gösterilene karşılık gelmediği, gösterenin, gösterilenin kendisi olarak kavranması) hale gelmesidir (Van Dienderen et al., 2019).

Pinckers, Bertolt Brecht’in, gerçekliğin temsil biçimleriyle ilgili uyarılarına dikkat çekerek, hakikat sonrası dönemde sahte haberlerle oluşturulan gerçekliğin nesnel gerçeklik çerçevesi konusunda artık ortak kararımızı kaybettiğimizi vurgular. Günümüz bilgi çağında kimsenin kendilerine dayatılan açıklayıcı belgesel formlara değil, kendi gerçek duygularına güvendiğini açıklamaktadır.

Pinckers, belirsizlikten doğan endişenin, geleneksel dünya görüşlerini destekleyen güç yapılarında yattığını düşünür. Çünkü piyasa kapitalizmin yarattığı neoliberal ideoloji, belgesel fotoğraf ve foto muhabirliğin duygusal etkileri ağır basan, tekil, güçlü ve dikkat çekici fotoğraflar üretmesi yönünde teşvik eder. Ona göre; belgesel fotoğrafçılık geleneklere saplanmış, daraltılmış ve ideolojik olarak tanımlanmış bir gerçeklik biçimi içinde çerçvelendiği için kopamadığı bir yapının içinde hapsolmuştur. Pinckers, yaptığı çalışmalarla amacını şu şekilde açıklar:

“... Çalışmam aracılığıyla, belgeselin otoriter durumunu, bilgi ve hakikat iddiasını baltalamaya çalışıyorum. Önyargularımıza meydan okuyarak, neyin algılanabileceğini, görülebileceğini, duyulabileceğini, söylenebileceğini, düşünülebileceğini, yapılabileceğini veya yapılması gerektiğini tanımlayan mekanizmaları sorgulayarak belgeselin kör noktalarını kucaklıyor

ve çerçevenin sınırlarının ötesinde bir dünya hayal ediyorum.” (Pinckers, n.d.).

Sanatçı, belgesel fotoğrafın içerisinde bulunduğu bu dar kalıbı kırmak için günümüzün karmaşıklığını, belirsizliğini ve dağınıklığını kucaklayarak belgeselin sınırlamalarına eleştirel bir yaklaşım getirir. Pinckers belgesel fotoğrafın dış gerçekliğin temsilinden daha fazlasını içerdiğini, gerçekliğin çoğul, eklemlemeye açık spekülatif bir süreç olduğunu bildirir.

Sanatçı son on yıldır, güncel ve tarihsel gerçeklerden yola çıkarak gerçeklik ve kurgunun birlikte kullanıldığı, hayal gücünden de esinlenerek ürettiği çalışmalarında teatral belgesel fotoğraflar üretir. Fotoğrafların teatral anlatımı, NYO'nun de nesnenin gerçekliğine ulaşmada önemli bulduğu bir yaklaşımdır. Sanatçının amacı, farklı sorgulamalarla belgesel fotoğrafın katı sınırlarını aşan biçimsel ve metodolojik yeni bakış açıları yaratmaktır. Belgeselin maruz kaldığı paradoksu yani, olay anını fotoğraflamaktan ziyade, anın tekrardan kurgulanarak belgesel fotoğraflar üretilmesiyle belgesel fotoğrafın kendisine de saldırmayı hedefler. Belgesel fotoğrafın pazar ve iktidar odaklı konumundan çıkıp kendi kör noktasını kullanarak sınırlarından kurtulmasını amaçlar. Sonuçta başarılı olamayacağını düşünse de gerçeklik ve hayal gücünün beraberliğiyle üretilen, deformasyona uğramış, çok merkezli şekilde üretilmiş fotoğraf anlayışının olgunun gerçekliğini aktarabileceğini düşünür.

Sanatçının çalışmalarında kurmaca ve belgesel iç içe geçmiş durumdadır. Fanteziler ve hayal dünyasının birlikteliğinden doğan kurgular yaşanan hayata yansır ve algımızı şekillendirir. Gerek belgesel gerek kurgusal fotoğrafta tüm projeler bu anlamın kurgulanması işidir.

Pinckers 2011'de Quinten De Bruyn ile ürettiği “Lotus” projesinde Tayland'daki transseksüellerin dünyasını belgeler (Görsel 1). Kurmaca

sahnelerle üretilmiş fotoğraflar zaten var olan gerçekliğin kendisini gösterir. Bu çalışmada sanatçı, transseksüellerin yaşadığı toplumsal cinsiyet krizinin eleştirel bakış açısını, yarattığı paradoksla yüzleşmeye davet eder. Sanatçı çağdaş belgesel fotoğrafın içerisinde sınıflanmış, “Sahnelenmiş fotoğraf” (Staged photography) tarzıyla voyerizmi ortadan kaldırarak gerçekliği sorgulattığını savunur.



Görsel 1. Max Pinckers&Quinten De Bruyn, Thaniya, From the series Lotus, 2011 © Max Pinckers&Quinten De Bruyn.

Sanatçının 2012'de kitaplaştırdığı “The Fourth Wall” (Dördüncü Duvar) çalışması ise; Hindistan halkının Bollywood sinemasına olan düşkünlüğünü ve toplum üzerindeki etkisini araştırır. Sanatçı bu çalışmasında Bombay sokaklarını film setine dönüştürerek yoldan geçenleri projeye katılmaya davet eder, birer oyuncu gibi çekime dâhil olan sokaktaki insanlar kendi rollerini seçerek kurgusal dünyanın gerçekliğine sızar ve sinemanın bir parçası olur (Görsel 2). Belgesel fotoğraf dilini kullanarak, gerçeklik ve kurgunun oluşturduğu karmaşada, daha önce sahnelenmiş mi yoksa kendiliğinden bir an mı olduğu belirsiz olan sahneleri yeniden üretir.

Max Pinckers'in 2014'te “Will They Sing Like Raindrops or Leave Me Thirsty” (Yağmur Damlası Gibi Şakiyacaklar Mı Yoksa Beni Susuz



Görsel 2. Max Pinckers, *An Action Broken in Two is Stretched in Time*, from the series *The Fourth Wall*, 2012 © Max Pinckers.



Görsel 3. Sonjay&Aarti with their newborn at home in Agra, India, 2013, from the series *Will They Sing Like Raindrops or Leave Me Thirsty*, 2014 © Max Pinckers.

Mu Bırakacaklar?) adıyla ürettiği serisinde, Hindistan'daki kast sistemi nedeniyle ailelerin karşı çıktıkları evliliklerde, çiftleri koruma altına alan Yeni Delhi'deki "Love Commandos" (Aşk Komandoları) adlı gönüllü çalışan organizasyonun açtığı koruma evlerini ve içerisindeki yaşamı konu edinir (Görsel 3). Bu evler deşifre olmamaları adına fotoğraflanamazlar ve bu nedenle Pinckers yaşadığı deneyimin gerçekliğini değiştirmeden anı yansıtan görüntüler yerine gerçek anlatılarla olayı yeniden kurarak fotoğraflar. Bu sahneler olayın gerçek anları değil teatral olarak yaratılmış sahneleridir. Pinckers, bu çalışmalarda sembollerle oluşturulan sosyal anlamlar üreten görüntülerin iyi ya da kötü olarak değerlendirmeye yeterli olamayacağını yaratılan teatral sahnelerin neden böyle sorusunu sordurarak izleyiciye olgunun gerçekliğini anlamaya olanak sunduğunu belirtir.

SONUÇ

Antik Yunan'dan bu yana nesnel bilginin varlığı hâlâ tartışmalı bir konudur. Kant'ın *kendinde şey'i* bilemeyiz yargısıyla öne çıkan ve nesnel gerçeğin ulaşılamaz olduğu ya da dilsel temsillerden oluştuğu iddiası, yetersiz ve keyfi olarak görülür. Dolayısıyla gerçeklik arayışımızın fotoğraftaki yansımalarının da güvenilmez birer temsiliyet

iddiası taşıdığı söylenebilir. Belgesel fotoğrafın sunduğu gerçeklik iddiası, yorumlama süreçlerine bağlı olarak şekillenir. Daha da önemlisi bu süreçler görme kültürü oluşturarak, nasıl bakacağımızı belirlerken, *şey*'lerin gerçekliğine ulaşmamıza da engel olduğu düşünülmektedir. Farklı ülkelerden bir grup düşünür, insan özneyi merkeze almayan gerçeklik anlayışından yola çıkarak Spekülatif Realizm ya da Nesne Yönelimli Ontoloji gibi yeni felsefi yaklaşımlarla bu zorluğu aşmaya çalışmaktadırlar. Nesne Yönelimli Ontoloji (NYO) olarak adlandırılan bu felsefi anlayış, nesnel gerçeklik vardır ve ulaşılabılır önermesinden vazgeçmeden, antroposen dünya görüşü dışında kalarak, gerçekliğin sadece dilsel temsillerden ibaret olmadığı teziyle, nesnelere kendi gerçekliğini teslim edeceğini bildirir. NYO'yi önemli kılan, sanat ve felsefe alanlarından çıkışla bunun başarılacağını iddia etmesidir. Çünkü NYO'ye göre deneyimlediğimiz tüm nesnelere kurmacadan ibaret olabileceği gibi, gerçek dediğimiz şey de kurmaca olarak değerlendirilebilir. NYO, bu tavrıyla kurmaca gerçeklikleri de tüm nesne ve olgular gibi gerçek nesnelere kabul eder. Böylesi bir bakış açısını düşünmek Aydınlanmadan bu yana alışlageldiğimiz ezberlerin bozulması anlamı taşır. NYO metafor yardımıyla üstü

örtülü hakikatin daha kolay erişilir ve nesnenin varlığının deneyimlenir olduğunu aktarır. Bu estetik yön alış, nesnenin adeta içine sızılmasına ve onun içselleştirilmesine yardım eder. Nesnenin gerçekliğine sanat yardımıyla yeni bir ben olarak ulaşılır. Böylelikle sanat yoluyla önümüze açılan yeni yollar, dünyaya ait algımızı da dönüştürebilir.

Nesne yönelimli felsefenin önümüze açtığı bu olanak belgesel fotoğrafta benzer şekilde karşılık bulur. Geleneksel belgesel fotoğraf yöntemlerini sorgulayan post-belgesel fotoğraf genişleyerek, bir süredir dünyanın gerçekliğini görselleştirmede farklı estetik yolları aramaktadır. Max Pinckers ve arkadaşları tarafından kurulan Spekülatif Belgesel Okulu geleneksel belgeselin sınırlarını aşmaya çalışan bu tarz yeni yöntemlerle fotoğraf üretimi yaparlar. Bu okulun estetik düşüncesinin, nesne yönelimli ontoloji düşüncesiyle yakından ilişkili olduğu görülebilir. Pinckers, *sahnelenmiş fotoğraf (staged photography)* yönteminde, teatral yaklaşımla kurguladığı gerçek sahneleri -daha önce yaşanmış olsun ya da olmasın- belgesel fotoğraf yöntemiyle üretir.

Nesne yönelimli felsefede olduğu gibi spekülatif belgesel fotoğrafta da kurmaca ve gerçek, eşit değerdedir. Spekülatif fotoğraf olayın sıcak anının gerçekliğini görüntülemeyi seçmez. Bunun yerine gerçekliğin muğlak ve değişken olduğunu kabul ederek, aynı anı kurgulayıp görüntünün gerçekliğini bozmadan sahneyi oluşturur. Bu yaklaşım bilgiden çok varsayıma dayanan ve belgesel fotoğraf tarzıyla kurulan kurmaca bir gerçeklik yapısı içerir. Üretilen fotoğraflar var olmuş ya da olabilecek bir gerçekliğin kurgulanan sunumlarıdır. Bu noktada belgesel fotoğrafla kurmaca arasındaki sınır da muğlaklaşarak önemini yitirir. Gerçek ve kurgunun sınırlarının eridiği bu noktada spekülatif yöntem uzlaşmayı önerir. Spekülatif belgesel fotoğrafa göre uzlaşma kavramı önemlidir. Çünkü görüntüler ve onların gerçekliği arasındaki boşluklar, uzlaşma yoluyla giderilebilir. Spekülatif belgesel fotoğraf, gerçeğin

temsil edileceği kesinlik yerine, “böyle de olabilir” gibi alternatif soruların sorulmasına izin verir. Bu sorular izleyiciyi konuya yaklaştırarak, olaya izleyiciyi de dâhil eder. Bu durum izleyiciyi alışlagelmiş klişeleri yıkmaya ve sorduğu sorularla olayın özünü anlamaya doğru taşır. Spekülatif fotoğraf yönteminde fotoğrafları, mutlak gerçekliğe ulaşamayacağımız ön kabulüyle değerlendiririz. Bu yöntem sayesinde izleyici tıpkı NYO’nun öngördüğü gibi nesnenin gerçekliğine bir *ben* olan içsellikle yaklaşabilir. Empati kurarak, içine sızır ve onu daha iyi anlayabilir.

Spekülatif belgesel yöntemde, fotoğrafçının olay içerisindeki konumu ayrı önemle vurgulanır. Spekülatif yaklaşım, fotoğrafçının bir yorumcu olarak kör nokta olduğunun bilincindedir. Fotoğrafçı bu yöntem sayesinde gözleyen bir tanık olarak olaya dâhil olmadan anın gerçekliğini gösterebilme olanağı yakalar. Spekülatif belgesel fotoğraf, bu yanıyla dünyayı fotoğrafçının yorumundan bağımsız olarak düşünmemize, onu içselleştirmemize ve ona katılmamıza yardım eder.

Spekülatif belgesel yöntemle teatral olarak yeniden kurgulanan gerçekliğin dezenformasyon yaratabileceği düşünülebilir. Ancak burada fotoğrafçının beyanını açıkça ortaya koyması, niyetini samimiyetle dile getirmesiyle hatalı ve eksik bilgilenmenin önüne geçilebilir. Geleneksel belgesel fotoğrafçıların, gerçeği nesnel olarak gösterme çabalarının ardında belli formatlarla yapılanmış anlatımların da benzer dezenformasyona neden olabileceği bilinmektedir. Postmodernizmin bizi getirdiği süreçte görüntülerin gerçeği yansıttığına olan ortak inancımızın sarsıldığını ve gerçeğin kendisi ile değil de farklı gerçeklik biçimleri ile karşılaşmakta olduğumuzu biliyoruz. Bu anlamda “her görüntünün ardında bir ideoloji yatar” sözü görüntülerin nesnel gerçekliğe ulaşmada tamamıyla eksik ve yetersiz kalacağını göstermektedir.

Sonuç olarak, spekülâtif belgesel fotoğraf sayesinde önümüze açılan dünyanın gerçekliğine sızarak onu anlamaya doğru yol alabiliriz. İçine sızdığımız dünyaya gerçek ya da kurgu, küçük ya da büyük, canlı ya da cansız olduğuna bakılmaksızın hiyerarşiyi aşan biçimiyle tüm nesnelerin eşitlendiği bir düzlemden bakma olanağı elde edebiliriz. NYO'nun bize bildirdiği şekliyle gerçek de dahil olmak koşuluyla deneyimlediğimiz her olgu/ nesne zaten kurmacadan ibaretse ve geleneksel fotoğraflama yöntemleri yeterli gelmiyorsa, dünyayı göstermek için geleneksel yöntemler dışında yeni yöntemler aramak belgesel fotoğrafçıların bir şekilde görevi olarak düşünülebilir. Bu yönüyle spekülâtif belgesel fotoğraf yönteminin dünyayı anlamamız ve görselleştirmemiz adına önümüze yeni bir ontolojik olanağı açabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Althusser, L. (2000). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (4. Baskı). İletişim Yayınları.
- Balanuye, Ç. (2017). *Yeni Gerçekçiliğin Kant Gerilimi*. Mavi Atlas, 5(2), 289–301. <https://doi.org/10.18795/gumusmaviatlas.337245>.
- Bellinck, T., and van Dienderen, A. (2019). “That’s My Life Jacket!” *Speculative Documentary as a Counter Strategy to Documentary Taxidermy*. *Critical Arts*, 33(1), 60–74. <https://doi.org/10.1080/02560046.2019.1627474>.
- Braidotti, R. (2013). *İnsan Sonrası*.
- Buçan, N. (2020). *Post-belgesel Fotoğraf: Belgesel Fotoğrafın Değişen Sınırları* (1. Baskı). Espas Sanat Kuram Yayınları.
- Dağ, P. (2010, October 4). *Martin Parr ile Söyleşi*. *Sanal Fotoğraf Mecmuası*. <https://sanalfotografmecmuasi.wordpress.com/2010/10/04/martin-parr-ile-soylesi/>.
- Dayı, H. ve Hanyaloğlu, N. (2019). *Belgesel Fotoğrafçılıkta Alternatif Bir Eğilim: Geç Fotoğrafçılık*. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(4), 3306–3320. <https://doi.org/10.33206/mjs.538455>.
- Ferraris, M. (2014). *Manifesto of New Realism* (G. Harman, Ed.; S. De Sanctis, Trans.). SUNY Press, State University of New York Press.
- Fried, M. (1967). *Art and Objecthood*. *Artforum*, Summer.
- Gasset, J. O. (1975). *Phenomenology and Art*. W. W. Norton and Company.
- Gratton, P. (2014). *Speculative Realism, Problems And Prospects*. Bloomsbury Academic.
- Grundberg, A. (1999). *Crisis of the Real*. *Aperture*.
- Harman, G. (2011). *The Quadruple Object*. Zero Books.
- Harman, G. (2016). *Immaterialism: Objects and Social Theory*. Polity Press.
- Harman, G. (2020). *Nesne Yönelimli Ontoloji, Her Şeyin Yeni Bir Teorisi* (O. Karayemiş, Trans.; 1st ed.). Tellekt.
- Kant, I., Yardımlı, A., ve Kant, I. (2008). *Arı Usun Eleştirisi: = Kritik der reinen Vernunft. 1781-1787*. Idea Yay.
- Moeller, S. (1999). *Compassion fatigue: How the media sell disease, famine, war and death*. *Choice Reviews Online*, 36(11), 36-6114-36-6114. <https://doi.org/10.5860/CHOICE.36-6114>.
- Newhall, B. (1949). *The History of Photography. The Museum of Modern Art*.
- Pinckers, M. (n.d.). *When the Formula Knows the Audience: 7*.
- Rosler, M. (2004). *Decoys and Disruptions Selected Writings, 1975–2001*. The Mit Press.
- Sekula, A. (1978). *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary*. *The Massachusetts Review*, Vol. 19(No. 4), 859–883.
- Solomon-Godeau, A. (1997). *Photography at the Dock (3rd ed.)*. University of Minnesota Press.
- Solomon-Godeau, A. S. (2017). *Photography after Photography* (S. Parsons, Ed.). Duke University Press.
- Sontag, S. (2003). *Başkalarının Acısına Bakmak*. Agora Kitaplığı.
- Sontag, S. (2011). *Fotoğraf üzerine* (O. Akinhay, Trans.).
- Steyerl, H. (2007). *Documentary Uncertainty. A Prions*.
- Van Dienderen, A., De Cleene, M., Pinckers, M., and Bellinck, T. (2019). *A Manifesto: An Invitation from the School of Speculative Documentary*. *Critical Arts*, 33(1), 113–114. <https://doi.org/10.1080/02560046.2019.1581240>.
- Waltari, M. E. (2017). *Vilnius Academy of Arts Photography and Media Arts M.A. Thesis*.

Görsel Kaynakları

- Görsel 1. Pinckers, M., Quinten De Bruyn, Q.D.(2011). *Thaniya, from the series Lotus*, © Max Pinckers & Quinten De Bruyn (Sanatçının arşivinden).
- Görsel 2. Pinckers, M. (2012) *An Action Broken in Two is Stretched in Time, from the series The Fourth Wall*, © Max Pinckers (Sanatçının arşivinden).
- Görsel 3. Pinckers, M. (2014) *Sonjay and Aarti with their newborn at home in Agra, India, 2013, from the series Will They Sing Like Raindrops or Leave Me Thirsty*, © Max Pinckers (Sanatçının arşivinden).

DOĞADAN İLHAM ALAN ÇEVRE DOSTU TASARIMLAR İÇİN BİR POTANSİYEL OLARAK LYOCELL LİFLERİ VE DOĞAL BOYALAR

Özge ÖZEN*
Prof. Dr. Özlenen ERDEM İŞMAL**

ÖZET

Bu deneysel çalışmada, çevre dostu bir lif olan lyocell kumaşın renklendirilmesi için, çeşitli bitkiler ve bitkisel atıklardan elde edilen doğal boyar maddeler ile birlikte düşük miktarlarda mordan maddeleri kullanılarak, sürdürülebilirlik ve eko tasarım bağlamında doğal boyamacılığa dikkat çekilmiştir. Çevre dostu rejenere selülozik esaslı bir lif olan lyocell kumaşın çeşitli bitkiler ve bitkisel atıklarla boyanma özellikleri incelenerek bir renk paleti oluşturulmuştur. Kaynakçada lyocell lifinin doğal boyalarla renklendirilmesiyle ilgili az sayıda çalışma bulunmaktadır. Bademin dış yeşil kabuğu, pirina, ceviz kabuğu, soğan kabuğu, nar kabuğu, zerdeçal, kök boya, biberiye ve tarçın gibi doğal boyar madde kaynakları, potasyum alüminyum sülfat (şap), demir II sülfat, bakır II sülfat mordan maddeleri ile birlikte ön mordanlama yöntemine göre boyamada kullanılmışlardır. Genel olarak şap ve bakır II sülfat mordanları ile birbirine yakın tonlar, demir II sülfat mordanı ile en koyu renkler elde edilmiş, doğal boya cinsine bağlı olarak renk tonlarının değiştiği gözlemlenmiştir. Sarı, turuncu, bej, açık pembe, güllurusu, yağ yeşili, kahverengi, toprak, kimyon renkleri ve tonları elde edilmiştir. Soğan kabuğu, kök boya ve tarçın ile yapılan boyamalarda mordanlar arasında önemli derecede renk tonu farklılıkları olduğu tespit edilmiştir. Görsel kıyaslamanın yanı sıra renk ölçümleri ve yıkama haslık özellikleri değerlendirilmiştir. Mümkün olan en az mordan ve boyar madde miktarları kullanılarak oldukça geniş bir renk paleti ve yıkama haslık değerleri 4-5 olarak elde edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Lyocell, Doğal boyama, Mordan, Tasarım, Sürdürülebilirlik.

Geliş Tarihi: 31.05.2022

Kabul Tarihi: 22.11.2022

Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı, Buca/İzmir, ozgeozen3535@gmail.com,
ORCID: 0000-0001-5145-6663

**Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Buca/İzmir, ozlenen.ismal@deu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-5428-6249

LYOCELL FIBERS AND NATURAL DYES AS A POTENTIAL FOR ENVIRONMENTALLY FRIENDLY DESIGNS INSPIRED BY NATURE

Özge ÖZEN*
Prof. Dr. Özlenen ERDEM İŞMAL**

ABSTRACT

In this experimental study, natural dyeing was highlighted in the context of sustainability and eco design using low amounts of mordants with natural dyes obtained from various plants and plant wastes to dye environmentally friendly lyocell fabric. A color palette was created by examining the dyeing properties of lyocell fabric, an environmentally friendly regenerated cellulosic fiber, with various plants and plant wastes. There are few studies on the dyeing of lyocell fiber with natural dyes in the literature. Natural dyes such as almond husk, olive pomace, walnut shell, onion skin, pomegranate peel, turmeric, madder, rosemary and cinnamon were used in natural dyeing with potassium aluminum sulfate (alum), iron II sulfate, copper II sulfate mordants according to the pre-mordanting method. Generally, similar hues with alum and copper II sulfate mordants and the darkest colours with iron II sulfate mordant were obtained and the colour shades changed depending on the type of natural dye. Shades of yellow, orange, beige, light pink, rose, oil green, brown, earth color and cumin were generated. There are significant colour differences between mordants in dyeings with onion peel, madder and cinnamon. In addition to visual comparison, color measurements and washing fastness properties were evaluated. A quite wide color gamut and washing fastness values of 4-5 were achieved using the minimum possible amounts of mordants and dyes.

Keywords: Lyocell, Natural dyeing, Mordant, Design, Sustainability.

Received Date: 31.05.2022

Accepted Date: 22.11.2022

Article Types: Research Article

*Dokuz Eylül University, Institute of Fine Arts, Department of Textile and Fashion Design, Buca/Izmir, ozgeozen3535@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5145-6663

**Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, Department of Textile and Fashion Design, Buca/Izmir, ozlenen.ismal@deu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5428-6249

1. GİRİŞ

İnsanoğlu varoluşundan bu yana renklendirme, desenlendirme ve süsleme amaçlarıyla doğada bulunan çeşitli kaynaklardan yararlanmışır.

Ancak süreç içinde artan nüfus ile birlikte talepleri daha hızlı ve kolay karşılayabilmek adına doğal boyar maddelerin kullanımından uzaklaşarak onların yerine fosil bazlı sentetik boyar maddeler kullanılmaya başlanmıştır. Günümüzde sentetik boyar maddelerin aşırı kullanımı çevre ve sağlık açısından olumsuz etkilerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Özellikle en önemli endüstrilerden biri olan boyama işlemlerinde çok miktarda su ve kimyasal malzeme tüketerek çevreye çok sayıda uçucu zararlı madde salınmaktadır. Bu sektördeki sürdürülebilirlikle ilgili enerji israfı, iklim krizi, çevresel sorunlar, bir ürünün yaşam döngüsü gibi konular, tüketicilerin beklentileri ile birlikte tasarımcıların doğal maddelere ve doğal boyalara olan yönelimini büyük ölçüde arttırmıştır. Bu bağlamda geçmişten günümüze kadar kullanılagelmiş olan doğal boyamacılık yeniden sorgulanmaya, gözden geçirilmeye, canlandırılmaya, teknolojik gelişmeler ve yenilikçi yaklaşımlar ile desteklenmeye başlamıştır. Görülen odur ki amaca yönelik en önemli yaklaşım, boyar madde kaynaklarını korumak, değerlendirmek ve yeni kaynaklar belirlemek olmalıdır.

Doğal boyar maddelerin içeriğine bakıldığında birçoğunun bitkisel ilaçların etken maddeleri oldukları, antioksidan maddeler içerdikleri, toksik ve kanserojen etkilerinin olmadığı bilinmektedir. Birçok doğal boyar maddenin antibakteriyel/ antimikrobiyal özellikler göstermesi ise günümüzdeki önemlerini gittikçe arttırmaktadır (Sun, 2017: 7452).

Doğal bitkisel boyaların üretimi genellikle tarım arazilerinin kullanımını ve doğrudan tarımın yapılmasını gerektirmektedir. Günümüzde teknik

ve ticari olarak rekabetçi yeni süreçler, stratejiler ve alternatif doğal boya kaynaklarının ortaya koyulması gerekmektedir. Ülkelerin yerel bitki kaynaklarını, tarımsal atıkları, yiyecek ve içecek ile tarım endüstrisini yan ürünlerini (kabuk ve yapraklar) araştırmaları gerekmektedir (İşmal, Özdoğan ve Yıldırım, 2013: 431).

Bilim adamları yapılan son araştırmalarda doğal boyamayı daha ekonomik olarak uygulanabilir hale getirmek ve maliyetleri düşürmek için atık malzemelerden renklendiriciler elde etmeye odaklanmışlardır. Bu araştırmalar sayesinde tarımsal yan ürünlerden doğal renklendiricilerin üretimi sağlanmıştır (Sun, 2017: 7451).

Tohumlar, kabuklar vb. gibi tarımsal atıklar zengin pigment kaynaklarıdır ve bunlardan doğal boyalar elde edilebilir. Nar kabukları, soğan kabukları, okaliptüs yaprakları, ceviz kabuğu, badem kabukları, yer fıstığı kabukları, indigo tohumları, mango tohumları, demirhindi tohumları, aspir tohumları, pancar, kadife çiçeği, vb., doğal renklendiriciler olarak kullanımları araştırılmıştır (Singhee, 2020: 100).

Dünyada geleneksel boya bitkilerinin canlandırılması ve tarımlarının tekrar yapılmasına yönelik çalışmalarla birlikte tarım alanlarının bu amaçlarla kullanımı tartışılabilir. Yenilenebilir bir ham madde kaynağı olarak endüstriyel atıkların doğal boya üretiminde kullanımı sürdürülebilir temiz üretim stratejisi anlamına geldiği gibi aynı zamanda atık yönetimi ve değerlendirilmesine yönelik ekonomik bir yaklaşımdır (İşmal, 2019: s. 47).

Bu atıklar, sürekli olarak üretildikleri ve tedarik sağladıkları için tekstil endüstrisine potansiyel olarak uygun olmakla birlikte, geri kazanımı ve üretim sürecine geri dönüşümü yoluyla artık ham maddeye değer katmaktadır (Rossi vd., 2017: 304).

Kaynakçaya bakıldığında lyocell kumaşlarda farklı doğal boyar maddeler ve atıklarla

boyanması üzerine yapılmış bilimsel çalışmaların yün, ipek ve pamuk liflerinden üretilmiş kumaşlara kıyasla daha az sayıda olduğu gözlemlenmiştir. Çalışmalarda kullanılan Tencel™ Lyocell yenilenebilir bir kaynak olan odun hamurundan yapılmış, insan yapımı rejener selülozik esaslı çevre dostu bir lifdir. Sürdürülebilir bir lif olan Tencel™ Lyocell üretiminde kullanılan tüm organik çözücüler ve emisyonların büyük bir yüzdesi geri kazanılarak yeniden kullanılmaktadır. Tencel™ Lyocell lifleri biyolojik olarak %100 parçalanabilir (<http> 1).

Bol miktarda renklendirici pigment içeren nar kabuğu (*Punica granatum L.*) bilinen en eski doğal renklendiricilerden biridir (Ajmal vd., 2014: 189). Nar kabuğundan özütleme (ekstraksiyon) yöntemiyle elde edilen doğal boya ile lyocell kumaş, demir II sülfat, bakır II sülfat mordanları ile ön mordanlama yöntemi kullanılarak boyanmış, renk verimliliği ve renk haslığı özellikleri incelenmiştir (Rehman vd., 2016). Bir diğer çalışmada lyocell kumaş farklı mordan maddeleri ile nar kabuğundan ultrasonik yöntemle özütlenen doğal boya ile boyanmış, antibakteriyel performansı incelenmiştir. Farklı mordanlar kullanılarak boyanmış lyocell kumaşlar iyi antibakteriyel özellikler ve çok iyi renk verimi sonuçları sergilemiştir. Nar kabuğuyla boyalı kumaş numuneleri uygun antibakteriyel özelliklere sahip olduğundan biyomedikal uygulamalar için de kullanışlı olduğu saptanmıştır (Rehman vd., 2018).

Nar kabuğu ile kalay klorür, demir II sülfat ve şap mordanı kullanılarak ön mordanlama yöntemiyle lyocell kumaşa boyama yapılmıştır. Mordanların kullanımıyla en iyi özütleme işlemlerinin (çözgen, ultrasonik ve sulu) değerlendirilmesi, farklı renk tonlarının etkileri ve haslık özellikleri karşılaştırılmıştır. Çözgen ile özütleme yönteminin, ultrasonik ve sulu yöntem ile karşılaştırıldığında daha iyi etkiler sağlandığı görülmüştür (Naveed vd., 2020).

Diğer bir doğal atık kaynağı olan portakal kabuğundan elde edilen boyar madde çözeltisi, demir II sülfat ve bakır II sülfat mordanları ile ön ve art mordanlama yöntemleriyle lyocell kumaş boyamak için kullanılmıştır. Boyalı kumaş numunelerinin ışığa, yıkamaya ve terlemeye karşı renk haslığı özellikleri de incelenmiştir. En iyi renk haslığı sonuçları, mordanlama sonrası yöntemle demir II sülfat kullanılarak elde edilmiştir (Naveed vd., 2021).

Gardenia bitkisinden özütleme yöntemiyle elde edilen doğal boya ile lyocell kumaş, tannik asit ile ön mordanlama yöntemi kullanılarak boyanmıştır. Boyama özellikleri, renk verimliliği ve renk haslığı özellikleri incelenmiştir (Ke vd., 2022).

Popüler bir atık olan tropikal Vietnam soğanı kabuğu ekstrakte edilerek lyocell kumaşa en uygun boyama koşulları belirlenmeye çalışılmış ve kahverengi tonları elde edilmiştir. Şap, demir II sülfat ve bakır II sülfat mordanları kullanılmış, mordanların sadece renk tonunu değiştirmedeği, yıkama, renk ve ışığa karşı renk haslığını artırdığı görülmüştür (Huong ve Hue, 2019).

Lyocell kumaş üzerine kök boya (*Rubia Cordifolia*) ve *Kattha* (*Acacia catechu*) doğal kıvamlaştırıcı kullanılarak uygulanmıştır. Baskılı kumaşların yıkama, ter, ışık haslıkları ve antimikrobiyal özellikleri incelenmiştir (Ojha, Deodiya ve Purwar, 2019). Meksika kadife çiçeğinden ekstrakte yöntemiyle elde edilen doğal boya, beş farklı metalik tuz (şap, demir II sülfat, bakır II sülfat, kalay klorür, potasyum bikromat) kullanılarak ön ve art mordanlama işlemiyle lyocell kumaş üzerine uygulanmıştır. Doğal boyama yapılmış lyocell kumaşların renk verimleri incelenmiştir. Marigold (kadife çiçeği) ile demir II sülfat mordanı kullanılarak boyanmış lyocell kumaş, üstün boyama özellikleri göstermiştir (Rashdi vd., 2020).

Lyocell kumaşın okaliptüs yaprak ve kabuk

özleri kullanılarak serigrafi tekniğiyle desenlendirilmesine yönelik yapılan çalışmada şap ile ön mordanlama işleminin önemli rolü olduğu saptanmıştır (Ellams, Christie ve Robertson, 2014).

Lyocell ve bambu kumaşlar belirlenen doğal boyar madde Chavalkodi ile boyanarak, renk haslığı özellikleri karşılaştırılmıştır. Yıkama, ışık, kuru ve yaş sürtme, ter haslıkları değerlendirilmiştir (Banu ve Fathima, 2018). Lyocell kumaş çeşitli konsantrasyonlarda kök boya ile boyanarak yıkama ve sürtme haslığı incelenmiş, katyonik bitim işlemi sayesinde haslık özellikleri de iyileştirilmiştir (Lee, 2019).

Toz haldeki indigo boyası, geleneksel Niram yöntemini değiştirerek hazırlanmış, lyocell kumaşların boyanmasının optimizasyonu için deneysel koşulların boya alımı ve renk haslığı üzerindeki etkisi incelenmiştir. Farklı renk verimlerine sahip numuneler arasında renk haslıkları arasında fark olmadığı gözlemlenmiştir (Shin, Son ve Yoo, 2008).

Yaygın bir doğal boyar madde olmayan Türk kızılçamı (*Pinus brutia* Ten.) kerestesinin atık kabuklarından özütleme yöntemiyle elde edilen boyar madde ile şap ve doğal meşe külü mordanları ile eş zamanlı olarak pamuk, keten, yün, ipek, lyocell, poliamid ve akrilik lifleri boyanmıştır. Sürtünme, ışık ve yıkama haslığı özellikleri de dahil olmak üzere renk özellikleri araştırılmıştır (Avinç vd., 2013).

Bu çalışmada, çevre dostu bir lif olan Lyocell kumaşın renklendirilmesi için, çeşitli bitkiler ve bitkisel atıklardan elde edilen doğal boyar maddeler ile birlikte düşük miktarlarda mordan maddeleri kullanılarak sürdürülebilir bir yaklaşım sergilenmeye çalışılmıştır. Bademin dış yeşil kabuğu, pirina, ceviz kabuğu, soğan kabuğu, nar kabuğu, zerdeçal, kök boya, biberiye ve tarçın gibi doğal boyar madde kaynakları, özütleme yöntemiyle, potasyum

alüminyum sülfat (şap), demir II sülfat, bakır II sülfat mordan maddelerini kullanarak ön mordanlama yöntemine göre doğal boyamada kullanılmışlardır. Her boyar maddenin farklı potansiyelde renklendirici içeren özütü ile mordan maddeleri kullanılarak farklı renkler ve renk tonları elde edilmiştir. Mümkün olan en az mordan ve boyar madde miktarları kullanılarak elde edilen doğal boyamaların renkleri incelenmiş, görsel kıyaslamaların yanı sıra renk ölçümleri ve yıkama haslığı özellikleri değerlendirilmiştir.

2. MATERYAL VE YÖNTEM

2.1. Kumaş

145 g/m² ağırlığında %100 Tencel™ Lyocell bezayağı dokuma kumaş kullanılmıştır.

2.2. Bitkiler ve Biyo Atıklar

Doğal boyar madde kaynakları olarak soğan kabuğu, kök boya, nar kabuğu, zerdeçal, zeytinyağı üretiminin bir yan ürünü olan pirina, bademin dış yeşil kabuğu, biberiye, ceviz kabuğu ve tarçın kullanılmıştır.

2.3. Mordanlar

Şap (potasyum alüminyum sülfat), demir II sülfat ve bakır II sülfat mordan maddeleri 1, 2 ve 5 g/L kullanılarak ön mordanlama yöntemine göre boyamalar yapılmıştır.

2.4. Doğal Boyar Madde Kaynaklarının Tedariği ve Kullanım Şekli

Çalışmada kullanılan bitki ve bitkisel atıkların bir kısmı ev ortamında kullanılan yiyecek atıklarından toplanırken kök boya, biberiye, zerdeçal, tarçın satın alınmış, pirina Sındırgılılar Zeytinyağı İmalat San. ve Tic. İth. İhr. Ltd. Şti., bademin dış yeşil kabukları ise Datça Sındı Köyü Tarımsal Kalkınma Kooperatifi'nden temin edilmiştir.

Tüm doğal boyar madde kaynakları herhangi bir işleme maruz bırakılmadan oda sıcaklığında

kurutulup çelik bıçaklı elektrikli öğütücü ile toz haline getirilmiş, özütleme işlemi yapıldıktan sonra kullanılmıştır. Özütleme ve ön mordanlama işlemlerinde yumuşak su kullanılmıştır. Yazarların daha önce yaptıkları diğer çalışmalarından elde ettikleri veriler ışığında, özütleme için nar kabuğu, badem kabuğu, kök boya, soğan kabuğu ve tarçın 6,6 g/L, zerdeçal, biberiye, ceviz kabuğu 20 g/L ve pirina 80 g/L kullanılarak kum banyosunda 100°C de 1 saat kaynatılmış elde edilen renkli çözeltiler oda sıcaklığında soğutulmuş ve süzülmüştür. Sonrasında süzülen özütlerden eksilen hacimler 1 L'ye tamamlanarak boyamaya hazır hale getirilmişlerdir.

2.5. Ön Mordanlama

3 g ağırlığında Tencel™ Lyocell kumaş 1/50 banyo oranına göre 1, 2, 5 g/L, şap, demir II sülfat ve bakır II sülfat mordanları ile kum banyosunda 100°C'de 1 saat kaynatılarak ön mordanlama yapılmıştır.

2.6. Doğal Boyama

Ön mordanlaması yapılmış Tencel™ Lyocell kumaşlar özütlenmiş boya çözeltileriyle 1/50 banyo oranına ve çektirme yöntemine göre kum banyosunda 100°C'de 1 saat kaynatılarak boyanmıştır. Kumaşlar daha sonra boya akmayana kadar su ile yıkanmış ve oda sıcaklığında kurutulmuştur.

2.7. Yıkama Haslığı Testi

Boyanmış numunelerin yıkamaya karşı dayanıklılık özellikleri, ISO Test yöntemine göre (ISO105 C06- 40° C'de 30 dakika) değerlendirilmiştir.

2.8. Renk Ölçümü

Renk verimi (K/S) ve renk ölçümleri (CIE L*a*b*C*h°) Minolta CM-3600 d spektralfotometreyle D65 gün ışığında, 10° gözlem açısı altında yapılmıştır.

L*: Açıklık/ koyuluk değeri (100: beyaz, 0: siyah)

a*: Kırmızılık/ yeşillik değeri (+ daha kırmızı, - daha yeşil)

b*: Sarılık/ mavilik değeri (+ daha sarı, - daha mavi)

C*: Doygunluk

h°: Renk cinsi

400-700 nm'lik spektral bölgede ve maksimum absorpsiyon dalga boyunda ölçülen remisyon (% R) değerleri ile Kubelka-Munk (1) eşitliğinden yararlanarak renk verimi (K/S) değerleri hesaplanmıştır.

$$K/S=(1-R)^2/(2.R) \quad (1)$$

R = Maksimum absorpsiyon dalga boyundaki (λ_{max}) reflektans

K =Absorsiyon katsayısı

S =Yansıma katsayısı

3. BULGULAR VE TARTIŞMA

Çalışmada lyocell kumaş bademin dış yeşil kabuğu, pirina, kök boya, ceviz kabuğu, soğan kabuğu, nar kabuğu, biberiye, tarçın, zerdeçal özütleri ile birlikte şap, demir II sülfat, bakır II sülfat mordan maddeleri kullanılarak ön mordanlama yöntemiyle boyanmış bir renk paleti oluşturulmuş, renk ölçümleri yapılmış ve yıkama haslık değerleri belirlenmiştir.

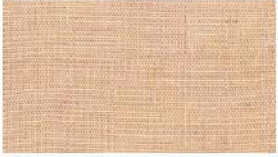






Objektif ve bilimsel bir değerlendirme yapılabilmesi açısından renk numunelerinin sadece görsel olarak kıyaslanması yeterli olmamakta, renk ölçümü yapılarak boyama verimi (K/S değeri) ve renk uzayındaki koordinatlarının belirlenmesi ve birlikte ele alınmaları gerekmektedir. K/S değeri büyüdüğü zaman renk veriminin daha yüksek olduğu yani rengin daha koyu olduğu anlaşılmaktadır. Ancak, sadece koyuluk (K/S değeri) üzerinden kıyaslama yapılması ise yanıltıcı olacağından nüans, doyumluk, renk cinsi gibi değerlerin

de dikkate alınmasında yarar vardır. Zira koyulukları aynı/ yakın olan bazı renkler diğer değerlerinin farklılıkları nedeniyle birbirlerinden çok değişik görünümde olabilirler. Bir rengin a* (Kırmızılık/ yeşillik) değeri arttığında daha kırmızı nüanslı olduğu, azaldığında ise daha yeşil nüansa kaydığı anlaşılmaktadır. b* (Sarılık/

mavilik) değeri arttığında ise renk daha fazla sarı nüansa sahip olup, azalması durumunda mavi nüansa doğru kaymaktadır. Lyocell kumaşa yapılan boyamaların renk ölçüm değerleri arasında bu ilişkiler ve elde edilen numuneler Tablo 1’de görülmektedir. Numunelerin yıkama haslık değerleri 4-5 olarak belirlenmiştir.

Tablo 1. Doğal boyamalar sonucunda elde edilen renklerin ölçümleri.

	Doğal boyar madde	Mordan	K/S	L*	a*	b*	C	h°	Renk Örnekleri
1	N1 Nar kabuğu	1 g/L Şap	6.28	70.95	2.91	25.58	25.75	83.50	
2	N2 Nar kabuğu	1 g/L Bakır II sülfat	6.00	68.47	2.02	26.42	26.50	85.62	
3	N3 Nar kabuğu	1 g/L Demir II sülfat	6.34	52.94	1.50	11.01	11.11	82.20	
4	K1 Kök boya	1 g/L Şap	1.16	68.29	17.50	15.24	23.21	41.06	
5	K2 Kök boya	1 g/L Bakır II sülfat	1.79	58.47	14.63	7.52	16.45	27.20	
6	K3 Kök boya	1 g/L Demir II sülfat	2.96	54.47	7.24	9.17	11.69	51.72	

7	B1 Badem kabuğu	2 g/L şap	1.96	71.02	9.68	17.80	20.27	61.44	
8	B2 Badem kabuğu	2 g/L Bakır II sülfat	1.94	63.62	12.42	13.39	18.27	47.15	
9	B3 Badem kabuğu	2 g/L Demir II sülfat	2.95	61.92	10.81	18.24	21.20	59.34	
10	Z1 Zerdeçal	1 g/L Şap	1.10	83.74	-1.28	34.85	34.88	2.10	
11	Z2 Zerdeçal	1 g/L Bakır II sülfat	1.35	79.52	-0.50	37.48	37.48	0.77	
12	Z3 Zerdeçal	1 g/L Demir II sülfat	2.16	73.00	3.47	28.95	29.16	83.15	
13	S1 Soğan kabuğu	1 g/L Şap	7.58	60.54	12.05	30.92	33.19	68.70	

14	S2 Soğan kabuğu	1 g/L Bakır II sülfat	9.00	49.42	10.89	22.52	25.02	64.19	
15	S3 Soğan kabuğu	1 g/L Demir II sülfat	9.08	47.84	5.36	14.84	15.78	70.13	
16	BR1 Biberiye	1 g/L Şap	4.83	67.47	1.86	20.56	20.64	84.81	
17	BR2 Biberiye	1 g/L Bakır II sülfat	4.30	65.33	2.30	23.08	23.19	84.29	
18	BR3 Biberiye	1 g/L Demir II sülfat	6.43	55.22	3.47	13.95	14.38	76.02	
19	C1 Ceviz kabuğu	1 g/L Şap	2.45	68.38	6.92	15.77	17.22	66.30	
20	C2 Ceviz kabuğu	1 g/L Bakır II sülfat	2.01	68.18	5.37	13.99	14.99	68.99	

21	C3 Ceviz kabuğu	1 g/L Demir II sülfat	7.29	45.73	4.18	9.56	10.43	66.37	
22	T1 Tarçın	1 g/L Şap	2.13	62.08	13.04	14.88	19.78	48.76	
23	T2 Tarçın	1 g/L Bakır II sülfat	1.83	60.13	8.55	9.68	12.92	48.54	
24	T3 Tarçın	1 g/L Demir II sülfat	4.04	50.31	5.35	9.37	10.79	60.24	
25	P1 Prina	5 g/L Şap	1.30	80.75	2.26	11.77	11.99	79.10	
26	P2 Prina	5 g/L Bakır II sülfat	1.71	76.18	3.38	14.48	14.87	76.85	
27	P3 Prina	5 g/L Demir II sülfat	1.22	80.47	2.31	11.84	12.07	78.92	

Bitki ve bitkisel atıklardan özütleme yöntemiyle yapılan boyamalarda çok çeşitli renkler elde edilmiştir. Kullanılan farklı mordan maddeleri aynı bitkilerden değişik renk tonlarına ulaşılmasını sağlamıştır.

Mordanlar boya alımını ve fiksajını iyileştiren, elde edilen rengi ve haslık özelliklerini belirleyen metal tuzları, metal iyonları içeren doğal bileşikler veya diğer kompleks oluşturu maddelerdir. Renk verimi ve koordinatları mordan cinsi ve mordanlama yöntemine önemli derecede bağlıdır. Her mordan farklı boyar madde kompleksi meydana getirerek tamamen farklı renkler ve haslık özellikleri elde edilmesini sağlar (İşmal ve Yıldırım, 2019: 58).

Mordan maddesinin cinsine, miktarına, türüne ve mordanlama yöntemine bağlı olarak bir doğal boya ile oldukça geniş bir aralıkta değişik renkler, koyuluklar ve renk haslık değerleri elde edilebilmektedir (İşmal, 2019: 43).

Doğal boyar madde ve mordan cinsine bağlı olarak renk tonlarının değiştiği gözlemlenmiştir. Genel olarak şap ve bakır II sülfat ile boyamalarda birbirine yakın tonlar; sarı, sarımsı-yeşilimsi tonlar, demir II sülfat mordanı ile ise açık kahverengi elde edilmiştir.

Nar kabuğu kullanılarak özütleme yöntemiyle yapılan boyamada şap ile orta koyulukta kimyon, demir II sülfat ile kahverengi ve bakır II sülfat ile de açık kimyon rengi elde edilmiştir. Bakır II sülfat ve şap ile elde edilen renklerin birbirine yakın tonlar olduğu gözlenmiştir.

Badem kabuğu ile yapılan boyamalarda şap ile ten rengi, demir II sülfat ile soğan kabuğu rengi, bakır II sülfatla ise açık gülkurusu rengi elde edilmiştir. Kullanılan mordan maddesinin cinsine bağlı olarak renk farklılıkları elde edilmiştir.

Kök boya kullanılarak yapılan boyamalarda mordan maddelerinin belirgin renk farklılıklarına sebep olduğu görülmüştür. Şap ile

açık gül kuru elde edilirken, demir II sülfat ile vizon rengi, bakır II sülfatla açık vişne çürüğü rengi elde edilmiştir.

Zerdeçal ile doğal boyamalarda ise, sarı tonları elde edilmiş olup farklı mordanlar ile birbirinden çok farklı renkler elde edilememiştir. Şap ile açık limon sarısı, bakır II sülfatla orta koyulukta sarı, demir II sülfat ile daha koyu sarı renk elde edilmiştir.

Soğan kabuğu ile boyamada şap ile turuncu, bakır II sülfat ile tarçın rengi, demir II sülfat ile kahverengi elde edilmiştir. Değişik mordan maddelerinin önemli derecede renk tonu farklılıkları yarattığı gözlemlenmiştir.

Biberiye kullanılarak yapılan doğal boyamada şap ile bakır II sülfatın etkisinin hemen hemen aynı olduğu gözlenmiş, şap ile açık yağ yeşili, bakır II sülfat ile yağ yeşili, demir II sülfat ile kahverengi elde edilmiştir.

Ceviz kabuğu ile boyamada şap ile koyu ten rengi, demir II sülfat ile kahverengi, bakır II sülfatla ise şapla elde edilen rengin biraz daha koyusu elde edilmiştir. Şap ve bakır II sülfatla yakın tonlar, demir II sülfatla ise önemli derecede renk farkı elde edilmiştir.

Tarçın ile boyamada şap ile somon rengi, bakır II sülfat ile gül kuru rengi, demir II sülfat ile koyu gül kuru rengi elde edilmiştir. Farklı mordanların önemli derecede renk farklılıklarına sebep olduğu görülmüştür.

Pirina ile boyamada mordan cinsi önemli renk farkları yaratmamış; şap, demir II sülfat ve bakır II sülfat ile birbirine çok yakın bej rengi elde edilmiştir. Bu çalışmada kullanılan diğer boyar madde kaynaklarından farklı olarak; pirina işlem görmüş bir yan ürün olduğu için boyama kuvveti biraz daha düşük olduğundan hem özütlemeye daha fazla miktarda kullanılması hem de daha yüksek konsantrasyonda mordan maddesi ile birlikte kullanılması gerekmiştir.

Yapılan bir çalışmada, 90°C sıcaklıkta nar kabuğu ile özütleme yöntemi kullanılarak ön mordanlama ile elde edilen boyamada demir II sülfat ile kahverengi, bakır II sülfat ile açık kahverengi, 80°C sıcaklıkta ön mordanlama ile elde edilen boyamada ise demir II sülfat ile koyu karamel rengi, bakır II sülfat ile açık karamel rengi elde edilmiştir (Rehman, vd., 2016).

Bu çalışmada ise 100°C 'de demir II sülfat ile boyamada elde edilen rengin, 90°C sıcaklıkta boyamada demir II sülfat ile elde edilen renge (Rehman, vd., 2016) yakın, bakır II sülfat ile 100 °C'de boyamada elde edilen rengin ise, 80 °C sıcaklıkta bakır II sülfat ile boyanmış renge (Rehman, vd., 2016) yakın olduğu gözlemlenmiştir.

Nar kabuğu ile özütleme yöntemiyle mordan olarak potasyum bikromat kullanılarak boyanan lyocell kumaşta çok açık hardal rengi, şap ile boyamada bej rengi, bakır II sülfat ile boyamada kum rengi, demir II sülfat ile boyamada gri renk, kalay klorür ile boyamada hardal rengi elde edilmiştir (Rehman, vd., 2018).

Marigold (kadife çiçeği) ile boyanmış lyocell kumaşta demir II sülfatla ön mordanlama yöntemi ile art mordanlama yönteminden daha koyu turuncu renk, bakır II sülfatla ön ve aynı anda mordanlama ile birbirine yakın gri tonları, kalay klorür ile ön mordanlamada daha koyu bej rengi, art mordanlamada daha açık bej rengi, potasyum bikromat ile art mordanlama ile ön mordanlamaya göre daha koyu renk, şap ile ön ve aynı anda mordanlama ile birbirine yakın renkler elde edilmiştir (Rashdi, vd., 2020).

Türk kızılçam kabuğu özü ile aynı anda mordanlama yöntemi ve şap mordanıyla boyanmış Lyocell kumaşta toprak rengi, meşe külü mordanı ile boyamada kum rengi elde edilmiştir (Avinç, vd., 2013).

SONUÇ

Bu deneysel çalışmada; lyocell kumaş kullanılarak çeşitli bitkiler ve bitkisel atıklarla doğal boyama uygulamaları yapılmış ve renklendirme özellikleri incelenmiştir.

Geleneksel doğal boyamacılıkta daha yaygın olarak yün, ipek ve pamuk gibi kumaşlar kullanılırken bu çalışmada rejenere selüloz esaslı insan yapısı bir lif olan lyocell kumaş kullanarak ve özgün bir çalışma yapılmıştır. Çalışma sonucunda sarı ve tonları, turuncu ve tonları, bej ve tonları, açık pembe ve gül kurusu tonları, yağ yeşili, kahverengi ve toprak rengi tonları ile kimyon rengi tonlarını içeren geniş bir renk paleti elde edilmiştir. Renk verimi, çeşitliliği ve haslıklarda en iyi sonuçları elde etmek için reçete optimizasyonun yani en iyi/ uygun reçete içerikleri ve uygulama koşullarının belirlenmesinin önemi büyüktür.

Geniş renk potansiyelleri sayesinde doğal boyar maddelerin ekolojik tasarımlarda yaygın olarak kullanılmasıyla insanlar daha sağlıklı ürünler tüketebilecek, sentetik tekstil boyar madde ve kimyasalların kullanımına alternatifler yaratılarak, çevreye duyarlı katma değeri yüksek olan doğal ürünlerin niş pazarda yerini alması sağlanmış olacaktır.

Tekstil endüstrisinde bitkisel atıklardan elde edilen düşük maliyetli doğal boyar maddeler kullanılarak oluşturulmuş ürünler sayesinde sürdürülebilir ve yavaş moda önemli katkı sağlanabilir. Bilinçli, sorumlu üretimin ve bu konuda farkındalığın artmasında tekstil üreticisi ve tasarımcılarına önemli görevler düşmektedir. Doğal boyar maddelerin kullanımının artırılarak tekstil ve moda sektörüne yoğun bir biçimde bütünleştirilmesinin ekolojik döngüsel üretim açısından önemli bir adım olacağı düşünülmektedir.*

* Tencel (TM) Lyocell kumaş temini için Lenzing firmasına (Lenzing AG-Avusturya), renk ölçümü için Dokuz Eylül Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Tekstil Mühendisliği Bölümü'nden Doç. Dr. Bengi Kutlu'ya, pirina temini için Gülsüm Kablan Geniş'e (Sındırgılılar Zeytinyağı İmalat San. Ve Tic. İth. İhr. Ltd. Şti.) ve badem kabuğu temini için Ömer Ohan'a (Datça Sıdı Köyü Tarımsal Kalkınma Kooperatifi) değerli desteklerinden ötürü çok teşekkür ederiz.

KAYNAKLAR

- Ajmal, M., Adeel, S., Azeem, M., Zuber, M., Akhtar, N., and Iqbal, N. (2014). Modulation of pomegranate peel colourant characteristics for textile dyeing using high energy radiations. *Industrial Crops and Products*, 58, 188-193. doi: 10.1016/j.ind-crop.2014.04.026.
- Avinc, O., Celik, A., Gedik, G., ve Yavas, A. (2013). Natural dye extraction from waste barks of Turkish red pine (*Pinus brutia* Ten.) timber and eco-friendly natural dyeing of various textile fibers. *Fibers and Polymers*, 14(5), 866-873. DOI: 10.1007/s12221-013-0866-0.
- Banu, M. N., ve Fathima, M. S. (2018). A comparative study on the color fastness properties of Lyocell and Bamboo fabrics after dyeing with a natural dye: Chavalkodi. *International Journal of Home Science*, 4(1), 37-44. DOI: 10.1002/cbdv.201900442.
- Ellams, D. L., Christie, R. M., and Robertson, S. (2014). An approach to sustainable coloration of lyocell fabrics by screen printing using extracts of leaves and bark from eucalyptus. *Coloration Technology*, 130(1), 48-53. DOI: 10.1111/cote.12056.
- Huong, B. M., and Hue, T. T. K. (2019). A study of sustainable coloration of lyocell fabrics using extracts of tropical onion skins. *Vietnam Journal of Science and Technology*, 57(3A), 69-76. DOI:10.15625/2525-2518/57/3A/14082.
- İşmal, Ö. E. (2019). Doğal boya uygulamalarının değişen yüzü ve yenilikçi yaklaşımlar. *Yedi*, (22), 41-58. doi: 10.17484/yedi.547726.
- İşmal, Ö. E., Özdoğan, E. ve Yıldırım, L. (2013). An alternative natural dye, almond shell waste: effects of plasma and mordants on dyeing properties. *Coloration Technology*, 129(6), 431-437. DOI: doi.org/10.1111/cote.12047.
- İşmal, Ö. E. ve Yıldırım, L. (2019). Metal mordants and biomordants. In *Shahid ul-Islam- Bhupendra Singh Butola (Ed.), The Impact and Prospects of Green Chemistry for Textile Technology* (p.57-82), England: Elsevier, Woodhead Publishing.
- Ke, G., Mulla, M. S., Peng, F., and Chen, S. (2022). Dyeing properties of natural Gardenia on the lyocell fabric pretreated with tannic acid. *Cellulose*, 1-14. doi: 10.1007/s10570-022-04896-w.
- Lee, B. H. (2019). Improving the Color Fastness of the Madder Extract on Tencel Nonwoven. *Textile Coloration and Finishing*, 31(4), 241-248. DOI: 10.5764/TCF.2019.31.4.241.
- Naveed, T., Rehman, F., Sanbhal, N., Ali, B. A., Yueqi, Z., Farooq, O., and Wang, W. (2020). Novel Natural Dye Extraction Methods And Mordants For Textile Applications. *Surface Review and Letters*, 27(04), 1-9. doi: 10.1142/S0218625X1950135X.
- Naveed, T., Babar, A. A., Rashdi, S. Y., Rehman, F., Naeem, M. A., Wang, W., Abbas, M., & Ramzan, M. B. (2021). Dyeing and colorfastness properties of tencel fabric treated with natural dye extracted from orange peel. *Surface Review and Letters*, 28(03), doi: 10.1142/S0218625X20500559.
- Ojha, D., Deodiya, S., and Purwar, R. (2019). Printing of Lyocell fabric with *Rubia Cordifolia* and *Acacia catechu* using Guar gum and Chitosan as Thickening Agent. *Indian Journal of Traditional Knowledge (IJTK)*, 18(3), 615-620.
- Rossi, T., Silva, P. M. S., De Moura, L. F., Araújo, M. C., Brito, J. O., and Freeman, H. S. (2017). Waste from eucalyptus wood steaming as a natural dye source for textile fibers. *Journal of cleaner production*, 143, 303-310. DOI: 10.1016/j.jclepro.2016.12.109.
- Rehman, F., Naveed, T., Ullah, W., Pour, R. A., and Wei, W. (2016). Extraction and Dyeing Behavior of Pomegranate dye on Tencel Fabric. *Universal Journal of Environmental Research and Technology*, 6(4), 152-159.
- Rehman, F., Sanbhal, N., Naveed, T., Farooq, A., Wang, Y., and Wei, W. (2018). Antibacterial performance of Tencel fabric dyed with pomegranate peel extracted via ultrasonic method. *Cellulose*, 25(7), 4251-4260. DOI: 10.1007/s10570-018-1864-6.
- Rashdi, S. Y., Naveed, T., Sanbhal, N., Almani, S., Lin, P., and Wei, W. (2020). Lyocell fabric dyed with natural dye extracted from marigold flower using metallic salts. *Autex Research Journal*, 20(3), 352-358. DOI: 10.2478/aut-2019-0033.
- Singhee, D. (2020). Review on Natural Dyes for Textiles from Wastes. In *Samanta, A. K., Awwad, N. S. and Algarni, H. M. (Eds.), Chemistry and Technology of Natural and Synthetic Dyes and Pigments. Chapter 4. (p. 99-122), London, United Kingdom: IntechOpen.*
- Sun, G. (2017). Thermodynamics, kinetics, and multifunctional finishing of textile materials with colorants extracted from natural renewable sources. *ACS Sustainable Chemistry and Engineering*, 5(9), 7451-7466. DOI: 10.1021/acssuschemeng.7b01486.
- Shin, Y. S., Son, K. H., and Yoo, D. I. (2008). Tencel dyeing by natural indigo prepared from dyer's knotweed. *Journal of the Korean Society of Clothing and Textiles*, 32(12), 1963-1970. DOI: 10.5850/JKSCT.2008.32.12.1963.

İnternet Kaynakları

http 1. Tencel. <https://www.tencel.com/sustainability> (Erişim Tarihi:15.10.2021).

RAHIP GOMIDAS “BABİL IRMAKLARI KIYISINDA” Koro ve Piyano Eşlikli Sololar için 137. Mezmur Kompozisyonu İçerik-Biçim Analizi*

Dr. Öğr. Üyesi İsmet KARADENİZ**

ÖZET

Ulusal Ermeni müziğinin kurucularından olup bu alandaki derleme çalışmalarıyla tanınan Rahip Gomidas (1869-1935), 1896-1899 yılları arasında Berlin’de; Friedrich Wilhelm Üniversitesi ve Richard Schmidt’in özel konservatuvarında felsefe ve müzik dersleri almış, bu öğrenimi süresince çeşitli tür ve formlarda kompozisyon denemelerinde bulunmuştur. Bazıları tamamlanmamış olan bu eserlerin bir kısmını *Gomidas: Almanca Eserler* ismiyle kitaplaştıran Lokmagözyan, çalışmasının girişinde, sunulan yapıtların tamamının yüksek müzik değerine sahip olmadığını ifade etmekle birlikte, *An den Wassern zu Babel* başlıklı koro parçasına bu bağlamda özel bir değer atfetmiştir. Gomidas’ın, bu yönlendirme üzerine mercek altına alınan söz konusu eserinin (*137. Mezmur: Babil Irmakları Kıyısında*), seslendirme süresi, ton alanları ve müzik-dışı göndermeleri dolayısıyla, Batı müziği tarzında yazmış olduğu diğer pek çok eserine göre daha yoğun bir içeriğe sahip oluşu, bu kompozisyon üzerinden Gomidas’ın “besteci kimliğine” ışık tutma fikrini beraberinde getirmiştir. Bu çalışmada, bestecinin; koro ve piyano eşlikli sololar için yazdığı *137. Mezmur* kompozisyonu içerik-biçim analizine tabi tutulmuş, metin ile müziğin paralelliğini sağlama yolundaki adımları bu eser özelinde incelenmiştir. Gerçekleştirilen analiz doğrultusunda, bestecinin; müziği, kutsal metnin hizmetine sunan yaklaşımına ilişkin kimi detaylar ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Gomidas, Babil Irmakları Kıyısında, 137. Mezmur, İçerik-biçim analizi.

Geliş Tarihi: 31.05.2022

Kabul Tarihi: 30.11.2022

Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Bu makale, Anadolu Müzik Kültürleri Derneği tarafından gerçekleştirilen *Anadolu Müzik Kültürü için Ortak Belleğe Katkı Buluşmaları: Gomidas ve Stavridis Anısına* başlıklı atölye çalışması kapsamında sunulan sözlü bildiriden hareketle oluşturulmuştur.

**Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Çalgı Teknolojileri Bölümü, Çankaya/Ankara, ismetkaradeniz@outlook.com, ORCID: 0000-0003-1530-2506

KOMITAS VARDAPET “BY THE RIVERS OF BABYLON” *Content-Form Analysis of the Musical Composition of Psalm 137 for Choir, and Soloists with Piano Accompaniment**

Asst. Prof. İsmet KARADENİZ**

ABSTRACT

Komitas Vardapet (1869-1935) was one of the founders of Armenian national music and is known for his compilation works on this scope. Between 1896 and 1899, he took lessons in philosophy and music at Friedrich Wilhelm University and Richard Schmidt’s private conservatory in Berlin, and during this education, he experimented with musical works in various genres and forms. Lokmagözyan, who has published some of these works –and some of which are unfinished– in the book “Komitas: Works in German”, states that not all of the compositions presented have high musical value, but he also attributes a special emphasis to the choral piece titled *An den Wassern zu Babel* in this context. The fact that Komitas’ aforementioned work (*Psalm 137: By the Rivers of Babylon*), which was scrutinized in this direction, has a more intense content than many of his other works written in Western-style due to the duration, tonal areas, and extra-musical references, brought the idea of shedding light on Komitas’ “composer identity” through this composition. In this study, content-form analysis was implemented on the composition of *Psalm 137*, written by the composer for choir, and soloists with piano accompaniment. In line with the analysis, some details about the composer’s approach that puts music at the disposal of the scripture have been revealed.

Keywords: Komitas, By the Rivers of Babylon, Psalm 137, Content-form analysis.

Received Date: 31.05.2022

Accepted Date: 30.11.2022

Article Types: Research Article

*This article is based on the oral presentation presented within the scope of the workshop titled *Encounters for Contribution to the Common Memory for Anatolian Music Culture: In Memory of Komitas and Stavridis* organized by the Anatolian Music Cultures Association.

**Ankara Music and Fine Arts University Faculty of Music Sciences and Technologies, Department of Instrument Technologies, Çankaya/Ankara, ismetkaradeniz@outlook.com, ORCID: 0000-0003-1530-2506

1. GİRİŞ

Anadolu'da yapılmış ilk derleme çalışmalarında imzası olan, ulusal Ermeni müziğinin büyük ismi, Kütahya doğumlu Rahip Gomidas (Soğomon Soğomonyan) (1869-1935)¹, 1896-1899 yılları arasında Berlin'de; Friedrich Wilhelm Üniversitesi'nde müzik tarihi, enstrüman bilgisi, müzik teorisi ve felsefe, Richard Schmidt'in (1839-1924?) özel konservatuvarında ise piyano, kompozisyon, şan ve orkestrasyon dersleri almış (Lokmagözyan, 2011: 17; 2019: 5) ve bu öğrenimi süresince, çeşitli tür ve formlarda kompozisyon denemelerinde bulunmuştur. Bazıları tamamlanmamış olan bu kompozisyonların bir kısmını 2019 yılında *Gomidas: Almanca Eserler* ismiyle kitaplaştıran Lokmagözyan (2019: 6), çalışmasının girişinde, sunulan yapıtların tamamının yüksek müzik değerine sahip olmadığını ifade etmekle birlikte şu noktayı da vurgulamıştır: "Aralarında öylelerinin de bulunduğunu belirterek, bu açıdan okurun dikkatini *An den Wassern zu Babel* başlıklı koro parçasına çekmek isteriz." Gomidas'ın, bu yönlendirme üzerine mercek altına alınan söz konusu eserinin (*137. Mezmur: Babil Irmakları Kıyısında*), seslendirme süresi, ton alanları ve müzik-dışı göndermeleri dolayısıyla, Batı müziği tarzında yazmış olduğu diğer pek çok eserine göre daha yoğun bir içeriğe sahip oluşu, bu kompozisyon üzerinden Gomidas'ın "besteci kimliği"ne ışık tutma fikrini beraberinde getirmiştir.

137. Mezmur'un, besteden bağımsız var olan kendine özgü müzikalitesi dikkate değerdir. İçerdiği, "şarkı söyleme", "Siyon ezgileri" veya "lirlerin kavaklara asılması" gibi semboller, mezmurun müzikal atmosferinin henüz metin hâlindeyken dahi vurgulanıyor oluşuna işaret eder. Bu kutsal metne ilişkin pek çok görsel yaratıda (Görsel 1a, 1b, 1c ve 1d), bahsi geçen "müzikal" sembolizmi ayırımsamak mümkündür:



Görsel 1a. Sir Edward John Poynter, "By the Rivers of Babylon", 1865-81, Hindistan kağıdı üzerine ahşap gravür, 22,3 cm x 17,9 cm, The Metropolitan Museum of Art (MET), New York.



Görsel 1b. Arthur Hacker, "By the Waters of Babylon", 1888, Tuval üzerine yağlıboya, 267,4 cm x 168,5 cm, Touchstones Rochdale, Greater Manchester.



Görsel 1c. Ephraim Mose Lilien, "On the Rivers of Babylon", 1910, Oyma ve leke baskı gravür, 34 cm x 60 cm, Mutual Art, London.



Görsel 1d. Gebhard Fugel, "An den Wassern Babilons", ca 1920, Tuval üzerine yağlıboya, Diözesanmuseum Freising, München.

¹Detaylı biyografi için bkz. At'ayan ve Kerovpian, 2001; Bilal ve Yıldız, 2019; Kuyumjian, 2001; 2010.

Besteli hâliyle de eserin, müzikal içerikli “litürjik” bir metne dayanıyor olması ise Gomidas’a dair bir çözümleme için ayrıca öneme sahiptir. Öyle ki; Gomidas’ın, Ermeni kilise müziği bölümleri ile ilgili çeşitli beste çalışmalarının olduğu bilinmekte olup kendisi, bu eserle aynı yıllarda kaleme aldığı *Kutsal Ayın Şarkısını Söylemek* başlıklı makalesinde şöyle yazmaktadır:

Bir ayın bestelenmesine dair ihtiyacın sebeplerini şöyle açıklayabilirim:

a) *Yabancı ve lüzumsuz süslemelerden uzak durmak;*

b) *Muhtelif varyasyonları olan şarkıların en uygun düzenlenmesini tespit etmek;*

c) *Melodilere söz ekler ve armoni yaratırken mümkün mertebe kelimelerin anlamlarıyla uyumlu olmasını gözeterek Ermenilerin kilise müziğini tarz ve ruh anlamında devam ettirmek; böyle kutsal bir âdete gereken, hak ettiği itibar ve sadakati göstermek;*

d) *Melodi ve sözleri düzenlerken, kadim khaz notalarıyla yazılmış el yazması ilahileri rehber olarak kabul etmek (Gomidas, 1896’dan aktaran Alajaji, 2018: 43).*

Kompozisyon alanına böylesi bir özenle yaklaşan Gomidas’ın tam da bu noktada bir kompozitör olarak portresini çizebilmek üzere² bazı açıklamalara odaklanmak yerinde olacaktır.

1.1. Kompozitör Gomidas

“Gomidas’ın çağdaşlarından müzik alimi Thomas Hartman, şarkıların özgün kayıtlarını armonize edilmiş eşleriyle birlikte yayınlamamakla hata ettiğini öne sürer: Öyle yapmış olsaydı, diyor Hartman, aradaki farklılıklar, kendisinin ‘her

şeyden önce bir besteci’ olduğunu açıkça göstermeye yeterli olurdu” (Hartman, 1960: 56’dan aktaran Kuyumjian, 2010: 197).

Gomidas’ın, geleneksel ezgileri armonize etme tarzı, kendisinin, Alman klasik müziğine, özellikle de Wagner’e olan hayranlığının yansımaları olarak yorumlanmıştır. Bu yorumda kuşkusuz, Gomidas’ın 1904 tarihli, Wagner hakkındaki makalesinde³ kayda geçirdiği görüşleri etkili olmuştur: “Wagner, Almanya’ya ulusal bir müzik, yabancılara da bir ders verdi” (Gomidas, 1941’den aktaran Kuyumjian, 2010: 60).⁴ Bu sebeple, Gomidas’ın ilk dönem kompozisyonlarının temelinde tonal müzik fikrinin bulunduğunu düşünmek yanlış olmayacaktır. Ayrıca başka “çok seslendiricilere” yönelik eleştirileri (Alajaji, 2018: 47) doğrultusunda açıklıkla ifade edilebilir ki, Gomidas’ın, Ermeni müziğinin özünün armonisini modal müzikle arayışı, daha sonraki yıllarda geliştirdiği yaklaşımının ürünüdür.

Gomidas; 1 Ekim 1881 tarihinde, müzik alanındaki ilk öğretmeni olan, Kevorkyan Ruhban Okulu’nun kurucusu Gatoğigos⁵ IV. Kevork’a (1813-1882) takdim edilmiştir. IV. Kevork, Ermeni kültürünün yaşamasında özellikle müzikal eğitime büyük önem atfetmiş ve Ruhban Okulu’na en başarılı müzik öğretmenlerini alarak, onları, kutsal kilise müziğini Hampartsum notasına aktarmakla görevlendirmiştir (Kuyumjian, 2010: 35).

Gomidas’ın bir sonraki büyük müzik hocası Kristapor Gara-Murza (1853-1902), (...) Kırmıda doğup büyümüş, müzik eğitimini Avrupa’da almıştı. Avrupa müziğinin, Bach’ın klazminden Liszt ve Chopin’in romantizmine

²Yapılan literatür taramasında Rahip Gomidas’ın bestecilik yaklaşımını odağına alan ve/veya kendisinin özgün eserlerine analitik bakış açısıyla eğilen Türkçe bir çalışmaya rastlanmamıştır. Dolayısıyla bu makalenin bu bağlamda bir ilk olarak değerlendirilmesi mümkündür. “Kompozitör Gomidas”ı aydınlatan Almanca, Ermenice, Fransızca, İngilizce ve Rusça makaleler için *Komitas Museum-Institute* yıllıkları (5 cilt) incelenebilir. Gomidas’ı, derlemeci ve müzikolog kimlikleriyle ele alan Türkçe yayınlara örnek olarak ise –önceki dipnota ilaveten– şu çalışma verilebilir: Güvener ve Güray, 2020.

³Gomidas aynı yıl, Liszt (Gomidas, 1904a) ve Verdi (Gomidas, 1904b) hakkında da makaleler yayınlamıştır.

⁴Bunun yanında, bu eylemin, Gomidas’ın da kendi ülkesi için yapmayı istediği şey olduğunu hatırlatan Kuyumjian (2010: 60); bestecinin daha sonra, diriltmeye çalıştığı kendine has Ermeni formlarıyla pek alakalı olmadığı gerekçesiyle ve Terlemezyan’a (1960: 165) atıfta bulunarak, Wagner’in etkisinden kurtulmaya çalıştığından da altını ayrıca çizer.

⁵Gatoğigos, Kilise’nin en üst düzey görevlisinin unvanıdır, genel hatlarıyla ‘papa’ya eşdeğerdir” (Kuyumjian, 2010: 33).

nasıl evrildiğine dair yaptığı dikkatli çalışmalar onu, Ermenistan'ın müzik kültürünün diğer ulusların çok gerisinde kaldığına inandırdı. Bu yüzden, on yedi yıl süren yoğun bir halk eğitimi seferberliğine girişti. Ermenistan, Gürcistan ve Kırım'ı baştanbaşa dolaşarak, yüzlerce konser verdi, Ermeni okullarında öğrencilere Avrupa müziğinin ilkelerini öğretti ve Avrupa'ya özgü çok sesli armoni ilkelerini temel alan doksandandan fazla koro düzenledi. (...) 1892 yılında Gara-Murza, Kevorkyan Ruhban Okulu'nda öğretmenlik yapmaya geldi. (...) Gomidas, Ermenistan'ın müzik mirası hakkında halkı eğitmenin önemini ve sonraki müzikal başarılarını üzerine inşa ettiği yenilikçi çok sesli koro yapılarını ondan öğrendi. Pek çok açıdan Gomidas'ın meslek yaşamı, öğretmenin başlattığı çalışmanın bir devamı, gelişimi olarak görülebilir^[6] (Kuyumjian, 2010: 39-40).

1895 Ekim'inin başında Gomidas, Eçmiyadzın'dan ayrılmış ve öğrenimini ilerletmek üzere, üçüncü büyük öğretmeni olacak olan Magar Yegmalyan'ın (1856-1905) bulunduğu şehre, Tiflis'e gitmiştir:

Yegmalyan, önce Eçmiyadzın'de eğitim görmüş, daha sonra da St. Petersburg'da Rimsky-Korsakoff'tan eğitim almış olağanüstü yetenekli bir Ermeni müzisyendi. St. Petersburg'daki Ermeni kilisesinde koro şefliği yaptığı on yıl boyunca, katı bir biçimde tek sesli olan Ermeni kilisesinde liturji ilahilerini çok sesli forma dönüştürme işine girişti. Bu devasa girişimini, yıllar sonra Tiflis'te müzik öğretmeni ve koro şefi olarak çalıştığı yıllarda tamamladı. (...) Gomidas, (...) Gara-Murza'nın kendisine öğretmiş olduğu Avrupa armonisinin ilkeleri ile ilgili anlayışını derinleştirdi ve Yegmalyan'ın kilisede ve Tiflis'teki Nersessyan Koleji'nde koro şefi olarak çalıştığı yıllarda kullandığı metotları öğrendi (Kuyumjian, 2010: 44).

“Öğretmenim sayesinde, [burada] bana ilham veren çok sayıda yaratıcı insan var. Farklı eserler yazıp bir araya geliyor ve hakkında tartışmak üzere çalışıyoruz”⁷ (Akt. Khachents, 2009: 33; Sahakyan, 2012: 216). Gomidas, Kevorkyan Ruhban Okulu'nun müdürü Garabed Gostanyan'a (1853-1920) yazdığı 22 Nisan 1896 tarihli mektubunda, Yegmalyan ve çevresi ile olan çalışmalarına dair bu cümleleri paylaşmıştır.⁸ Buradan, Gomidas'ın Berlin'e gitmeden önceki durağı olan Tiflis'te kompozisyon denemelerine başlamış olduğu anlaşılmaktadır.

Berlin'deki öğretmenlerinden Prof. Schmidt ise Gomidas'ı şu cümlelerle ifade etmiştir: “Herr Kevorkyan Gomidas, Temmuz 1896'dan Temmuz 1899'a kadar benim öğrencimdi. Doğa, ona sıra dışı ve keskin bir tonalite duygusu vermiş. Herr Kevorkyan Gomidas, çalışması sayesinde, bir müzisyen olarak en iyi sonuçları alacak şekilde kuram, beste ve şarkı söyleme konularında mükemmelleşti” (Akt. Kuyumjian, 2010: 53).

Piyanist ve müzik öğretmeni Ağavni Mesrobyan'ın aktardığı üzere (Bilal ve Yıldız, 2019: 62), Fransız besteci Claude Debussy'nin akrabası olan Eleanora Debussy, Londra'daki evinde tertip ettiği bir davette, o gün konuklara sunacağı dinletinin Ermeni bir üstadın ortaya çıkarmış olduğu repertuvara adandığını belirtmiş ve üstat Gomidas'a ait beş eser ile yine bestecinin derlemesi iki halk dansını çalıp söylemiştir. Ardından, bu eserlerin notalarının kendisine Claude Debussy'nin, Paris'ten “yakınına hediye edebileceği en cazip şeyin bu olduğunu düşündüğü”nü yazan bir mektupla birlikte hediye olarak göndermiş olduğunu ifade etmiştir. Claude Debussy'nin dâhi olarak nitelediği (Acaryan'dan aktaran Bilal ve Yıldız, 2019: 39) Gomidas'a hayranlığı o seviyededir ki, Fransız besteci; Gomidas eğer yalnızca *Antuni*'yi yazmış olsaydı, bunun bile kendisinin büyük bir sanatçı olarak

⁶At'ayan ve Kerovpian da (2001: 765) Gomidas'ın çalışmalarını, önceki Ermeni bestecilerin çabalarının doruk noktası ve çağdaşlarının özlemlerinin yüce bir ifadesi olarak niteler.

⁷Tüm çeviriler –kaynaklarda aksi belirtilmedikçe– makalenin yazarı tarafından yapılmıştır.

⁸Gomidas'ın, mektubunda söz ettiği öğretmeni, Sahakyan (2012: 216) tarafından hatalı biçimde “R. Schmidt” olarak aktarılmış/yorumlanmıştır. Ancak bahis konusu kişi, mektubun tarihi itibarıyla Yegmalyan olmalıdır.

sayılması için yeterli olacağını (Gyodakyan, 2000: 43'ten aktaran Kharatyan, 2019) belirtmiştir.

Öğretmenlerinin uzmanlık alanlarının yanı sıra bu anekdotlar da Gomidas'ın gerek ulusal Ermeni müziği kimliğini oluşturma yolunda verdiği örneklerde gerekse kendi özgün kompozisyonlarında, yola, Batı müziği ses sistemi ve armoni kurallarını benimseyerek çıktığını ortaya koymaktadır. Sahakyan (2012: 216), genç müzikçi Gomidas'ın, geleceğin müziğinin (Liszt ve Wagner gibi) yaratıcı temsilcilerinin yenilikçi fikirlerini çok takdir ettiğini ve bu bestecilerin eserlerinin orijinal özelliklerini araştırdığını belirtir. Bu noktada, Gomidas'ın söz konusu "kuralları" birer "araç" olarak gören bir bestecilik yaklaşımını sergilediği de açıktır. Şu cümleleri, bestecinin zihnine yaklaşma noktasında bize yeterli fikri sağlamaktadır: "Halkların 'karşılıklı' etkileşimi inkâr edilemez bir olaydır, çünkü etkileşimden soyutlanmış bir millet yoktur. Her millet, ihtiyaç duyduğunda, sahip olmadığı şeyi ona sahip olandan alıp benimser ve onu millileştirir" (Akt. Bilal ve Yıldız, 2019: 82). Ayrıca yine kendisinin, bir makalesinde vurguladığı üzere:

Düşünce nüfuz eder, karşıdakinin zihninde canlanır ya da benzer bir düşünce uyandırır. Karşıdakinin zihninde taslağa veya repertuvara ne kadar tekabül ederse etkisi o denli çok ya da az olur. Bu, yabancı bir şarkıyı onu oluşturan düşünce biçimine aşına olmadan anlayamamızın da sebebidir(Akt. Bilal ve Yıldız, 2019: 94).

Araştırmacı Sylvia Alajaji (2018: 125), Doğu ve Batı Ermenileri arasında iki tarafın müzikal gelenekleriyle bir köprü oluşturmayı görev edinmiş olan Amerikalı müzisyen Barbara Chookasian'ın şu cümlesini aktarır: "Bu müzik... Ermeni müziği değil, ama Ermeniliğimizi korudu." Söz konusu ifade her ne kadar bir düğünde çalınan *kef* müziği için sarf edilmiş ise de Gomidas'ın, Batı müziği kurallarıyla oluşturduğu 137. *Mezmur* kompozisyonu için

de oldukça yerindedir. Mezmurdaki sürgün anlatısı ile Ermenilerin sekiz asırdan beri süregelen diasporası (Alajaji, 2018: 61) arasındaki paralelliğin, o tarihte Berlin'de bulunan Gomidas'ı bu mezmura yönlendirmiş olması kuvvetle muhtemeldir.⁹

Gomidas'ın sanatında kişisel olan ile tarihsel olanın bir arada akması, Ermeni halkı için taşıdığı kalıcı öneminin ana nedenlerinden birine işaret eder. Howard Gardner'in yazdığı gibi: "İdeolojik yenilikçi, yaşadığı sürede yaygın olan kültürel kayguların ışığında hasbelkader tüm halk için derin bir anlam ifade eden anlamlı bir kişisel çözüm peşinde koşar" (Gardner, 1982: 356). Bu keskin gözlem, Gomidas'ın sanatsal başarısının özünü ortaya çıkarır: Kendi yaralarına sürdüğü merhem, tarihin bir bütün olarak Ermeni halkında açtığı yaraların iyileşmesine de yardım etti (Kuyumjian, 2010: 194).

"Onun kişisel, oldukça yaratıcı yas tutma yöntemi, tüm ulusun iyileşmesinde bütünsel bir rol oynadı. (...) Gomidas ve eserleri aracılığıyla Ermeniler hem bilinçli hem de bilinçsiz bir biçimde, tarihin onlara yaşattığı acı ve adaletsizlikten kurtulabildiler" (Kuyumjian, 2010: 201). Hangi kültürün teknik kurallarını araç edinmiş olursa olsun, Gomidas, amacına; efsanelere, hatıralara, geleneklere ve "sembollere ses vererek" (Alajaji, 2018: 90), Smith'in (1999: 9) tabiriyle, "milliyetçiliğe güç kazandırarak" ilerlemiştir. Kendisinin bu çabasının, Ermeni halkı tarafından ne denli benimsendiğini ise çağdaşı olan ünlü yazar Hagop Oşagan (1883-1948) şu ifadesiyle özetlemektedir: "Emektar bir rahip, bize artık yabancı olan şarkılarımızı alıp tecelli kadar mucizevi bir müziğe dönüştürdü" (Akt. Kerovpyan ve Yılmaz, 2010: 143).

Gomidas'ın bestecilik yaklaşımına bu şekilde bir genel bakış, *Babil Irmakları Kıyısında* başlıklı 137. *Mezmur*'un müzikal kompozisyonuna odaklanıldığında esere ilişkin pek çok detayın fark edilmesinde önemli rol oynayacak bir zemin

⁹Drost-Abgarjan ve Randhofer'a göre (2020: 118) Gomidas'ın bu metinle kurduğu yakınlıkta, o tarihlerde yaşanan ve yaklaşık 30.000 kişinin – Gomidas'ın mektuplaştığı manastırının bulunduğu– Eçmiyadzin'e kaçtığı Hamidiye Katliamlarının da etkisi olmuş olmalıdır.

hazırlamaktadır. Drost-Abgarjan ve Randhofer (2020: 117) tarafından kaydedildiği üzere, söz konusu eser 1896'nın Ekim ve Kasım aylarında bestelenmiştir.¹⁰ A'tayan ve Kerovpian da (2001: 764), Gomidas'ın Berlin'de öğrenim gördüğü yıllarda ürettiği kompozisyonlar arasında 137. Mezmur ile bazı lied ve Ermeni halk şarkıları düzenlemelerini sayar ve bunları "çıraklık seviyesinin çok üzerinde üretimler" olarak nitelerler.

137. Mezmur genel hatlarıyla bir sürgün anlatısıdır. Bu kutsal metinde, Babil Kralı II. Nebukadnezar'ın, MÖ 586 yılında Yerusâlim'i ele geçirip tapınağı yıkmasının ardından halkın büyük bölümünü 1000 km kadar uzaktaki Babil'e götürmesi konu edilir (Kelle, 2007: 53-59; Aydın, 2004: 39-40). Gomidas'ın yaşamındaki 1915 tarihli "kırılma noktası"nın, yaklaşık 2500 yıl öncesinden bir sürgün sahnesi ile bize bugün ses veriyor oluşu ve bestecinin, kendi sürgün öyküsünden yıllar önce bu eserle kurmuş olduğu yakınlık, üstünde durmaya değer bir bağlantıdır. Anılan mezmur, şu 9 ayetten meydana gelmektedir:

Eski Ahit, Üçüncü Bölüm, Mezmur:137

1: *Babil ırmakları kıyısında oturup / Siyon'u andıkça ağladık;*

2: *Çevredeki kavaklara / Lirlerimizi astık.*

3: *Çünkü orada bizi tutsak edenler bizden ezgiler, / Bize zulmedenler bizden şenlik istiyor, / "Siyon ezgilerinden birini okuyun bize!" diyorlardı.*

4: *Nasıl okuyabiliriz RAB'bin ezgisini / El toprağında?*

5: *Ey Yerusâlim, seni unutursam, / Sağ elim kurusun.*

6: *Seni anmaz, / Yerusâlim'i en büyük sevincimden üstün tutmazsam, / Dilim damağuma yapışsın!*

7: *Yerusâlim'in düştüğü gün, / "Yıkın onu, yıkın temellerine kadar!" / Diyen Edomlular'ın tavrını anımsa, ya RAB.*

8: *Ey sen, yıkılası Babil kızı, / Bize yaptıklarımı / Sana ödetecek olana ne mutlu!*

9: *Ne mutlu senin yavrularını tutup / Kayalarda parçalayacak insana! (Kutsal Kitap, 2009: 657)*

2. YÖNTEM

Kompozisyonun, içerik-biçim analizi¹¹ ile çözümlendiği çalışmada sırasıyla şu adımlar izlenmiştir:

1) Eserin, Lokmagözyan (2019: 60-78) tarafından aktarılan notası üzerinden tonal, ritmik ve dokusal alanları tespit edilmiş ve bu alanların metinsel form ile paralelliği incelenmiştir. Beş ayrı kesitte ele alınan bu paralelliği ilişkin analiz ve bulgular çalışmanın 3.1. *Metinsel Formun Kompozisyona Yansıması* başlığında sergilenmiştir. Analizde odaklanılan modülasyon tanımlamalarında, müzik teorisyeni ve besteci Robert Gauldin'in (2004) yaklaşımı esas alınmıştır.

2) 137. Mezmur'un anlamsal içeriği ile kompozisyonun armonik ve melodik yapısı arasındaki ilişki incelenmiş ve tespit edilen sözcük (ve sözcük grubu) vurguları dört kesit üzerinden detaylandırılmıştır. Bu konuya ilişkin bulgular çalışmanın 3.2. *Anlamsal İçeriğin Kompozisyona Yansıması* başlığında sergilenmiştir.

3) Kompozisyon içeriğindeki geleneksel Ermeni müziğine ilişkin yapılar odaklanılmış ve tespit edilen motifler 3.3. *Geleneksel Ermeni Müziğinden İzler* başlığında sunulmuştur.

¹⁰Yapıtın seslendirilip seslendirilmediğine ilişkin herhangi bir bilgi veya tarih bulunmama ile birlikte, Gomidas'ın Berlin'den 1899 Eylül'ünde döndüğü Eçmiyadzin'de bu koral müziğini seslendirme şansını bulmuş olduğu düşünülebilir. Öyle ki; 1899'dan itibaren üç yıl boyunca Gomidas ile birlikte Eçmiyadzin'deki Kevorkyan Cemaran'da görev yapmış olan Hraçya Acaryan, Gatoğigos Mıgırdiç Khrimyan'ın (Khrimyan Hayrig), Gomidas'ın bayramlarda muganni heyetini yönetmesini ve sunaktan okunan mezmurlar ve Yeni Ahit okumalarından sorumlu olmasını istediğini aktarır (Acaryan'dan aktaran Bilal ve Yıldız, 2019: 37).

¹¹Anılan yöntemde; salt içerik analizi (bkz. Weber, 1990; Krippendorff, 2019; Bilgin, 2014) ile sağlanan veriler, incelenen nesnenin formuna yönelik çıkarımlarla ilişkilendirilmektedir. Bu tür yöntemin uygulandığı benzer analitik çalışmalar için bkz. Karadeniz, 2019; 2020.

3. ANALİZ VE BULGULAR

3.1. Metinsel Formun Kompozisyona Yansıması

Gomidas'ın müziğinde metin ve anlatı birinci derecede öneme sahiptir. Bunun sebepleri arasında şüphesiz, Ermeni Kilisesi'nin kutsal metin ile müzik birlikteliğini öne çıkaran geleneğinin yanı sıra Gomidas'ın kişisel duyarlılığı da rol oynamaktadır. Bu sebeple, 137. *Mezmur*'un analizinin hemen öncesinde Kilise geleneğine ve Gomidas'ın konuya ilişkin çalışmalarına değinmek yerinde olacaktır.

Kerovpyan ve Yılmaz (2010: 55) Ermeni Kilisesi'nde ayinlerin neredeyse tamamının ezgi ile okunduğunu ve repertuarın tümünün "ezgili dua" olarak kabul edildiğini ifade eder.

Dindışı müzikler ile ibadethanelerde icra edilen müzikler arasında temel bir işlevsel fark vardır: Dindışı müzikte "zevk" ögesi ön plandadır ve müzisyenler bu doğrultuda eğitim alırlar. Dini müzikte ise, ön planda olan, zikredilmesi gereken "kelam"dır; müzikal icranın, duanın içeriğinin önüne geçmemesi gerekir. Bütün dini müziklerin ayinler çerçevesinde belirlenmiş bir işlevi vardır. Bu açıdan, dini müziklerde bireysel yaratıcılığın alanı, bugünden bakıldığında "sınırlı" sayılabilir elbette, fakat bir başka açıdan, bu sınırlılığın bir çerçeve işlevi gördüğü de söylenebilir. (...) 12. yüzyılda, Ermeni Kilisesi'nin gatoğigosu olan Nerses Şmorhali, yayımladığı bir genelgede şu ifadeleri kullanır: "Duaları, mezmurları, suyun bir borunun içinden geçtiği gibi değil, sanki kalbinizden ilk kez çıkıyormuş gibi okuyun" (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010: 50).

Psikolog ve müzikolog Richard Wallaschek (1893: 183), kadim Ermenilerin dahi Mezmurların konuşur gibi okunması ile şarkı olarak söylenmesi

arasındaki farkın bilincinde olduklarını ve her iki yolun da Tanrı hizmetinde kullanıldığını belirtir. Bu geleneğin mensubu olarak kutsal metnin hizmetine sunduğu müziğinin çerçevesini net çizgilerle belirlemiş olan Gomidas'ın; konserlerinde, kendi düzenlediği kilise ve halk şarkılarını seslendiren koroya piyano ve orgla eşlik ettiği, zaman zaman kendisinin solo yaptığı ve her parçadan önce şarkının şiirsel, ezgisel ve ritmik yapısına ve düzenleme tarzına dair bilgiler verdiği bilinmektedir.¹² Böylece, bir nevi açıklamalı veya konferans konser türünde bir program sunduğu anlaşılmaktadır.

Ermeni ilahi repertuarının ezgisel ve güftesel içeriğini analiz ederek, *sağmos* (mezmur), *dağ* ve *şaragan* gibi türlerine ayrılmasının izini süren Rahip Gomidas'ın teorisi; ilk mezmurların, eski halk ezgileri üzerine söylendiği yönündeydi (Bilal ve Yıldız, 2019: 189).¹³ Kendisinin; Uluslararası Müzik Cemiyeti'nin 1-14 Haziran 1914 tarihleri arasında Paris'te gerçekleştirdiği kongredeki konuşmasında (Görsel 2), dini müziğin karakterindeki sadelik gerekliliğinin ispatı niteliğinde 12. yüzyılda yaşamış ünlü bilge Ermeni müzisyen Ananya Şiragatsi'nin *Hağakıs Tzaynits* [Sesler Üzerine] isimli eserinden yaptığı alıntı, yine kendi bestecilik yaklaşımının yorumlanması noktasında son derece değerlidir:

Ermeni kilisesinin şaraganlarında^[14] [ezgili dua] sözler dinleyicinin dikkatini (ezgiden) müzikten daha fazla çekmelidir. (...) Dağlarda^[15], der Ananya, müzik sözlerin anlamını boğmadan baskın olmalıdır. Öyle ki dağlarda bile, tıpkı "Diramayr"da fark etmiş olduğunuz gibi, müzikal gelişme asla sözlerin anlamı dışına çıkmaz; müzik sadece anlamın doğru ve güçlü bir şekilde ifadesine hizmet eder (Akt. Bilal ve Yıldız, 2019: 145-146).

¹²Bilal ve Yıldız (2019: 174), bu tür konserlere bir örnek olarak şu kaynağı verir: Gomidas, 1913.

¹³Gomidas: "5. yüzyılda Ermeni alfabesinin bulunup İncil'in çevirisi yapılan kadar kilisede sadece mezmurlar (*sağmos*) ve kadim halk ezgileri benzer şarkılar söylenir. Daha sonra mezmurların yerini sekiz *tzayn* (ses/ makam) üzerinden sınıflandırılan *şaragan* (ezgili dua) repertuarı alır" (Akt. Bilal ve Yıldız, 2019: 238).

¹⁴*Şaragan*: Şarkı formundaki ilahilere verilen ad. "Mücevher anlamına gelir. Dini müzikteki kıymetli parçalardır" (Mustan Dönmez ve Yazar, 2014: 180).

¹⁵*Dağ*: "Hem Kilise Müziği'nde hem de dindışı müzikte yeri olan, vezinli, serbest üslupta yapılmış süslü ezgiler üzerine kurulu bir beste formu" (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010: 36).



Görsel 2. Gomidas, 5. Uluslararası Müzik Cemiyeti Kongresi'nde konuşmasını yaparken; (solda, o tarihte Paris Operası Genel Sekreteri olan Fransız müzikolog Louis Laloy); Haziran 1914, Paris (Le Congrès de la S. I. M., 1914: 13).

Bu ön bilgilerin ardından eserin müzikal karakterine odaklanıldığında, Gomidas'ın kutsal metinle paralellikler içeren bir müzikal kompozisyon oluşturma noktasındaki hassasiyeti, yapının kimi kesitlerinde net bir şekilde ortaya çıkmaktadır. 9 ayetten oluşan 137. Mezmur'un metni, anlattısından kaynaklanan bir iç forma sahiptir (Simango, 2018: 221) ve bu formun köşe noktalarının şu şekilde özetlenmesi mümkündür:

Tablo 1. 137. Mezmur metinsel formu.

Form	Ayet	Litürjik içerik	Hitap edilen
A	a	1-2	eylem
	b	3	eylemin sebebi
	c	4	iç ses
B	d	5-6	yemin
C	e	7	anımsa(t)ma
	f	8-9	yemin

Tablo 2. Metinsel form ile kompozisyonun ton ve ritim alanları arasındaki ilişki.¹⁶

Ayet	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Ölçü	1	9	12.4	31	40.4	56	71	94	107
Form	A				B			C	
	a			b	c	d	e	f	
Tonal Alan	mi:	I		i	i	i			
	fa#:	V _[HC] I						V _[HC]	
	sol:								V _[HC]
	la:								V _[HC]
	si:		V _[HC] I	I _[PAC]		i	i _[IAC]		
re:						I _[IAC] I	I _[PAC]	i	I
Ritim	4/4		6/8	4/4		6/8		4/4	
Geçiş	G₁		G₂	G₃	G₄		G₅		

¹⁶Tablonun "tonal alan" bölümünde yer alan kısaltmalar şu kadansları ifade etmektedir: PAC (*perfect authentic cadence*) "tam otantik kadans", IAC (*imperfect authentic cadence*) "eksik otantik kadans" ve HC (*half cadence*) "yarım kadans". Bkz. Gauldin, 2004: 133-134.

¹⁷Konuya ilişkin detaylı bilgi için bkz. Gauldin, 2004: 483-497.

Bu noktada, anılan ritim anahtarı değişikliğine de ışık tutmak uygun olacaktır: A bölümünü oluşturan 4 ayet boyunca 4/4'lük ritim anahtarının hâkim olduğu eserde yalnızca 3. ayetin sonunda 6/8'lik bir kısım göze çarpmaktadır (Lokmagözyan, 2019: 63-64) ve dikkat edildiğinde bu pasajın, mezmurun tırnak içindeki ilk "alıntısına" karşılık geldiği kolaylıkla görülmektedir. Ritmin değiştiği noktada esasında metni bir başka karakter seslendirmektedir. Mazlum halkın 4/4'lük anlatısının arasında kalan, zalim Babillilerin "Siyon ezgilerinden birini okuyun bize!" cümlesi, 6/8'lik ritimde sergilenmiştir ve bu sebeptendir ki, 4. ayete geçilirken ritim anahtarının tekrar 4/4'lüğe dönüşü, aynı zamanda öznenin de yeniden mazlum halka dönerek anlatının onların dilinden aktarımının devamına işaret etmektedir.

3.1.3. G₃

Geçiş alanı 3'te (Görsel 5) yine bir bölmeli modülasyon yer almakla birlikte, kesiti özel

kılan bazı ek unsurlar da mevcuttur. Bunların başında, geçilen yeni ayetin piyano eşlikli solo parti için yazılmış oluşu gelmektedir. 38. ölçüden itibaren süregelen ve 40'ta güçlü bir kadans sergilemeksizin tonikte sonlanan mi minör ton alanından, yeni ayete, farklı bir tonalitenin yanı sıra yeni "doku" ile de geçilmiş oluşu bu bağlamda dikkate değerdir. Bu kurgu ile metnin formunun ikinci büyük bölümü olan "B"ye geçilecek ve B süresince devam edecek olan eşlikli sololarla Yeruşalim için yemin şarkıları seslendirilecektir.

Söz konusu geçişte, daha çok uzak tonlara modülasyonda tercih edilen "ortak ses yoluyla modülasyon"²¹ da başvurulmuştur. Önceki ton alanının (mi minör) 5. derecesi olan ses (si), geçilen yeni ton alanının (si minör) da 1. derecesidir. Bu yolla kurulan bağ, kesiti iki modülasyon tipine de yakın konumlandırmaktadır. Ayrıca, bir kesişim noktası, yani bir pivot akor alanı oluşturmasa bile bitiş ve başlangıç akorlarının her ikisinin de mi

The image shows a musical score for the piece 'An den Wassern zu Babel' by Gomidas, measures 4-5. The score is in 4/4 time and G major. It features vocal parts for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, and a Piano accompaniment. A red vertical bar highlights the transition between measures 4 and 5. The piano part shows a change in texture and dynamics, marked 'pp'. The lyrics are: 'sin - gen im frem - den Lan - de. Ver - ges - se ich dein, ver - ges.' The piano part includes a red box highlighting the transition between measures 4 and 5, with the dynamics 'pp' and 'pp' indicated. The piano part also includes a red box highlighting the transition between measures 4 and 5, with the dynamics 'pp' and 'pp' indicated. The piano part also includes a red box highlighting the transition between measures 4 and 5, with the dynamics 'pp' and 'pp' indicated.

Görsel 5. Gomidas, *An den Wassern zu Babel*, 038-43: 4.-5. ayetler arası geçiş.

²¹Konuya ilişkin detaylı bilgi için bkz. Gauldin, 2004: 619.

Görsel 6. Gomidas, *An den Wassern zu Babel*, ö53-57: 5.-6. ayetler arası geçiş.

minör oluşu, söz konusu bölmeli modülasyonu bir kat daha yumuşatmaktadır.

3.1.4. G₄

Bu kesitte bir bölmeli modülasyona daha (si minör → mi minör) yer verilmiş olup ilk ton alanı eksik otantik kadans [IAC] ile kapanmış ve doğrudan yeni ton alanına geçilmiştir (Görsel 6). Bu yolla gerçekleştirilen yakın tona modülasyon –tenordan sopranoya– yine bir özne değişikliğine işaret eder şekilde 6/8’lik ritme geçişle desteklenmiş ancak solo pasajlara soprano solo ile devam edilmesi sayesinde de “B” bölmesinin bütünlüğü sağlanmıştır. Böylece, 5.

ve 6. ayetler, kendi içerisinde bir büyük bölme (B) oluştururken çalgı eşiksiz koro (A ve C) bölmelerinden doku olarak ayrılmıştır.

3.1.5. G₅

7 ile 8. ayetler arasında “mod değişimi yoluyla uzak tona modülasyon”²² söz konusudur (Görsel 7). Mezmurun son iki ayetinin Babillilere yönelik bir yemin ifadesi içeren anlamsal formu, kompozisyonda, bu bölmeye geçilirken gerçekleştirilen yeni bir modülasyon tiptyle desteklenmiştir. 8. ayetin bir köprü işlevi görmesine de sahne olan bu geçişte, Re Majör’de sergilenen ve I-ii-V-I armonik yürüyüşünün

Görsel 7. Gomidas, *An den Wassern zu Babel*, ö90-99: 7.-8. ayetler arası geçiş.

²² Konuya ilişkin detaylı bilgi için bkz. Gauldin, 2004: 614-618.

sonunda yer alan tam otantik kadansın ardından, yapı, uzak bir ton olan sol minör'e ulaşmak üzere "mod değişimi" (re minör) ara basamağını kullanmaktadır. Ayrıca, 5. ayetten bu yana tekil durumda olan anlatıcının, bu noktadan itibaren çoğul bir kimliğe bürünmesi de (*Ey sen, yıkılası Babil kızı, bize yaptıklarımı sana ödetecek olana ne mutlu!*) yine bir ritmik değişimle (6/8 → 4/4) iç içe tasarlanmıştır.

3.2. Anlamsal İçeriğin Kompozisyona Yansıması

Gomidas'ın, sözcüklerin anlamsal içeriği ve karakterine atfettiği önemi yine kendi cümleleri üzerinden okumak mümkündür. Besteci, 21 Eylül 1910 tarihinde yayınlanan röportajında, Edgar Manas'ın dört sesli *Badarak*'ının²³ başarılı bir eser olmadığına ilişkin düşüncesini, eğitimini İtalya'da tamamlamış olan Manas'ın, Ermeniceye hâkim olmamasıyla gerekçelendirmiş ve Manas'ın ezgilerinin, Ermenice kelimelerin doğasını, Ermeni ruhunu yansıtmadığını, onlarla tezat oluşturduğunu ifade etmiştir²⁴ (Bilal ve Yıldız, 2019: 186). Müzikolog Aram Kerovpyan da Gomidas'ın müziğinde Batı tekniklerinin katı bir biçimde uygulanmamış oluşuna, bestecinin, çok seslendirmelerinde müziğin karakterine yönelik arayışına ve sözlerle ezgiyi yakınlaştırma yolundaki çabasına ilişkin izlere dikkat çeker ve ekler: "Gomidas'ın yaklaşımı ciddi bir yaklaşım" (Akt. Nalcı, 2015).

Halk Şarkılarının Ömrü başlıklı metninde Gomidas, söz-müzik ilişkisinin gelenekte nasıl konumlandığını şu cümleyle aktarır:

"Şarkıların sözleri melodilerinden daha uzun yaşar; aynı ezgiyle söylenen her bir kıta, kişinin dikkatini çeken, ilgi uyandıran ve varlığının devam ettirmesine yardım eden eşsiz, taze bir imge katar" (Gomidas, 2011: 48).²⁵ Kelimelere "dikkat çeken", metne "tazelik katan" müziğin, kompozitör tarafından böylesi bir sembolleştirme yoluyla esere dâhil edilmesi yaklaşımı ise Gomidas'ın ruhsal durumu özelinde bir başka boşluğu doldurmaktadır: Gomidas'ın, "mümkün olan her tür psikolojik veya simgesel süreci kullanan bu tür yerine koyma girişimleri, sadece kederin acısını dindirmekle kalmaz, kayıp kişinin 'hayatını' ebedileştirmek anlamına da gelir" (Kuyumjian, 2010: 193).

Gomidas, Romantik Dönem bestecilerinin yaratma ilkelerini tanımlarken; Liszt'in, müziğin, şiirsel düşünceleri yeniden üretmesi gerektiğinden emin olduğunu, bu sebeple de program müziği yazmaya, bir başka deyişle, "müziği resmetmeye" başladığını ifade etmiştir (Gomidas, 1941: 179'dan aktaran Sahakyan, 2012: 220). Açık bir "görsel" çağrışımı beraberinde getiren bu sembolik tabir, Gomidas'ın müziğinde, metne/anlatıma verdiği önemi ve bu konudaki hassasiyetini de aydınlatmaktadır. Bestecinin, kendi ifadesiyle "kelimelerin anlamlarıyla uyumlu" bir kompozisyon ortaya koyma kaygısının 137. Mezmur üzerine yansımaları niteliğindeki sözcük vurguları (V), aşağıda, eserdeki geliş sırasıyla sergilenmiştir.²⁶

²³*Badarak* (Kudas-ı Şerif): Ermeni Kilisesi kutsal tapınma ayını. "İsa Mesih'in son akşam yemeğinde ekmek ile şarabı kendi bedeni ve kanı olarak havarilere sunuşunu anlatan ayın" (Mustan Dönmez ve Yarar, 2014: 168, 178).

²⁴Manas daha sonra, 27 Kasım 1931 tarihinde –Gomidas, ömrünü tamamlayacağı klinik Hôpital Villejuif'te iken– "Gomidas'ın ailesindeki ölümler anısına ve onun iyileşmesi için" Pera Surp Yerrortutyun Kilisesi'nde, Gomidas'ın düzenlediği *Badarak*'ı yönetecektir. Etkinliğin davetiyesi için bkz. Bilal ve Yıldız, 2019: 308.

²⁵Geleneksel Ermeni müziğini analitik bir yaklaşımla incelemiş olan besteci, Ermeni halk ezgileri üzerine şu cümleleri sarf eder: "Sözcüklerin ve sözcük gruplarının vurgu noktaları müzikte bir karşılık bulmaz, bunlar birbirinden bağımsızdır. Ancak müzikal içerik, şiirin temel atmosferi ve duygusal içeriğiyle örtüşür" (Gomidas, 1899'dan aktaran Seiffert, 1899: 47). Polatyan (1998: 68), Gomidas'ın bu açıklamasına rağmen, onun derlemiş olduğu halk şarkılarında kimi sözcüklerdeki vurgunun ne denli ön plana çıktığına da işaret eder ve bu duruma örnek olarak; (tekrarlanan notalarla ifade edilen) "dikilmek", (inici ezgisel çizgiyle anlatılan) "batmak" ve (çıkıcı dörtlü sıçraması ve uzun seslerle sembolize edilen) "taşan sel" gibi sözcükleri gösterir.

²⁶Gomidas, söz-müzik birlikteliğinde "vurgu"ya ayrıca önem atfetmiştir. Öyle ki, Gomidas'ın "Ermeni müziği otantisitesine dayanak olarak sunduğu en temel argüman, dil ile ilişkilendirdiği ve müzikal anlamının yanı sıra tonlama ve vurguyu da içeren dilbilimsel bağlamda kullandığı "millî entonasyon" tanımı üzerinden gelişir (Bilal ve Yıldız, 2019: 233).

3.2.1. V₁

Eserde, 4. ölçüde sonlanan Mi Majör ton alanının hemen ardından la minör bir pasaja yer verilmiştir. Ancak bu yeni ton alanı geçici bir modülasyon olarak ortaya çıkmakta, yapı 6. ölçüde La Majör'e dönüşmektedir. Şu nokta dikkat çekmektedir ki söz konusu iki Majör ton alanı arasında 2 ölçü için sergilenen minör kısımda, yalnızca şu iki sözcük yer almaktadır: *und weineten (ve ağladık)* (Görsel 8). Bestecinin, ilk ayetin bu kederli eylemini, Majör moddan ani bir -bölmeli- modülasyonla minör modda sunması kompozisyonun hemen ilk ölçülerinde etkileyici bir vurgu sağlamakta ve mezmurun resmettiği sahnenin alımlanması noktasında değer taşımaktadır.

3.2.2. V₂

Gauldin (2004: 365), "kromatik değişim" (*chromatic inflection*) olarak ifade ettiği bir tanım öne sürer. Bu yolla, orijinal tonalite hissiyatı korunurken farklı bir akor veya dizi derecesine yönelik anlık bir tonal vurgu algılanır. Gomidas'ın da bu ikinci vurgu kesitinde yaptığı tam olarak bu tanıma uymaktadır. Müzikle resim yapma konusundaki ilgisine değinilmiş olan besteci bu noktada Do Majör triadının (do-mi-sol) dışında, kromatik hatla basitçe eklenen bir sese yer vermektedir: do-mi-"sol#" (Görsel 9). Do Majör için "yabancı" olan bu uzun geçit sesi üzerindeki vurgunun, tam da *fremden (yabancı / el)* sözcüğünde gerçekleştirilmiş oluşu dikkate değerdir:

Görsel 8. Gomidas, *An den Wassern zu Babel*, ö4-6: "ve ağladık".

Görsel 9. Gomidas, *An den Wassern zu Babel*, ö39: "yabancı / el".

3.2.3. V₃

Bir başka sözcük vurgusu 6. ayette, ö56-70 arasında yer alan piyano eşlikli soprano solo partisinde gerçekleştirmiştir. “Seni anmaz, Yeruslaim’i en büyük sevincimden üstün tutmazsam, dilim damağıma yapışsın!” yemininin yer aldığı ayetin kompozisyonunda, ezgisel hattın en tiz, en yüksek frekanstaki seslerinde sergilenen sözcük, “*en yüksek / en büyük*” anlamlarına gelen *höchste* sözcüğüdür (Görsel 10):

Görsel 10. Gomidas, *An den Wassern zu Babel*, ö67: “en yüksek / en büyük”.

3.2.4. V₄

Son olarak ise 7. ayette geçen ve Edomluların tavrı olarak aktarılan “Yıkın onu, yıkın temellerine kadar!” cümlesinde iki detaya yer verilmiştir. Metinde bir kez geçen *reis ab* (*yıkın onu*) ifadesi, Gomidas’ın eserinde, her bir parti tarafından gitgide tizleşerek dört kez

seslendirilmiş ve ardından tüm koro tarafından üç kez de topluca tekrarlanmıştır. Söz konusu kurgu ile gitgide büyüyen ve hacim kazanan bir linç/yıkım sahnesi canlandırılmaktadır. Bunun yanı sıra *bis auf ihren boden* (*temellerine kadar*) ifadesinin bulunduğu noktada ise Re Majör’de I-ii-V-I armonik yürüyüşünün sonlanması ve bölmenin, deyim yerindeyse temeline/eksenine tam otantik kadans [PAC] ile ulaşması da kesitin bir diğer detayı olarak öne çıkmaktadır (Görsel 11):

3.3. Geleneksel Ermeni Müziğinden İzler

Koral müziğin hâkim olduğu kompozisyonun yalnızca B bölümünde (5. ve 6. ayetler), piyano eşlikli olmak üzere sırasıyla tenor ve soprano solo partileri için yazılmış kısımlar yer almaktadır. Diğer pasajlardan bu yönüyle ayrılan ve Yeruslaim’e hitaben şarkıların seslendirildiği bu iki solo kısmın açılış motiflerinde besteci, geleneksel Ermeni müziğinden iki halk şarkısından esinlenmiştir: Sözleri Rafael Patkanyan’a, müziği Petros Afrikyan’a ait olan *Արաքի Արասունւնըր* [*Araks’ın Gözyaşları*] ve sözleri Smbat Şahaziz’e ait olan anonim eser *Երսագ* [*Rüya*].²⁷

Anılan halk şarkılarından *Araks Ana’nın kıyılarınd*a ifadesi ile başlayan ilkinin açılış motifi (Görsel 12a) bestecinin *Babil Irmakları Kıyısında* kompozisyonunun tenor solo bölümüne ilham olmuştur (Görsel 12b):

Görsel 11. Gomidas, *An den Wassern zu Babel*, ö85-93: “yıkın temellerine kadar”.

²⁷ Bahsi geçen geleneksel şarkılar, *Մայր Արաքի ափերով* [*Araks Ana’nın Kıyılarınd*a] ve *Ես լսեցի մի աւնւշ ձայն* [*Tatlı Bir Ses Duydum*] adlarıyla da bilinmektedir (bkz. http-1).

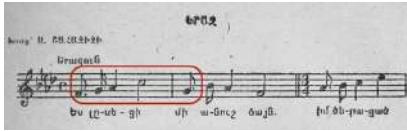


Görsel 12a. Araks'ın Gözyaşları, başlangıç motifi (http-2).



Görsel 12b. Gomidas, An den Wassern zu Babel: Tenor solo, başlangıç motifi.

Diğer ezgi ise *Tatlı bir ses duydum, yaşlı annemin sesiydi* mısraı ile başlayan *Rüya*'dan ilhamla eserin –tenor soloyu takip eden– “soprano” solo bölümünde alıntılanmıştır (Görsel 13a-13b):



Görsel 13a. Rüya, başlangıç motifi (http-3).



Görsel 13b. Gomidas, An den Wassern zu Babel: Soprano solo, başlangıç motifi.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Gerçekleştirilen analiz, bestecinin; müziği, kutsal metnin –Tanrı'nın– hizmetinde kullanan bir yaklaşım sergilediğine ilişkin kimi ipuçlarını ortaya koymuştur. Metnin doğru anlaşılması ve etkisinin layıkıyla oluşturulması yolunda Batı müziği teorisinin birinci derecede rol oynadığı bu yaklaşımla, metnin muhtelif sahnelerinin dinleyici zihinlerdeki yeri sağlamlaştırılmış, anlatım güçlendirilmiştir.

İncelenen kesitlerde görüldüğü üzere eserin kompozisyonunda, Gomidas'ın “metni aydınlatma”yı amaç edinen yaklaşımının bir sonucu olarak metnin iç formuna uygunluk gözlemlenmiştir. Metnin, “konularına” ve onu seslendiren kişilerin “konularına” göre bölmelere ayrılmasıyla ortaya çıkan formun,

tonalite, ritim, doku ve çalgılama yoluyla desteklendiği; müzikal her bir köşe noktasında “yeni” bir ayete kapı aralandığı görülmüştür. Forma yönelik bu tespitin yanı sıra 1, 4, 6 ve 7. ayetlerde odaklanılan kimi sözcüklerin ise armonik ve melodik yapılarda yer verilen nüanslar aracılığıyla doğrudan ve incelikli vurgulanmış oluşu, eserin kritik bir diğer yönü olarak ifade edilmiştir. Dolayısıyla besteci, bu “aydınlatma”yı yalnızca form geneline yansıtılmakla kalmamış, önem atfettiği birtakım sözcükleri bilhassa vurgulamış, renklendirmiştir.

Yapıtta, özgün temaların yanı sıra geleneksel Ermeni müziğine has iki halk ezgisinin ana motiflerine de yer verilmiştir. Bu gönderme, Gomidas'ın, bir besteci olarak kendisini geleneğe nasıl bir noktada konumladığının göstergesidir. Bohlman (1988: 10), otantisitenin, geleneğin şimdiki zamana ilişkin çerçevesini kurarak kültürel sürekliliğe dair tarihsel bir perspektif sağladığını ifade eder. “Bu yüzden, geçmişe ait olduğu kadar, geçmişin bugünde somutlanması, korunması, canlandırılması ile aslında bugüne aittir” (Bilal ve Yıldız, 2019: 251). *Babil İrmakları Kıyısında* dramatik bir sahneyi kompozite eden Gomidas da eserini kendi kültüründeki bir başka kıyı ile, *Araks Ana'nın kıyılarında* dizesiyle açılan halk ezgisi ile ilişkilendirmiştir. Aynı şekilde, iki ayrı halkın ortak kederini seslerle resmederken eserin piyano eşlikli tek “soprano” solo bölümünde anlatıma *Tatlı bir ses duydum, yaşlı annemin sesiydi* mısraı ile başlayan bir başka halk şarkısına yer vermesi, yine bestecinin ifadelendirme konusundaki inceliğini örneklemektedir. İlk mezmurların eski halk ezgileri üzerine söylendiği görüşünü savunan Gomidas'ın, Ermeni kilise müziğinin sade ve özgün hâlini tekrar gün ışığına çıkarmak isteyen zihni, mezmurları da bu yönüyle kapsamaktaydı. Dolayısıyla kompozisyonuna yerleştiği, özgün ve geleneksele birlikte dokunan bu kesişim motifleri, kendisinin bestecilik yaklaşımındaki

müzikolojik özü de görünür kılmaktadır.

Rahip Gomidas, literatüre, tam da görüşleri ile örtüşür biçimde kutsal metnin önüne geçmemeye özen gösteren; “metni”, onunla paralel hareket ederek “aydınlatan” ve “yücelten”; kendi ifadeleriyle, “kelimelerin anlamlarıyla uyumlu” ve bu kutsal âdete “hak ettiği itibar ve sadakati gösteren” bir eser sunmuştur.

KAYNAKLAR

- Alajaji, S. A. (2018). *Sılaya Giden Yol: Ermeni Diasporasında Müzik* (A. Çavdar, Çev.). İstanbul: Aras Yayıncılık & Kara Plak Yayınları.
- Atayan, R. ve Kerovpian, A. (2001). Komitas Vardapet. S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Volume 13 içinde* (s. 763-765). New York: Grove.
- Aydm, F. (2004). *Yahudilik*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Bilal, M. ve Yıldız, B. (2019). *Kalbim O Viran Evlere Benzer: Gomidas Vartabed'in Müzik Mirası*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
- Bilgin, N. (2014). *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi: Teknikler ve Örnek Çalışmalar*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Bohlman, P. V. (1988). *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Drost-Abgarjan, A. ve Randhofer, R. (2020). Komitas als Symbolfigur für die Deutsch-Armenischen Beziehungen. T. Shakhkulyan (Ed.), *Yearbook Vol. 5 of Komitas Museum-Institute içinde* (s. 110-133). Yerevan, Berlin, Halle: Publication of Komitas Museum-Institute.
- Gardner, H. (1982). *Art, Mind and Brain: A Cognitive Approach to Creativity*. New York: Basic Books, Inc., Publishers.
- Gauldin, R. (2004). *Harmonic Practice in Tonal Music (Second Edition)*. New York & London: W. W. Norton & Company, Inc.
- Gomidas. (1904a). Franz Liszt. *Daraz*, (19), 173-174.
- Gomidas. (1904b). Giuseppe Verdi. *Daraz*, (23), 208-209.
- Gomidas. (1913). 1913, Mayıs 12/25, Hamerki Hay Keğçug Yerkeru Hamarod Ampopumı [25(12) Mayıs 1913 Konserindeki Ermeni Köylü Şarkılarının Özeti]. İstanbul: Dıraban Şant Galatya.
- Gomidas. (1941). *Hotvatzner yev Usumnasirutyunner [Makaleler ve Araştırmalar]*. Erivan: Haybedhrad.
- Gomidas. (2011). Halk Şarkılarının Ömrü. T. Nalcı (Haz.), *Gomidas: Bu Toprağın Sesi içinde* (s. 47-48). İstanbul: İstanbulahay & Anadolu Kültür.
- Güvener, D. ve Güray, C. (2020). Gomidas: Hayatına, Derlemelerine ve Derlemelerindeki Dans Ezgilerine Bir Bakış. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (16), 231-252.
- Gyodakyan, G. (2000). *Komitas*. Yerevan: HH GAA Gitutyun Hratarakchutyun.
- Hartman, T. (1960). Gomidas. K. N. Kasbaryan (Haz.), *Jamanagagitsneri Gomidasi Masin [Gomidas'ın Çağdaşları] içinde* (s. 56). Erivan: Haybedhrad.
- Karadeniz, İ. (2019). *Batanay'ın Nikriz Mevlevî Âyini'nde Makamsal Sembolizm*. *Art-Sanat Dergisi*, (12), 243-268.
- Karadeniz, İ. (2020). *Traditional References of the Modern Ballade by Akses*. *Musicologist*, 4 (2), 198-226.
- Kelle, B. E. (2007). *Ancient Israel at War 853-586 BC*. Oxford: Osprey Publishing.
- Kerovpian, A. ve Yılmaz, A. (2010). *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*. İstanbul: Surp Pırgıç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları.
- Khachents, S. (2009). *Komitas Vardapet: Letters*. Erivan: Printinfo.
- Kharatyan, M. (2019). *Interpreting Komitas' Music*. University of Agder: <http://www.researchcatalogue.net/view/648729/648730> (Erişim Tarihi: 24.04.2022).
- Krippendorff, K. (2019). *Content Analysis: An Introduction to Its Methodology*. California: SAGE Publications, Inc.
- Kutsal Kitap (Tevrat, Zebur, İncil). (2009). İstanbul: Yeni Yaşam Yayınevi.
- Kuyumjian, R. S. (2001). *Archeology of Madness: Komitas, Portrait of an Armenian Icon*. Princeton, New Jersey: Gomidas Institute.
- Kuyumjian, R. S. (2010). *Deliliğin Arkeolojisi Gomidas: Bir Ermeni İkonunun Portresi* (A. Oğuz, Çev.). İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
- Le Congrès de la S. I. M. (1914). *La Revue Musicale S. I. M.*, (Juillet-Août), 3-32.
- Lokmağözyan, D. (2011). Gomidas'ın Hayatı ve Müziği. T. Nalcı (Haz.), *Gomidas: Bu Toprağın Sesi içinde* (s. 11-41). İstanbul: İstanbulahay & Anadolu Kültür.
- Lokmağözyan, D. (2019). *Gomidas: Almanca Eserler*. İstanbul: Pırgıç Yayınları.
- Mustan Dönmez, B. ve Yazar, B. (2014). *İstanbul Ermeni Ortodoks Cemaati'nin Dinsel Müzik Uygulamaları Üzerine Etnografik Bir*

Çalışma. Akademik Araştırmalar Dergisi, 16 (61), 157-182.

Nalçı, A. (Editör). (2015, 15 Şubat). Gamurç: Gomidas Vartabed 15 Şubat 2015. İstanbul: İmc Tv. YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=T5VXDOWGK2M> (Erişim Tarihi: 20.12.2021).

Polatyan, S. (1998). Ermeni Müziği (T. Tanyel, Çev.). İstanbul: Avesta.

Sahakyan, L. (2012). Ferenc Liszt's Appraisal by Komitas Vardapet. Anuario Musical / Spanish National Research Council, (67), 215-222.

Seiffert, M. (1899). Mitteilungen der Internationalen Musik-Gesellschaft. Zeitschrift der Internationale Musikgesellschaft, 1 (1-2), 46-47.

Simango, D. (2018). A Comprehensive Reading of Psalm 137. Old Testament Essays, 31 (1), 217-242.

Terlemezyan, R. (1960). Gomidası Arvesdi: Desagan, Kinnatadagan Verludzutyun [Gomidas'ın Sanatı: Teorik ve Eleştirel İnceleme]. K. N. Kasbaryan (Haz.), Jamanagagitsnerı Gomidası Masin [Gomidas'ın Çağdaşları] içinde (s. 165). Erivan: Haybedhrad.

Wallaschek, R. (1893). Primitive Music. London: Longmans, Green, and Co.

Weber, R. P. (1990). Basic Content Analysis. California: SAGE Publications, Inc.

İnternet Kaynakları

http 1. <http://www.komitas.am/arm/original.htm> (Erişim Tarihi: 12.12.2021).

http 2. <http://museum.am/songs/29.html> (Erişim Tarihi: 24.04.2022).

http 3. <http://www.museum.am/songs/53.html> (Erişim Tarihi: 24.04.2022).

Görsel Kaynakları

Görsel 1a. <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/642921> (Erişim Tarihi: 18.08.2021).

Görsel 1b. <http://artuk.org/discover/artworks/by-the-waters-of-babylon-90077/search/keyword:babylon--referrer:global-search> (Erişim Tarihi: 18.08.2021).

Görsel 1c. <http://www.mutualart.com/Artwork/On-the-Rivers-of-Babylon/34C80B9E9F589DD5> (Erişim Tarihi: 18.08.2021).

Görsel 1d. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gebhard_Fugel_An_den_Wassern_Babylons.jpg?uselang=de (Erişim Tarihi: 18.08.2021).

Görsel 2. <http://archive.org/details/simrevuemusicale191410pari/page/12/mode/2up> (Erişim Tarihi: 07.10.2021).

Görsel 3-11, 12b, 13b. Lokmagözyan, D. (2019). Gomidas: Almanca Eserler. İstanbul: Pırğıç Yayınları.

Görsel 12a. <http://museum.am/songs/29.html> (Erişim Tarihi: 24.04.2022).

Görsel 13a. <http://museum.am/songs/53.html> (Erişim Tarihi: 24.04.2022).

TÜRK KÜLTÜR VE SANATI'NDA MEHMED SİYAH KALEM MİNYATÜRLERİNİ OLUŞTURAN PLASTİK ÖGELERİN İNCELENMESİ

Doç. Muteber BURUNSUZ*

ÖZET

Orta Asya Türk Kültürü ve Türk Resim Sanatı açısından önemli bir yere sahip olan Mehmed Siyah Kalem'in eserlerini XIV. ve XV. yüzyıllarda Maverâünnehir Türkistan'da oluşturduğu bilinmektedir. Mehmed Siyah Kalem'in eserlerinden yaşadığı coğrafyanın kültürü, dönemi, bozkır ve göçebe yaşamı ile ilgili bilgi edinmek mümkündür. Mehmed Siyah Kalem'in minyatürlerinde insan ve hayvan figürleri, figürlerin sınıfsal farklılıkları, kıyafetler, objeler, aksesuarlar ve hikayeleştirilmiş sahnelerle karşılaşmaktadır. Eserlerinin minyatürün dışına taşan resimsel uygulamalar olduğu da dikkat çekmektedir. Orta Asya ve Şamanizme bağlı halkların temsil edildiği resimlerde, şamanların mücadelesi, bozkır ve göçebe hayatına ilişkin gündelik sahnelerin, az renkli, natüralist bir biçimde aktarıldığı görülmektedir. Araştırmada Mehmed Siyah Kalem'in Türk Kültür ve Sanatı içerisindeki yerinin eserleri aracılığıyla çözümlenmesi, eserlerdeki kültürel öğelerin ise resmin plastik elemanları çerçevesinde incelenmesi amaçlanmaktadır. Plastik öğeler içerisinde Mehmed Siyah Kalem'in kullanmış olduğu renklere, anatomiye, hacimlendirme ve deformasyonlara değinilmektedir. Araştırmada Mehmed Siyah Kalem'in Orta Asya kültürünü sanatına yansıttığı minyatürler oluşturduğu, minyatürlerdeki figürlerde beden anatomisi ve kas yapılarının anatomik çözümlenmesinde renklerin açık ve koyu değerlerine yer verdiği izlenmektedir. Gündelik yaşam içerisindeki sahnelerin tiyatro sahnesi gibi izleyiciye sunulduğu, figürlerin portrelerindeki duyguların ifadeci bir anlayışla aktarıldığı görülmektedir. Mehmed Siyah Kalem'in minyatürlerinde Orta Asya ve Türk Kültürü'ne ait olan izler aracılığıyla, bozkır ve göçebe yaşamına tanıklık edildiği sonucuna varılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk Kültürü, Türk Resim Sanatı, Mehmed Siyah Kalem, Minyatür, Orta Asya.

Geliş Tarihi: 03.06.2022

Kabul Tarihi: 16.08.2022

Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Hitit Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, Çorum, muteberburunsuz@hitit.edu.tr,
ORCID: 0000-0002-8987-0058

EXAMINATION OF THE PLASTIC ELEMENTS THAT MAKE UP MEHMED SİYAH KALEM MINIATURES IN TURKISH CULTURE AND ART

Assoc. Prof. Muteber BURUNSUZ*

ABSTRACT

The works of Mehmed Siyah Kalem, which has an important place in terms of Central Asian Turkish Culture and Turkish Painting Art, are in the XIV. and XV. It is known that it was formed in Transoxiana in the centuries-old Turkestan. It is possible to obtain information about the culture, period, steppe and nomadic life of the geography where he lived from the works of Mehmed Siyah Kalem. In the miniatures of Mehmed Siyah Kalem, human and animal figures, class differences of the figures, clothes, objects, accessories and narrated scenes are encountered. It is also noteworthy that his works are pictorial applications that go beyond the miniature. In the paintings, in which Central Asia and the peoples of shamanism are represented, it is seen that the daily scenes of the shamans' struggle, steppe and nomadic life are conveyed in a less colorful and naturalistic way. In the research, it is aimed to analyze the place of Mehmed Siyah Kalem in Turkish Culture and Art through his works, and to examine the cultural elements in the works within the framework of the plastic elements of the painting. Among the plastic items, the colors, anatomy, volume and deformations used by Mehmed Siyah Kalem are mentioned. In the research, it is observed that Mehmed Siyah Kalem created miniatures that reflected the Central Asian culture to his art, and included the light and dark values of colors in the anatomical analysis of the body anatomy and muscle structures in the figures in the miniatures. It is seen that the scenes in daily life are presented to the audience like the theater stage, and the emotions in the portraits of the figures are conveyed with an expressive understanding. It is concluded that the steppe and nomadic life is witnessed through traces of Central Asian and Turkish Culture in the miniatures of Mehmed Siyah Kalem.

Keywords: Turkish Culture, Turkish Painting Art, Mehmed Siyah Kalem, Miniature, Central Asia.

Received Date: 03.06.2022

Accepted Date: 16.08.2022

Article Types: Research Article

*Hitit University, Faculty of Fine Design and Architecture, Department of Painting, Çorum, muteberburunsuz@hitit.edu.tr,
ORCID: 0000-0002-8987-0058

1. GİRİŞ

Mehmed Siyah Kalem'in kimliği, yaşadığı coğrafya ve dönem ile ilgili net bir bilgiye ulaşılamamaktadır. Figürlerin yer aldığı mekân ve sahnelerde yer alan objelerle yaşanan dönemin sosyo-kültürel yapısı ile ilgili bilgi edinmek mümkündür. Minyatür resimlerde yer alan figürlerin kıyafetleri, göçebe yaşam tarzı, mekânlardaki objeler ve aktarılan sahnelerle ilgili ipuçları edinilerek çıkarımlarda bulunulabilir.

Üstad Mehmet Siyah Kalem'in yaşamı ve kimliği bilinmiyor. Tarih kaynaklarından hiçbiri ondan söz etmiyor. Gerçek adı bile belli değil. Kimi resimlerin üstüne "Karı Üstad Mehmet Siyah Kalem" (Üstad Mehmet Siyah Kalem'in işi) yazılmış (İpşiroğlu, 2004: 11).

Orta Asya'da rulolar halinde hazırlanmış resimlerde ilk olarak farklı çizgi dili dikkat çekmektedir. Orta Asya'da tanımlanan bölge ise Türkistan Maverânnehir olarak belirtilmektedir. Bu bölgeden elde edilen çizimler, Topkapı Sarayı'nda Fatih Albümünde yer almaktadır.

Resmedildikleri devir olarak XIV. asrın son çeyreği ile XV. asrın ilk yarısı düşünülmelidir (Karamağaralı, 1981: 189).

Orta Asya kültürünü yansıttığı minyatürlerde farklı ırkları sosyo-ekonomik statüleriyle betimleyen Mehmed Siyah Kalem'in insanlarını Türkler, Moğollar ve Hintliler oluşturmaktadır. Minyatürlerin içeriğinde kullanılan dekoratif objeler ve fantastik olan figürlerle Orta Asya ve Şamanizm dinine bağlı halklar temsil edilmektedir. Mehmed Siyah Kalem'in resimlerine imza atmadığı görülmektedir. Resimlerde devamlılık, hikâye ve inançlar eşleşmektedir. İpek yolu üzerindeki taşınan eşyalarla birlikte kültür ve inançlar da bu göçebe kültürle birlikte taşınmaktadır. Şamanların, gezici dervişlerin, zengin ya da fakir göçebelerin, demonların İpek Yolu efsaneleri anlatılmaktadır. Minyatürlerin genelinde şaman dansı, binek

hayvanları, günlük hayat işleri betimlenmektedir. Ayrıca Mehmed Siyah Kalem'in figürleri ve objeleri biçimlendirme şekilleriyle Çin, Moğol, Uygur minyatürleri biçimlendirme şekilleri arasında benzeşen yönler bulunmaktadır. Resimlerde figürler, hayvanlar, farklı düzlemlerde, birkaç açıyla resmedilerek Orta-Asya Türk geleneğine ait kültürel yaşam öğeleri, göçebe bozkır hayatı didaktik rulolar şeklinde düzenlenmiştir.

Siyah Kalem'in çalışmalarının büyük bölümünün, İslamiyet'in hakim olduğu ancak Şamanizme ve Tantrik Budizm kalıntılarına karşı mücadele verdiği bir zamanda, Çin ve Hindistan sınırlarından uzakta olmayan Türk göçebelerinin yaşamını yansıtmış olduğu aşağıda görülecektir. Konunun geçtiği yer Doğu Türkistan ve zaman Doğu Türkistan'ın İslamiyeti kabul ettiği 1325 yılıdır. Siyah Kalem'in çalışmalarını inceleyen bütün yazarlar aşağı yukarı bu noktada hemfikirdir. Bununla birlikte bazıları Siyah Kalem'in 14. yüzyılda yaşamış olduğunu düşünürken diğeri onu 15. yüzyıla taşır (Esin, 2019: 46-47).

Mehmed Siyah Kalem'in rulo resimleri Topkapı Sarayı'nda 2152, 2153, 2154, 2160 numaralı Fatih Albümü'nde yer almaktadır. İnsan görünümünden uzak figürlerin enerjik hareketleri, el ve kolların büyük iri görüntüleri, kıyafet detayları, şapkaları, başlıkları, kıyafetlerdeki yoğun kıvrımları, insan ve hayvan figürlerindeki hareketin çok yönlülük özellikleriyle minyatürlerin dışına taşan resimler yaptığı için Mehmed Siyah Kalem eserleri dikkat çekmektedir. Şamanların mücadelesi, gündelik sahneler, karşılaşmalar, konuşmalar, ritmik hareket eden kıvrımlar, portrelerdeki ifadeler, karikatürist çizim Mehmed Siyah Kalem'in resimlerinde görülmektedir.

Orta Asya tapınak ressamlığı, 7. Yüzyılda Tun-Huang'da (Orta Asya kültürüyle Çin kültürünün kaynaştığı bir bölge) yeni bir sanat türü olarak

kâğıt ya da ipek üzerine yapılan rulo resminin ortaya çıkmasına yol açıyor. Bu tarihten sonra, Çin'den İnan'a kadar Kuzey'deki göçmen boylarda epik, dramatik ve dinsel metinlerin anlatıldığı toplantılarda rulo resimler gösterilmeye başlıyor. Resimler dinleyicinin anlatılanları göz önünde canlandırmasına, öykünün çeşitli aşamalarını kolayca izleyebilmesine yardımcı oluyor. Siyah Kalem ruloları da bu amaçla yapılmış olmalı (İpşiroğlu, 2004: 12).

Daha az renkle oluşturulmuş resimlerde stilize form anlayışı ve daha sade olan bir anlatım dili resimlerin genelinde izlenmektedir. Figürler ve mekândaki objelerin her biri bir hikâyenin belirleyicisi, göstergesidir. Mehmed Siyah Kalem'in eserlerinde ortaya çıkan önemli öğeler arasında anatomi ve renk dili yer almaktadır. Minyatürlerde görülen karakterler sıra dışı karakterler olarak görülmektedir. Ana hikâyelerde figürler ve göçebe yaşam tarzı üzerinde yoğunlaşmaktadır. Farklı tabakalardan insanlara yer verilen eserlerde figürlerin bir kısmı gündelik işlerle uğraşırken, bir kısmı ise gruplar halinde dans ederken resmedilmiştir.

Siyah Kalem rulolarını, bir tür tiyatro oyununun parçaları olarak düşünmeli. Anlatıcının söyledikleri resimlerle tamamlanıyordu. Bu göstermelik resimler çevrelerinden koparıлып yurtlarından uzaklaştırıldıktan sonra, zamanla metinler unutulduğu için, yabancı illerde sözün tam anlamıyla dilsiz kalmışlardı (İpşiroğlu, 2004: 13).

Tiyatral sahne izlenimi veren görsellerde figürlerin yüzlerindeki mimikler dikkat çekmektedir. Öyküsel anlatım dili minyatür şeklinde çizilmiş resimler olduğu göstermektedir. Realist olan üslupla çeşitli karakterler resmedilmiştir. Figürlerin etkin, zemin, fon ve mekânın statik olduğu görülmektedir. Kullanılan müzik aletleri, danslar aracılığıyla figürler dinamik bir biçimde aktarılmıştır. Figürlerin anatomilerinde,

deformasyon, abartı ve grotesk bir görünümle karşılaşmaktadır. Işıklandırılan vücut uzuvları figürlerin daha hacimli ve üç boyutlu görünmelerini sağlamaktadır. Figürlerin ayaklarının duruşu ve hayvan çizimlerinde yer alan uzuvların gösterilişi perspektif hakkında ipucu vermektedir. Araştırmanın diğer bölümlerinde, Mehmed Siyah Kalem'in minyatürlerinde izlenen mekân ve perspektif çözümlenmeleri, renk ve üslup dili, figürlerin yüzlerindeki mimik ve ifadeler ayrı başlıklar halinde görsel çözümlenmeler aracılığıyla incelenecektir.

2. MEHMED SİYAH KALEM MİNYATÜRLERİNDE KOMPOZİSYON, MEKÂN VE FON BİÇİMLENDİRMELERİ

Mehmed Siyah Kalem'in minyatürlerinde, mekâna tarafsız bir şekilde yer verildiği, figürlerin ise ön planda yer aldığı izlenilmektedir. Yatay düzlemde hareketli veya durağan bir biçimde resmedilen figürler deforme edilerek grotesk olan figürlere dönüştürülmüştür. Özellikle figürlerde anatomik öğeler ön plana çıkarılarak uzuvlarda abartılı çizimler yapılmıştır. Resimlerde mekânın tarafsızlığı, renklerin ise natürel bir şekilde aktarılması daha primitif olan bir içerik sunmaktadır. Mehmed Siyah Kalem'in minyatürlerinde izlenen daha az olan renk anlayışı mağara resimlerinde görülen sadeleşmiş formları ve yalın renk kullanımını da anımsatmaktadır. Bozkırın göçebe yaşam şekli Mehmed Siyah Kalem'in minyatürlerindeki sahnelerle hikayeleştirilmiştir. Demirok'un da belirttiği gibi bir hikâye içerisinde betimlenen figürler Mehmed Siyah Kalem minyatürlerinin ana öğesini oluşturmaktadır.

Sanatçının minyatürlerinde mekân yokluğu ve doğalcı renk kullanımı, biçimsel yapı bozmalardan oluşan karikatürize edilmiş figürler bu çalışmaların birer anlatı öğesi olduğunu göstermiştir. Bu görseller bir hikâye ya da miti doğrudan tiyatral bir formda anlatmak



Görsel 1. Mehmed Siyah Kalem, "Yörük Kampı".

için çizilmiştir. Siyah Kalem bu minyatürlerde metinsiz bir hikâyenin sahnelerini izleyiciye tanıtmıştır. Figürler sahnede güçlü hacimsel nitelikler olarak ön ve arka ilişkisi içerisinde tek bir düzlem üzerinde kâğıda yerleştirilmiştir. Kullandığı renklerle ya da figürün duruşuyla resmin ana yönünü, ağırlık noktasını belirterek anlatımın figürler üzerinde yoğunlaşmasını sağlar (Demirok, 2018: 14-15).

İki ayrı düzlemde izlediğimiz "Yörük Kampı" adlı eserde, ön düzlem ve arka düzlemde sıralanan insan ve hayvan figürleri ile objeler görülmektedir. Birinci düzlemde yer alan atların renk farklılıklarının vurgulandığı, vücut uzuvlarında deformasyonun olduğu, anatomik öğelerin ise abartılarak vurgulandığı görülmektedir. Atların duruş yönünün aksine ayakları ve bacakları farklı yönleri de gösterecek şekilde betimlenmiştir. Göçebe kültürüne ait olan ateş üzerinde kazan, oklar, at koşum takımları, kaplar ve diğer eşyalar mekân üzerinde görülmektedir. Eserde resimsel bir perspektiften söz edilememektedir. Ön düzlemde yer alan renkler ile arka düzlemde yer alan obje renkleri arasında bir farklılık görülmemektedir. Her iki

düzlemde yer alan objeler realist bir üslupla ve renkleri net bir biçimde betimlenmiştir. Mehmed Siyah Kalem'in genel renk skalasında kahve, kırmızı ve bej renkler tercih edilmiştir. Figürlerde yoğun bir biçimde incelenen beden anatomisi, kas ve kemik dokularının çözümlenmesi renk geçişleri ve gölgelendirmeler aracılığıyla sağlanmaktadır (Görsel 1).

Mehmed Siyah Kalem'in minyatürlerindeki kompozisyonlarda figürlerin yatay şekilde sıralandığı görülmektedir. Minyatürlerinde yer alan figürler, figürler arasındaki objeler kompozisyondaki büyüklük ve küçüklük ilişkilerini bütüncül bir şekilde yansıtmaktadır. Öte yandan kıyafetlerdeki kıvrımlar kompozisyonlarına hareket ve uyum kazandırmaktadır. Kompozisyonlarda insan ve hayvan figürlerinin duruşlarında yakalanan farklılıklar kompozisyonların daha hareketli olarak algılanmasını kolaylaştırmaktadır. Şaman dansları, kıyafet ve aksesuarları, müzik aletleri de figürlerin doğayla olan etkileşiminde birliktelik oluşturmaktadır.

3. MİNYATÜRLERDEKİ FIGÜRLERİN KİYAFET, GÖRÜNÜM VE YÜZ İFADELERİNİN YORUMLANMASI

Minyatürlerde yer alan dervişler, göçerler, şamanlar, demonlar, deforme edilerek abartılmış figürler gündelik işlerle meşgul olmaktadır. Belirli renk gruplarının tercih edildiği eserlerde arka fon açık kahve tonlarında nesnelere ayrı şekilde tutulmaktadır. Minyatürlerde anlık görüntülerin kayda geçirildiği sahnelerde, gündelik yaşamdan kesitlerle karşılaşmaktadır. Çin ve Uygur etkisinde olan bu minyatürlerde işlenen figürlerin aksesuarları ve müzik aletleri bizlere Türk Kültürü ile ilgili izleri çağrıştırmaktadır. Orta Asya'da görülen derviş tipleri kıyafetlerinde, geleneğin ve yöreselliğin izleri hissedilmektedir. İpek Yolu ile sadece ticaret değil kültürün ve sanatın da taşındığı görülmektedir. Minyatürlerin nerede ve ne zaman yapıldığı tam olarak saptanamamıştır. Figürlerin kıyafetleri, göçer kültüründe kullanılan objeler, müzik aletleri bizlere figürlerin yaşadığı yerin kültürü ve yeri ile ilgili ipuçları vermektedir. Eserlerdeki etnik yapı çeşitlilik göstermektedir.

Çeşitli inanç ve kültüre ait figürlerin kıyafetlerinde kıvrımların yönleri, çeşitliliği figürün anatomik duruşu iskelet yapısının ana kurgusu ile ilgili ipuçları içermektedir. Kıvrımlar ve kıvrımların yönü anatomiye destekler niteliktedir. Geleneksel kıyafetlerin kıvrımları ile yüzlerdeki kıvrımlar da uyum içerisinde seyretmektedir. Yüzdeki kıvrımlar figürlerdeki ifadeleri bütünleyen bir biçimde betimlenmiştir. Yüzlerdeki heyecan, coşku, endişe ve kederin ifade edildiği figürler, ifadenin güçlü bir şekilde aktarımını izleyiciye yansıtmaktadır. Yaşayan ve tiyatral bir sahneye dönüşen figürler minyatürün ötesinde bir yansıtma biçimini içermektedir. Gündelik yaşam sahnelerinden kareler bir bir öyküsel bir dille betimlenmiştir. Yemek pişiren, atları taşıyan, dans eden hareketli figürler ve bu figürlerin yer aldığı sahnelerle karşılaşmaktadır.

Siyah Kalem'in resimlerindeki ağırlık, Ön Asya sanatında görülen hareketten yoksun, donmuş ağırlık değildir. Siyah Kalem'in figürlerinde iki karşıt güç birleşir. Yerçekiminin gücüne, canlı vücudun buna karşı koyan etkinliği eklenir. At kaçıran, kaya parçaları taşıyan, büyük ağırlıklar



Görsel 2. Mehmed Siyah Kalem.

kaldıran insanlarla devlerin kasları birer güç kaynağıdır Siyah Kalem'in sanatında (İpşiroğlu, 2004: 22).

Orta Asya Kültüründe göçebe yaşamının en temel öğelerinden at figürlerine Mehmed Siyah Kalem eserlerinde sıkça rastlanmaktadır. Atların genel duruşları ise anatomik olarak formların boyutlandırılmasıyla ve iç içe geçmesiyle sağlanmaktadır. Farklı renk tonlarında yer alan atların çeşitli görünümüleri ile resimlerde karşılaşılmaktadır. Abartılarak betimlenen uzuvlar, deformasyona uğrayarak genel hikâyenin bütünlüğü içerisinde aktarılmıştır. Figürlerin ise porte, el ve ayaklarında da atlarda olduğu gibi yön farklılıkları izlenmektedir. Yere eğilerek bakışlarını yönelten figürün ayaklarının önde değil yanda gösterildiği görülmektedir. İnsan ve hayvan figürlerinde yer alan açılı ve çok yönlü bir anlatım diliyle karşılaşılmaktadır. Bir figür aynı anda hem frontal olarak hem de profilden bir arada gösterilmektedir. Picasso'nun resimlerinde görülen dördüncü boyut Mehmed Siyah Kalem'in figürlerinde farklı açıların gösterilmesiyle karşımıza çıkmaktadır. Atların ayakları, insanların ayakları ve bacakları hem üstten hem yandan çizilerek, hareketli duruşlar verilmektedir (Görsel 2).

Siyah Kalem'in resimlerinde yer alan at tasvirlerinin gündelik hayatın içinde çoğu zaman bir yük hayvanı veya ulaşım aracı olarak resmedildikleri düşünülünce, olayların geçtiği coğrafyanın, bir kavşak noktasında ve ticaret yollarının kesiştiği bölgede olması muhtemeldir. Bu görüşü destekleyen bir diğer belge ise, resimlerde yer alan figürlerin üzerlerindeki giysilerin, dönemin Türk, Hint, Çin ve İran gelenekselliğini taşımasıdır (Göktaş, 2008: 148).

Minyatürlerdeki figürlerin yüzlerinde yaşamın içinden olan her türlü duygu ve izler hissedilmektedir. Yoğun bir biçimde izleyiciye aktarılan ifadeler figürün tamamıyla uyumlu bir biçimde resmedilmiştir. Yakın çekim

portre görsellerinde bakış ve mimiklere yer verilmektedir. Bedenin duruşu ve hareketi, elbise kıvrımları duyguyu hissettirecek biçimde tasarlanmıştır. Genel olarak minyatürlerde rastlanılmayan ifadeye rastlanılır. Minyatürlerde Mehmed Siyah Kalem'in çizgileri portrelerdeki mimik ve hislere uyumlu şekilde belirtilmiştir. Kıyafetlerde yer alan bol kıvrımlı çizgiler, figürlerin yüzlerinde yer alan çizgilerle birlikte figürün bütünlüğüne uyum sağlamaktadır. İpşiroğlu'nun da belirttiği gibi yaşama ait olan bireysel duygularla figürlerin yüzlerinde karşılaşılmaktadır.

Maskeye benzeyen bu yüzlerde, bireysel duygulardan çok kuşku, korku, kaygı gibi, herkeste ortak olan, insan varlığından sökülemeyecek temel yaşantılar dile gelir. Siyah Kalem'in resimlerinde demon suratları da hiçbir bireysellik göstermezler (İpşiroğlu, 2004: 27).

Portrelerde ağızlar açık, dişler görünür bir biçimde resmedilmiştir. Gözlerdeki bakışlar, yüzlerde meydana gelen çizgiler ve figürlerin grup şeklinde durumlarının yansıtıldığı hisler; bozkır ve göçebe yaşantısının anlatıldığı sahnelere tiyatral bir biçimde aktarılmıştır. Tiyatro sahnesindeki figürlerin ifadeleri, sahnelerdeki yaşam sahnesi ve gündelik konularına göre şekillenmektedir.

Figürlerin yorgun ve kırışık yüzlerindeki bir an için dondurulmuş izlenimi veren ifadeleri gibi, ellerinden ayaklarına kadar bütün vücutları da güçlü bir ifade içerir (Yetgin, 2013: 26).

Mehmet Siyah Kalem'in eserlerindeki figür ve objelerin formlarının aktarılmasında ifadeci bir yan gözlenmektedir. İfadeci üslubu realist bir bakış açısıyla aktarılmıştır. Burada gözlenen realizm; figürlerin portrelerindeki ifadelerin tam olarak yansıtılmasıyla gerçekleşen bir realizmdir. Bozkır yaşamı ve göçebe toplum özellikleri figürlerin yüzlerindeki ifadeler ile aktarılmıştır. Gündelik yaşam içerisinde yer alan figürlerin



Görsel 3. Mehmed Siyah Kalem "Yörük Ailesi", Hazine 2153, 24,5x13,8.

genel biçimlendirme şeklinde ifadeler önemli bir yer tutmaktadır. Yetişkin ya da genç bireylerin yüzlerindeki telaş, heyecan ve coşku eserlerde belirtilmektedir (Görsel 3).

4. DEFORMASYON, RENK VE REALİZM KAVRAMLARININ FİGÜRLER ÜZERİNDEKİ YANSIMALARI

Mehmed Siyah Kalem'in rulo resimlerinde, hayvan figürü çizimlerinde uzunlar olabildiğince abartılı bir şekilde, geometrik formların iç içe geçmesiyle betimlenmiştir. İnsan ve hayvan figürlerinde abartı ve deformasyon söz konusudur. Özellikle figürlerin el ve ayak büyüklüklerinde abartı görülmektedir. Uzunların büyüklüklerindeki abartılı anlayış, kıyafet ve yüz kıvrımlarında da görülmektedir. Mehmed Siyah Kalem'in grotesk figürleri ve şamanları aracılığıyla göçebe hayatıyla ilişkili ritüellere resimlerde sıkça yer verilmektedir.

Minyatürlerin bir efsane, destan, masal ya da hikâyenin anlatımını tamamlayan görsel öğeler olmasının yanı sıra, stilize anlamında üstün bir üsluba sahip olmaları, çok özgün ifade biçimleriyle sanatçı tavrını yansıtmaları ve plastik

anlamda dönemin sanat anlayışının ilerisinde olmaları, bu resimlere ayrı bir önem katmaktadır (Göktaş, 2010: 114).

Figürlerin ayakları, elleri, gözleri, ağızlarındaki detayları, bilek ve boyundaki aksesuarları, halkaları ve bastonları genellikle tek renk ve tonlamalarıyla verilmektedir. Tek rengin açık ve koyu çeşitliliğiyle hacimlendirmeler yapılmaktadır. Açık kahve, kiremit kahve, koyu kahve tonları ve siyahlar, bozkır yaşamının zor şartlarını yansıtmaktadır. Öte yandan mağara resimlerinde görülen primitif özellikler, renk ve çizgi sadeliğinin öne çıkarılmasıyla dikkat çekici bir hal almaktadır.

E. Kühnel'de "Göçebelerle temas halinde bulunmuş olan inanılmaz derece de emin ve tabii gözlemlerini amansız bir açıklıkla, sert bir nükte ile çizilmiş çizgileriyle ifade eden bir Türk olarak" gördüğü Siyah Kalem'i "İran yönüne oldukça yabancı" ancak "Doğu Asya Özellikleri" taşıyan bir sanatçı olarak tasvir eder (Başkan, 2009: 101).

Üç boyutlu hacim anlayışıyla aynı düzlemde gösterilen figürler, farklı açılardan izleyiciye gösterilmektedir. Dönemi aydınlatan belge niteliği taşıyan eserlerde natüralist ve gözlemci

bir teknik hakimdir. Karikatürize olmuş yüz ifadeleri ve grotesk figürlerdeki asıl gaye farklı karakterlerin yansıtılmasıdır. Bozkır yaşantısı ile ilgili simgeler resimsel olan ortam dışında daha düşsel bir biçimde betimlenmektedir. Mehmed Siyah Kalem'in minyatürlerinde gerçekçi olan bire bir yansıtılan bir doğa resmi ile karşılaşmaktadır. İnsanın doğa ile mücadelesini konu edinen Mehmed Siyah Kalem, halkın gözlenen yaşantısını sade olan bir renk skalasıyla yansıtmaktadır. Kullanılan renkler arasında kırmızılar, maviler, toprak renkleri görülmektedir. Minyatürlerde kullanılan renklerin tamamında renk tonlamalarına rastlanılmıyor. Fondaki açık toprak rengi ise hep aynı şekilde aynı tonlarda verilmektedir (Görsel 4). Gültepe'nin de belirttiği gibi Orta Asya Türk Kültürü'ne ait olan renk tonları resimlerde kullanılmaktadır.

Bozkır kültürünün gezginci dervişlerinin giysilerindeki renkler, beyaz dışında pastel ve zıt renklere hakim, kırmızı ve mavinin ağırlıkta olduğu, Orta Asya Türk Kültürünün kullandığı renkleri bunlar (Gültepe, 2013: 56).

Vücut uzuvlarında sadece minyatür gibi resimlemek nakşetmekten çok, üç boyutlu desen

ve hacimlendirme yoluna gidilmiştir. Üç boyutlu anlatım dili ve mekândaki sadelik figürlerin algılanmasını daha da kolaylaştırmaktadır. Sade olan renk kullanımı ile Mehmed Siyah Kalem'in rulo resimlerinin tümünde çizgi dili ile oluşturulan figürlerde detaylandırmalara da yer verilmektedir. Portrelerdeki detaylandırmalarda yüz çizgileri, kıyafetlerdeki kıvrımlardaki detaylar da yer almaktadır. Çizgiler üzerinde tonlama yapılması yerine kontur şeklinde hatların yer aldığı görülmektedir. Tek tip çizgi stili, kullanılan renkleri çerçeveleyerek daha belirgin hale getirmektedir. Gölgesel tonlamalar ise Mehmed Siyah Kalem eserlerinde belirli düzeyde gerçekleşen çizgi geçişleriyle sağlanmaktadır.

Çizgisel üslup ile gölgesel üslubun oluşturduğu büyük karşıtlık, dünyaya yönelik ve esas olarak çok farklı bir ilgiyi karşılar. İlkinde sabit, ikincisinde ise değişen görünüş vardır; ilkinde kalıcı, ölçülebilir ve sınırlı biçim, ikincisinde ise devinim ve işlev içerisinde biçim vardır; ilkinde nesnelerin varlığı kendileri içindir, ikincide ise bağlamları içerisinde nesnelerin varlığı söz konusudur (Wölfflin, 2015: 33-34).

Objeler çizimleri, ağaç çizimleri, devam eden



Görsel 4. Mehmed Siyah Kalem, "Atını Yularından Çeken Yörük", Hazine 2153, 25x13,6.

helezonik çizgiler, yatay ve dikeyler izleyicinin tek bir noktaya bakışını sağlamaktadır. Gerçekçi resim ilkelerinin dışında, deformasyonla kendine ait bir dil yakalayan Mehmed Siyah Kalem; resimlerini aharlı ve aharsız kâğıtlar üzerine uygulamıştır. Açık fon rengiyle figürlerdeki vurgulu anlatım bir kez daha belirgin hale getirilmiştir. Resimlerde kullanılan renk ve biçimlendirmelerde ise Aksüt'ün de belirttiği gibi Çin ve Uygur Resim Sanatı'nın izlerine rastlanılmaktadır.

Yapılan araştırmalara göre söz konusu yapıtlar bez, aharlı ve aharsız kâğıt üzerine yapılmıştır. Kuru fırça tekniğiyle koyu olarak kullanılan suluboya tarzında yapılan minyatürlerde Çin ve Uygur etkileri sezilmektedir. Buna rağmen söz konusu yapıtlar kendine özgülük ve biriciklik taşımaktadır. Yapıtlar açık renk zemin üzerine, peyzajı dikkate almadan, koyu renk ve cesur ölçülerde çizilmiştir. Mekân algısı figürlerin hareketleriyle yaratılmıştır. Figürlerde yenilikçi denemeler görülmektedir (Aksüt, 2019: 108).

Koyu olmayan boya uygulamalarıyla dikkat çeken Mehmed Siyah Kalem'in üslubu ve çizgi dili rahatça seçilmektedir. Üslubunu belirgin kılan biçimlendirme tavrında figürlerin ön plana çıkarıldığı ve hareketlerin vurgulandığı görülmektedir. Figürler genel duruşlarıyla iri ve yapılı olarak betimlenmiştir. İpşiroğlu'nun da belirttiği gibi bastığı zeminden güç ve kuvvet alırlar.

Siyah Kalem'in resimlerinde figürlerin bastıkları yer belirtilmemiştir, ama kol ve bacak kaslarının şişkinliği, bacakların yerden güç almak için, yeri kavrarmışçasına açılması, yerçekimini ve toprağın varlığını her zaman duyurur ve figürlere inandırıcı bir ağırlık kazandırır. Siyah Kalem'in resimlerinde kendini şiddetle duyuran bir ağırlık toprağa bağlılığın ifadesidir (İpşiroğlu, 2004: 21).

Mehmed Siyah Kalem'in yapıtlarında günlük hayatın görsellerinin sahnelendiği görüntüler,

maskeli şamanların mücadelesi, dansları, törensel sahneleri, ait olunan coğrafya, coğrafyanın kültürü hakkında bilgi edinilmesi mümkündür. Dans sahnelerinin resmedildiği eserlerde takılar, takıların çıkardığı sesler ve müzik aletlerinin sesleri doğunun sesleri hakkında ipuçları da içermektedir. Yaşamını sürdürdüğü coğrafyanın kültürel etki ve özelliklerini, tanıklık ettiği sahneleri eserlerine aktarmıştır. İfade biçiminde formun üç boyutlu anlatımı derinlik ilkeleriyle birlikte verilmiştir. Hareketli figürler tüm vücut uzuvlarının dahil olmasıyla ritmik olarak biçimlendirilmiştir. Farklı türde kıyafet ve başlıklar halkın kendi içindeki sınıflandırmalar hakkında bilgi vermektedir. Kültür ve inançların aktarımı bir serüven şeklinde rulo resimlerde anlatılmaktadır. Resimlerin genelinde klasik minyatür anlayışının dışına taşan etkiler görülmektedir. Üç boyut ve hacimlendirme, portrelerdeki ifadeler ve gerçekçi anlayış bu etkiler arasında yer almaktadır.

“Muhammed” adındaki bir sanatkara “Siyah Kalem” lakabının verilmesi, onun esas itibarıyla çok renkli çalışmadığını; 2152 numaralı albümde resimleri bulunan “Nadirül'l-Asr Üstad Muzaffer Siyah Kalem” gibi, siyah-beyaz veya az ve hafif renkli eserler yapmış olduğunu düşündürüyor. Şüphesiz, bu sanatkarın hiç renkli çalışmadığını da mutlak olarak ileri süremeyiz (Karamağaralı, 1981: 181).

Mehmed Siyah Kalem'in renkleri kullanım dilinde daha sınırlı olan bir yaklaşımla karşılaşılmaktadır. Özellikle belirli renk tonlarını tercih etmesi kendisine ait olan bir üslubun oluşmasını sağlamıştır. Figürlerin kıyafetlerinde kahverengi, kırmızı ve mavilerin açık ve koyu tonlarına rastlanılmaktadır.

SONUÇ

Yaşadığı coğrafyayı ve kültürünü minyatürlerindeki sahneler aracılığıyla ifade eden Mehmed Siyah Kalem, figürlerindeki özgün biçimlendirme tavrı ile Türk Sanatı kökleri açısından önemli bir yere sahiptir. Çin ve Uygur Sanatı'ndan izler taşıyan eserler; gerçekçi bir biçimde aktarılmıştır. Gündelik yaşam sahneleriyle karşılaştığımız gerçekçi resimler doğal gözlem yoluyla aktarılmıştır. Figürlerindeki sadeleşmiş çizgi dilinin Mehmed Siyah Kalem'in renk skalasına yansdığı görülmektedir. Anatomiyi betimleyici çizgileri figürlerdeki ifade anlayışını güçlü kılabilmek için belirgin hale gelebilmektedir. Figürlerinin hacimlendirilmesinde renk ve ışık geçişleri önem kazanmaktadır.

Mehmed Siyah Kalem minyatürlerinde mekân ve fon biçimlendirmelerine yer vermese de figürlerin duruşları ve sıralanışı izleyicide bir zemin etkisi oluşturmaktadır. Figürle birlikte hayvan figürleri ve kullanılan objeler de aynı düzlemde sıralanmıştır. Öğelerin dizgeleştirilmesi rulo resimlerin betimlenen sahnelerin devamlılığını sağlamıştır. Kültürün yansımaları, sosyal yaşamın izleri yan yana aktarılmıştır. Orta Asya ve Şamanizme bağlı olan halklar temsil edildiği sahnelerde; hayvanlarını otlatırken, ateş yakarken, çamaşır yıkarken resmedilmişlerdir. Daha ilkel olan biçimlendirme tavrı ile dikkat çeken Mehmed Siyah Kalem, çizgilerindeki ve renk kullanımındaki üslubu ile sadeleşmiş minyatürler oluşturmuştur. Sadeleşmiş çizgi ve form anlayışına rağmen portrelerdeki ifadelerin ortaya çıkışı Mehmed Siyah Kalem eserlerindeki farklılığı ortaya koymaktadır.

Araştırma sonucunda, Mehmed Siyah Kalem'in Orta Asya ve Türk Kültürü'ne ait göçebe yaşam biçimini natüralist bir üslupla aktardığı görülmektedir. Sınıfsal farklılıkların da yansdığı eserlerde figür çözümlerinde formlar, açık ve koyu değerler aracılığıyla belirgin hale

getirilmiştir. Her ne kadar perspektif ilkeleri doğrultusunda eserler oluşturulmasa da insan ve hayvan figürlerinde uzuvların birçok açıdan çizilmesiyle bu etkiler hissettirilmiştir. El ve ayakların ağırlıkları zeminde yoğun bir biçimde hissedilmektedir. Mehmed Siyah Kalem eserleri hacmin, anatominin yoğun şekilde gösterildiği ışık ve renk geçişleriyle kütesel bir boyut kazanmıştır. Portrelerdeki yüz çizgileri, el ve ayaklardaki çizgiler formu ve anatomiyi gösteren bir şekilde betimlenmiştir. Primitif ve stilize form anlayışı ile biçimlendirilen figürlerin, statik olan fon ve mekân içerisinde etkin bir biçimde rol aldığı görülmektedir. Keskin ve net olan konturlar figürlerin uzuvları, portreleri ve kıyafetlerinde sık bir biçimde kullanılmaktadır. Özellikle portrelerde kullanılan konturların figürlerin ifadesini ve bakışlarını daha güçlü kıldığı fark edilmektedir. Minyatürlerdeki figürlerin hareketliliği ise enerjik ve dinamik olan beden hareketleriyle sağlanmaktadır. Primitif özelliklerin yansdığı eserler, yaşadığı dönemin tanığı olarak kanıt niteliğinde belgeler olarak görülmektedir. Göçebe ve bozkır yaşamında önemli bir yer tutan birçok öğeye eserlerin bütününde rastlanılmaktadır.

KAYNAKLAR

- Aksüt, F. (2019). *Postyapısal Bağlamda Muhammed Siyah Kalem Minyatürleri. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.*
- Başkan, S. (2009). *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.*
- Demirok, C. (2018). *Mehmet Siyah Kalem Minyatürlerinin Göstergibilimsel Açından Analizi ve Plastik Göstergelerin Belirlenmesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Hatay: Mustafa Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.*
- Esin, E.(2019). *Cinlere Ayna Tutan Nakkaş Mehmed Siyah Kalem. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.*
- Göktaş, Y. (2008). *Siyah Kalem Minyatürlerinde Gündelik Yaşamın Bir Ögesi Olarak At Tasviri, 2153-(38A, 84A, 113A, 118B) Numaralı Albüm. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitü Dergisi, Cilt 12, Sayı 2, 143 – 156.*
- Göktaş, Y. (2010). *Topkapı Sarayı Müzesi, Hazine Kitaplığı, 2153, 88 Sayfasında, Mehmet Siyah Kalem Ait At Tasvirlerinin, Desen Özellikleri Açısından İncelenmesi. Sanat Dergisi, Cilt 0, Sayı 12, 113 – 116.*
- İpşiroğlu, M. (2004). *Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.*
- İpşiroğlu, M. (1985). *Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem. İstanbul: Ada Yayınları (Görsel 3, s. 7).*
- Gültepe, G. (2013). *Muhammed Siyah Kalem'in Üslubu ve Gizemi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.*
- Karamağaralı, B. (1981). *Muhammed Siyah Kalem İmzalı Minyatürler Hakkında. Yıllık Araştırmalar Dergisi III, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü.*
- Yetgin, A. (2013). *Erol Akyavaş'ın Gelenekle Somutlaşan Resimlerinde Karşılaştırmalı Kompozisyon Çözümlenmeleri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Antalya: Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.*
- Wölfflin, H. (2015). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları. İstanbul: Hayalperest Yayınları.*

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. Mehmed Siyah Kalem, "Yörük Kampı" (<https://www.tarihlisanat.com/wp-content/uploads/2018/06/kk.jpg>, Erişim Tarihi: 03.06.2022).
- Görsel 2. Mehmed Siyah Kalem (<https://www.tarihlisanat.com/wp-content/uploads/2018/06/kk6.png>, Erişim Tarihi: 03.06.2022).
- Görsel 3. Mehmed Siyah Kalem, "Yörük Ailesi", Hazine 2153, 24,5x13,8.
- Görsel 4. Mehmed Siyah Kalem, "Atını Yularından Çeken Yörük", Hazine 2153, 25x13,6 (İpşiroğlu, 1985, s. 3).

CULTURAL HERITAGE KALEVALA; RAIJA UOSIKKINEN AND HER ILLUSTRATIONS

Assoc. Prof. Nilgün SALUR*

ABSTRACT

Throughout history, illustration has been a visual language and communication tool in different countries and cultures of the world. The illustration technique has played an important role in the transmission of literary texts, heroic stories, and mythological transmissions.

This article discusses the contribution of artist Raija Uosikkinen as a designer and illustrator for Arabia, one of the most well-known ceramic factories in Finland, for nearly 40 years. In addition, the article touches upon the 24 limited edition plate designs produced annually for Finland's national epic, Kalevala, from 1976 to 1999. In addition, the article examines the artist's original illustration style and screen printing technique in creating designs based on poetic stories of both real and prehistoric gods, goddesses and heroes. The article highlights the quality of plate illustrations in this series, which combine folkloric elements with a contemporary interpretation of poetic text, as documenting cultural heritage through an epic. Based on this information, the article describes the designs from 1976 and 1999, featuring Uosikkinen illustrations on the front and a part of the Kalevala epic in Finnish, Swedish and English on the back.

Keywords: Raija Uosikkinen, Illustration, Heritage, Kalevala.

Received Date: 13.06.2022

Accepted Date: 29.11.2022

Article Types: Research Article

*Anadolu University, School for the Handicapped, Department of Applied Fine Arts, Graphic Arts, Eskişehir/Türkiye, nsalur@anadolu.edu.tr,
ORCID: 0000-0002-0391-6992

KÜLTÜREL MİRAS KALEVALA; RAIJA UOSIKKINEN VE İLLÜSTRASYONLARI

Doç. Nilgün SALUR*

ÖZET

İllüstrasyon, tarih boyunca dünyanın farklı ülkelerinde ve kültürlerinde bir görsel anlatım dili ve iletişim aracı olmuştur. Tarihte edebi metinler, kahramanlık öyküleri ve mitolojiye dayalı aktarımlarda illüstrasyon tekniği önemli bir rol oynamıştır.

Bu makalede sanatçı Raija Uosikkinen'in tasarımcı ve illüstratör olarak Finlandiya'nın en tanınmış seramik fabrikalarından biri olan Arabia için yaklaşık 40 yıl boyunca yaptığı katkıdan bahsedilmiştir. Ayrıca Finlandiya'nın ulusal destanı Kalevala için 1976'dan 1999'a kadar her yıl sınırlı sayıda üretilen 24 adet tabak tasarımına değinilmiştir. Sanatçının gerçek tarihin yanı sıra tarih öncesi tanrılar, tanrıçalar ve kahramanlarla ilgili şiirsel hikayeleri özgün illüstrasyon anlatımıyla ve serigraf baskı tekniği kullanarak meydana getirdiği tasarımlar incelenmiştir. Bu seride bulunan ve folklorik öğelerin şiirsel metin ile birleştirilmiş çağdaş yorumları olan tabak illüstrasyonlarının, kültürel mirasın bir destan üzerinden belgelenmesine ışık tutan niteliği vurgulanmıştır. Bu bilgilerin ışığı altında 1976 ve 1999 tarihli ve ön yüzünde Uosikkinen illüstrasyonlarının, arka yüzeyinde Fince, İsveççe ve İngilizce olarak Kalevala destanının bir parçasının yer aldığı tasarımlar açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Raija Uosikkinen, İllüstrasyon, Miras, Kalevala.

Geliş Tarihi: 13.06.2022

Kabul Tarihi: 29.11.2022

Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Anadolu Üniversitesi, Yunus Emre Kampüsü, Engelliler Entegre Yüksekokulu, Uygulamalı Güzel Sanatlar Bölümü, Grafik Sanatlar Anasanat Dalı, Eskişehir/Türkiye, nsalur@anadolu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0391-6992

1. INTRODUCTION

The word illustration, which is the name given to visual creations in a text, comes from the Latin root 'lustrare' and it means to make something understood. Its real purpose is to explain an idea more effectively and clearly (Demir, 2021: 126). "According to the fifth edition (1964) of The Concise Oxford English Dictionary, the verb illustrate is defined as 'Make clear, explain; make clear by examples; elucidate ... by drawings; ornament (book, newspaper, etc.) with designs' (Goldman and Cooke, 2012: 28)". Illustrations, such as a map or diagram, give information about a subject. They are used to increase the focus of a message, to help a product sell, to create a story, and to make comments and explanations about the material it represents (Gikony, 1991: 14). Illustrations are a communication tool and have been a visual language in different countries and cultures from the past to the present. From history until today, illustrations have been used in narratives based on mythology, heroic stories, and literature.

According to Wigan, illustrations help convey content visually, using creative and different ways to solve problems, entertain, comment, inform, inspire, explain, educate, persuade, surprise, fascinate, and tell stories. They are popular, have a strong expression and are art form that is in constant development. As a conventional media with its long rich history, is a tool for communication and comment, it is a vital, dynamic, and contemporary expression that can create stunning images and messages. It is a hybrid branch in complementary disciplines in graphic design (Wigan, 2012: 9). Besides illustrations literally mean explanatory pictures. While some of the thoughts or events are applied as they are, some of them are influenced by interpretations (Tepecik, 2002: 79). Accordingly, artists are separated from each other in terms of style and technique when they are turning

an idea, image, or text into an illustration. An illustration can be classified according to the area where it is used, or the technique used to create it. As a result, illustrations are seen in many other areas as well as in graphic design. Ceramic art is one of these areas and we encounter many ceramic artists, both ancient and modern, who have used illustration techniques.

The Arabia factory was set up near Helsinki, Finland, in 1873 by the Swedish company Rörstran. The ceramics and porcelain markets in Finland at that time were dominated by the Arabia Company, which as a result of extensions and technical improvements had one of the most modern factories to be found anywhere in Europe (Hellman, 2004: 19). It is one of the leading names through its knowledge, creative design, and brand management in design history. Some of their most famous designers are Kaj Franck, Liisa Hallamaa, Oiva Toikka, Francesca, Richard Lindh, and Raija Uosikkinen ([http 1](http://1)).

Finnish ceramics have never been produced in isolation. From around 1890, the interchanges of personalities and cultural influences have been as varied and influential as in any other country. This makes tracing their course by means of a few key pots and potters a challenging and salutary experience. The artist-makers are as fascinating as the works themselves. Understanding the human costs, the sacrifices of comfort, company, and country, has proved to be as rewarding a means of appreciating the ceramic works as understanding the technical and aesthetic achievements (Hellman, 2004: 9).

2. RAIJA UOSIKKINEN AND HER ILLUSTRATIONS

2.1. "Woman is Man in Finland"

Alfred William Finch, seen by many as the father of Finnish ceramics, supposedly said: "Woman is Man in Finland". In actual fact, most ceramic artists in Finland are women (Hellman, 2004: 7).

One of these artists Raija Uosikkinen (b. 1923 in Hollola, d. 2004 in Helsinki) studied at the Central School of Art and Design for porcelain painters from 1944 to 1947. She then worked as a decorator and designer for Arabia between 1947 and 1986. In the late 1940s, Franck started working on a new ceramic series called Kilta, launched to great success in 1953, and then illustrated with Uosikkinen's perhaps most well-known illustration 'Emilia' in 1957. The Emilia series consisted of characters in different milieus and the series would be produced up until 1966. Uosikkinen illustrated other series as well in the style of Emilia but under different names and with other motives. The decorative Emilia series had a great response in the factory and was very well received by the customers. Other recognized illustrations are Pomona (1964- 1971), stylized fruits on Ulla Procopé's jars, and the Ali pattern (1965- 1970) inspired by Islamic ornaments. She drew inspiration for her designs from her extensive travels with more than 50 trips to East Asia and the Americas, documenting other cultures' illustration styles with her camera (Huokuna, 2012: 37).

Uosikkinen is one of the important artists who had technical product knowledge and a talent for creative and characteristic design and decoration. For this reason, she improved the decorative production approach after she joined the Arabia art department. She also contributed to Arabia's product variety by designing functional and original tableware. According to Raija Uosikkinen, "a decorative designer had to create something new and to constantly look for new influences from which ideas can be born. These influences were usually found in nature, professional literature, museums, the folk art of different cultures, and the study of new conditions and environments. The influences matured gradually. When the first idea was taking shape, the second was often already emerging" (Lehikoinen, 2001: 24).

In this way, the artist created an individual narrative language to turn her feelings and ideas into different expressions on ceramic forms and surfaces. She then combined this plain, symbolic style with the plastic features of ceramic and decoration techniques. Her design and illustration identities merged and became prominent in Arabia. At a time when this company started to produce large-scale collections and souvenirs in the 1970s, she designed 24 plates that were produced in limited editions every year from 1976 to 1999 for the Finnish national epic Kalevala.

2.2. Kalevala: The Epic Poem of Finland

The Kalevala is an epic compiled by Elias Lönnrot in the 19th century, based on oral Finnish mythology, and it is one of the most important literary works in Finnish. At the same time, the text of the mythological and historical events that constitute the basis of the epic of Kalevala consists of Runo (Lönnrot, 1965: XX). *"It starts with the creation of the world. Ilmatar, the virgin spirit of the air, floats on the surface of the ocean. A bird lays an egg on her knee and the world is created from parts of the egg. The main character of The Kalevala is Väinämöinen, born as a fully grown man after Ilmatar's thirty-year-long pregnancy. Other male heroes of The Kalevala are Ilmarinen, Lemminkäinen, Joukahainen, and Kullervo. The most important female characters are Louhi, who forces Ilmarinen to forge the Sampo, Aino, Kyllikki, Marjatta, and Lemminkäinen's nameless mother (Bradunas, 1986: 64-65)"*.

The reason why this epic is so important is explained by Bradunas "For Finland, the publication of songs sung by the ordinary folk in the hinterlands of their country served as a major stimulus to the building and fostering of a distinct national identity. Until then, the Finnish language and identity were held in rather low esteem. Finland's educated, the urban elite, had accepted, for the most part, the language, culture,

and traditions of the governing Swedes. Through Lönnrot's Kalevala, the intelligentsia began to awaken to the richness of Finnish heritage (Leppälähti, 2015: 112)."

2.3. Transforming Natural Heritage into Art

Uosikkinen transferred real history with supernatural legendary events in the epic as well as poetic stories about prehistoric gods, goddesses, and heroes onto the plates using the silk-screen printing decoration technique with her original illustration style. She created marvelous rustic images on these decorative plates using brown, gold beige, black, white, and cobalt blue glazing. The back of each plate has part of the Kalevala epic in Finnish, Swedish, and English as well as the Arabia Finland logo, Raija Uosikkinen's signature, and the year and place of production.

On the front and back of the 24 plates, from the 1976 to 1998 period, we can see that the poems were taken from certain parts of the stories in the epic, and the perfectly designed sketches were turned into amazing illustrations through ceramic surfaces' instrumentality (Picture 1). It is interesting that the design expression did not change over the years. In the Karelia region, which is considered the first settlement and homeland known for the epic of the Finns, Finnish culture was recited from generation to generation with the 'Runo' sung by folk poets (Özbay, 1999: 171). Uosikkinen introduced her national culture to the different folks and nations using the Finnish national identity on plate surfaces which are important objects of everyday life.

The first plate in the series designed by Uosikkinen in 1976 is "Vainamoinen's Sowing" (Picture 2). On the front part of the plate,



Picture 1. Raija, 24 plate series covering the period from 1976 to 1998, Finland.



Picture 2. Raija, "Vainamoinen's Sowing", 20x20 cm, 1976, Finland.

"NOW I SCOOP THE SEEDS TO SCATTER,
AS FROM THE CREATOR'S FINGER,
FROM THE HAND OF HIM ALMIGHTY,
THAT THE COUNTRY MAY BE FERTILE
AND THE CORN MAY GROW AND FLOURISH."

which is also in the writer's own collection, is the main character of the Kalevala epic, called Vainamoinen. "Vainamoinen is both a wise character and a bard singing songs with his magical kantele throughout the epic (Abdurrezzak, 2014: 19)". He is seen planting corn seeds into the land as depicted in the poem. Also, there are birds perched on the birch tree and ethnic Finnish-style flowers in the illustration. In the epic, it is narrated that "Vainamoinen wants some land cleared of trees to plant seeds, but only the birch tree is not cut so that birds can come and rest on it and as a result the tree becomes holy (Abdurrezzak, 2014: 291-292)". There flows a river full of fish next to Vainamoinen. This is interpreted as "water is a womb that contains the whole potential and also the seeds of the universe because one of the factors that activate nature is water and it gives life wherever it is (Abdurrezzak, 2014: 340)". These verses below are on the back of the plate that is 20x20 cm in size;

Another part of the writer's collection, and the last plate of the series, is "the song of

Vainamoinen" dated 1999 (Picture 3). On the front of the plate is Vainamoinen, the main character of the Kalevala epic, singing with his magical kantele. There is a bear, a deer, a lynx, birds, a pigeon, an owl, a partridge, and fish swimming in the river while listening to Vainamoinen sitting on a rock. In the Kalevala epic, "for Finnish people, reindeer, bears, swans, and pike fish are sacred. At the same time, there is information about land and water animals, such as trout, salmon, reindeer, oxen, finches, black snakes, carp, bears, wolves, rabbits, swans, crows, seagulls, owls, cuckoos, codfish, bees, squirrels, and martens. There are especially a lot of animals which live in water. Such animals have geographical habitats, especially in Northern Europe (Abdurrezzak, 2014: 114)". Bird nests were in this sacred birch tree and on the tree there is an owl, which is the symbol of evil, and a cuckoo, the symbol of good. In the illustration, there are also ethnic Finnish flowers and tulip figures. Below are the verses that are on the back of the 20x20 cm plate;



Picture 3. Raija, "The song of Vainamoinen", 20x20 cm, 1999, Finland.

"ALL THE WILD BEASTS OF THE FOREST
UPRIGHT ON THEIR CLAWS WERE RESTING
TO THE KANTELE TO LISTEN,
AND THEY WONDERED AT THEIR PLEASURE,
ALL THE BIRDS IN AIR THEN FLYING,
PERCHED UPON THE NEIGHBORING BRANCHES,
ALL THE FISH THAT SWAM THE WATERS,
TO THE MARGIN HASTENED QUICKLY."
XLIV:293-300

CONCLUSION

When artists are using illustrations, their stories create pictures and new worlds, and they make an art form combining imagination with creativity and mastery. At the same time, an artist uses illustrations that she/he turns into symbols and are characterized by originality formed during the individual creative process. With the contributions of these illustrations which are creatively and aesthetically attractive, many epics finds place in our present life. These illustrations also enrich social and cultural areas, heroic stories or literary works, religious beliefs, myths, and legends. During his long career, Raija Uosikkinen had time to design so many decorations, that it is hard to give an exact number. Moreover, the amount is amazing when it comes to decorations that haven't progressed to the production stage. It can only be said with certainty that the trace of work is visible in almost all Finnish homes. At this point "the fact that almost every family in Finland uses Arabia products for several generations in succession provides a bond between generations and cultures in the history of families. It is an indication that it has an important place in its formation (Hakan Verdu Martinez, 2018: 89)". Historical-geographical Finnish folklore is based on the Finnish folk epic Kalevala. A lot of information about prehistoric Finnish sacred values and rituals and their view of the world is given through the main character of Kalevala, Vainamoinen. This is important because rituals have a unifying role for the Finnish nation. The illustrations of the Kalevala epic on ceramic surfaces are important in terms of graphic design and aesthetic values and they contain cultural heritage. As a result, the illustrations that Raija Uosikkinen prepared for the Finnish epic Kalevala are a contemporary interpretation of folkloric factors combined with poetic text. It is a marvelous document that narrates cultural

heritage through an epic from history. It also attracts the attention of collectors because of its above-mentioned unique features.

REFERENCES

- Abdurrezzak, A. O. (2014). *Türk Dünyası Mitolojik Destanları ile Kalevala Destanı Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma, Yayınlanmamış Doktora tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.*
- Bradunas, E. (1986). *Ancient heroes and tales of adventure create a national identity. American Folklife Center at the Library of Congress, Edited by Alan Jabbour and James Hardin. Washington: Library of Congress-1987.*
- Demir, T. (2021). *Illustration as a Visual Communication Cultural Product Aesthetic Line in Visual Representation, IGI Global, Chapter 7, 119-140.*
- Gikomv, J. (1991). *In Black and White Graphic Illustration. Newyork: DesingPress.*
- Goldman, P. and Cooke S. (2012). *Reading Victorian Illustration, 1855-1875: Spoils of the lumber room. London: Taylor & Francis Group.*
- Hakan Verdu Martinez, E. (2018). *Arabia Porselen Fabrikasında Seramik Sofra Eşyalarının Finlandiya Modern Tasarım Tarihine Paralel Gelişimi. Sanat ve Tasarım Dergisi. 8 (1), 68-91.*
- Hellman, Å. (2004). *Ceramic Art in Finland Acontemporary tradition. (Translations from Finnish by Hicks, M. 19-48, 58-64, 2562-260, 272 and captions 65-249, Translation from Swedishes by Malkki, E. 49-57, 65-249 and 261-271). New York: Thames & Hudson Inc.*
- Huokuna, T. (2012). *Glorian Antiikki. Finlandiya: Sanoma Magazines.*
- Ruokonen, I., Kattainen, A. and Ruismäki, H. (2012). *Preschool children and the 5-string kantele: An exercise in composition. Procedia Social and Behavioral Sciences, 45, 39-400. Published by Elsevier Ltd.*
- Ruokonen, I., Sepp, A., Moilanen, V., Autio, O. and Ruismäki, H., (2014). *The Finnish Five-String Kantele: Sustainably Designed for Musical Joy, Journal of Teacher Education for Sustainability, 16 (1), 76-88. Finland: Daugavpils.*
- Lehikoinen, L.-L. (2001). *Arabian Keramiikkatehtaan tuotesuunnittelu-osaston toiminta, tuotanto ja tuotteiden Markkinointimene-telmat 1950-Luvulla. Fin: Jyväskylä Filosofian, lisensiaatin tyo, Jyväskylän yliopisto taidehistorian laitos.*
- Leppälahti, M. (2015). *Cultural Heritage in Picturebooks: Mauri Kunnas's Doghill and The Canine Kalevala, Libri & Liberi. 4 (1), 103-120.*
- Lönnrot, E. (1965). *Kalevala (fin Destanı) 1-25 Runo, (Çev: L. Obuz ve M. Obuz). Ankara: Balkanoğlu Matbaacılık Ltd.*
- Özbay, Ö. (1999). *Dünya Mitolojisi ve Nartlar, Kafkas Derneği Yayınları 6. Ankara: Takav Matbaası.*
- Tepecik, A. (2002). *Grafik Sanatlar: Tarih, Tasarım, Teknoloji. Ankara: Detay & Sistem Ofset.*
- Wigan, M. (2012). *Görsel İllüstrasyon Sözlüğü, (Çev: M. E. Uslu). İstanbul: Literatür Yayınları.*

Internet Resources

http 1. <https://arabia.fi/eng/about-arabia/our-history> (Date of access: 18.06.2022).

Visual Resources

Picture 1. *Raija, 24 plate series covering the period from 1976 to 1998, Finland. <https://www.replacements.com/collectibles-arabia-of-finland-kalevala-annual-plate-ainos-fate-boxed/p/598911> (Date of access: 12.10.2021).*

Picture 2. *Raija, "Vainamoinen's Sowing", 20x20 cm, 1976, Finland. Salur's collection.*

Picture 3. *Raija, "The song of Vainamoinen", 20x20 cm, 1999, Finland. Salur's collection.*

BATI MODERN SANATINDA MİSTİSİZM, OKÜLT VE KADIN SANATÇILAR

Dr. Öğr. Üyesi Ece AKAY ŞUMNU*

ÖZET

Modern dönemde mistik düşünce geleneklerinin Batı Avrupa sanatına olan etkisi görünürlük kazanmış hatta ona yön verir hale gelmiştir. Araştırma makalesi niteliğindeki metin, mistik düşünme biçimiyle şekillenen modern Batı sanatını ve bu sanatın gelişiminde rol oynanayan kadın sanatçıları tanımayı ve anlamayı amaç edinir. Akademinin ve sanat tarihinin yerleşik doktorinine uzak olan mistisizm ve sanat ilişkisi Batı'da Modernizm'in az tartışılmış yüzünü ortaya koyar. Modernitenin temsili olan kadın sanatçılar üzerine açılan sergiler, yazılan makale ve derlemeler dönemin atmosferini yeni bir okumaya açmış ve makalenin inceleme yönteminin geliştirilmesinde temel unsur olmuştur. Moderniteye kendine özgü karakter kazandıran kadın sanatçıların çalışmaları, onların düşünsel alt yapılarını kurmalarına yardımcı olacak kadın teologların yazıları ve dönemin koşulları karşısındaki cesur biyografiler ilham verici materyaller olmuştur. İncelenen metinlerde içerik olarak aynı kavramların farklı terimlerle adlandırılmalarından doğan karışıklığı önlemek amacıyla metot olarak öncelikle, mistisizmin Batı'da karşılığı olan okült ve ezoterim üzerine açıklamalar yapılmış, sanatsal anlamda bu kavramların etkisi tartışılmış, ardından kadın düşünürlerin fikirlerine değinilmiş, ağırlıklı olarak mistisizmle ilişkilenebilecek kadın sanatçıların çalışmalarından örnekler verilmiştir. Makale içerisinde dikkat çekebilecek bulgu, modernitede karşılaşılan ve sanatsal akımlara erkek sanatçılar kadar yön verdiği düşünülen mistik vizyona sahip kadın sanatçıların araştırılması olarak sunulabilir.

Anahtar Kelimeler: Modernizm, Mistisizm, Okült, Kadın sanatçılar.

Geliş Tarihi: 14.06.2022

Kabul Tarihi: 28.09.2022

Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Başkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Çizgi Film ve Animasyon Bölümü, eceakay@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-7204-3005

MYSTICISM AND WOMEN ARTISTS IN WESTERN MODERN ART

Ass. Prof. Ece AKAY ŞUMNU*

ABSTRACT

In the modern period, the influence of esoteric and mystical thought traditions on Western European art has become visible and even guiding. This research article aims to recognize and understand the modern Western art shaped by mystical thinking and the female artists who played a role in the development of this art. The relationship between mysticism and art, which is far from the established idea of academia and art history, reveals the less-discussed face of Modernism in the West. Exhibitions, articles and compilations on women artists, who are the representatives of modernity, opened the atmosphere of the period to a new reading and became the main element in the development of the article's analysis method. The works of women artists who gave modernity its unique character, the writings of women theologians who would help them to establish their intellectual infrastructure, and the brave biographies against the conditions of the period have been inspiring materials. In order to avoid confusion arising from the naming of the same concepts with different terms in the analyzed texts, firstly, explanations were made on the occult or esoteric, which is the equivalent of mysticism in the West, the effects of these concepts in the artistic sense were discussed, then the ideas of women thinkers were mentioned, examples of the works of female artists, which can be mainly associated with mysticism, are given. The finding that can attract attention in the article can be presented as strong women artists and the common mystical visions of these women artists, as well as many artists who think that they shape the artistic movements encountered in Modernity.

Keywords: Modernism, Mysticism, Occult, Female artists.

Received Date: 14.06.2022

Accepted Date: 28.09.2022

Article Types: Research Article

*Baskent University, Faculty of Fine Arts Design and Architecture, Department of Cartoon and Animation, eceakay@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-7204-3005

1. GİRİŞ

Sanat tarihi bir sanatsal çalışmanın ne zaman yapıldığı, nerede sergilendiği ile ilgili kayıt ve belgelerle oluşur. Bir resmin imzalandığı tarih bizlere sadece o ressamın hayatını değil, tüm sanatı kronolojik olarak okuma imkânı sunar. Böyle durumlarda gözden kaçan bir imza, tüm okumaları değiştirebilir. Abigail Cain'ın, 1910'ların başında soyut sanatın öncüsü olarak kabul edilen Kandinsky'nin galericisine yazdığı mektupta "...bu, dünyanın ilk soyut resmi çünkü o zamanlar tek bir ressam bile soyut bir tarzda resim yapmıyordu. Başka bir deyişle 'tarihi bir tablo...' (http 1) şeklinde yazdığını belirtir. Sözün bugün kullaklarımızda genel bir kabul gibi çınlamasına neden olan en önemli faktör, sanatçının 1909 yılında yazdığı *Sanatta Spritüellik Üzerine* adlı kitabının resimlerini kuramsallaştırmasına zemin hazırlamış olmasıdır. Ancak Görsel 1'de bir örneği görülen İsveçli Hilma af Klint'in ölümünden çok sonraları keşfedilen resimleri, Kandinsky'nin sadece resimlerinden değil, soyut ve soyutlamaya dair teorilerinden bile eskidir.



Görsel 1. Hilma af Klint, "The Large Figure Paintings, No. 5, Group III, (Büyük Boy Figür Resmi, No. 5, Grup III)", 1907, Yağlı boya, Hilma af Klint Vakfı, İsveçre.

Klint'in eserleri ve sanat yaşamı incelenecek olursa kariyerine peysaj resimleriyle başlamış olduğu, ardından kendini soyuta adadığı gözlenir. Klint'in soyutlama dili onun mistisizme olan ilgisini gözler önüne serer. Soyut geometrik sanatın katı kurallarını bilinçli olmadan bozan ve yorumlayan Klint'in yaşamı hakkında Cain, şu sözleri belirtir:

"1890'larda, dört sanatçı arkadaşıyla otomatik çizim ve yazı çalışmaları yaptıkları seanslar düzenlemeye başladı. Daha sonra, temsili olmayan resimlere başladığında, manevi güçlerin elini yönlendirdiğini iddia etti. Klint, sanatçının Soyutlamayı İcat Etmek konusunda söz sahibi olabilmesi ve soyuta dahil edilebilmesi için, pratiklerinin dış dünyayla herhangi bir referansının kalmaması ve onu bilinçli bir red ile formüle etmeleri" gerektiğini açıkladı (http 1).

Kimin ilk olduğu itiş kakışı bir yana dursun, herhangi bir sanatsal anlayışın ortaya çıkması pek çok sanatçının aynı atmosferi aynı anda soluması ile ilgilidir. Modernizmin soyutlamaya dair biçimsel niteliğini kurmada etkin rol oynayan Klint ve diğer mistik kadın sanatçılar bu kolektif bilincin çok öne çıkmayan kahramanlarıdır. Belirli bir kesim modern insanın kendine has maneviyatı ve inanç biçimi haline gelen mistisizmin sanatla ilgisi bakımından incelemesi, dönemin ve o dönem çağdaşı kadın sanatçıları anlamak için bir gerekliliktir.

2. MİSTİSİZM VE OKÜLT ARASINDAKİ İLİŞKİ VE BATI SANATI

Modernizmin ilk yıllarında mistik felsefelere yönelen sanatçı, düşünür veya bilim adamları, içinde yaşadıkları pozitivist dünya ve modern bilim çağıyla sanıldığı gibi ters düşmemiş aksine ona ilham kaynağı olmuşlardır. Örneğin, mistisizm, insanlığı ilahi olanla buluşturan görünür veya kanıtlanabilir olmayan bir kaynaktır ancak duyum ötesi algı, hipnoz, telepati ve parapsikoloji ile sentezlemiş hatta

psikiyatri bilimine yardımcı olmuştur. Din ve bilim arasında marjinalleşen, Batı- Doğu dini gelenekleri ve ezoterik düşüncelerle harmanlanan mistik öğretiler Modernizmde *okült* olarak anılmaya başlar. Okültün ortaya koyduğu kimi gelmek ve uygulamalar, Batı modernitesinin sosyal, kültürel, siyasi atmosferi içinde varlığını hissettiren ancak tartışmaya açık bir konudur. On sekizinci yüzyıldan, yirminci yüzyılın ilk yarısına kadar kendini modernizme uyarlamış okültün dirilişinde, çağının yenilikleriyle hayrete düşmüş modern sanatçının payı büyüktür. Okültün, moderniteye kendini uyarlayabilmiş bir ezoterizm olduğunu belirten T.M Bauduin ve H. Johnsson şöyle belirtir,

Okültizm köklerini, Batı ezoterizminin büyük semsiyesi altındaki simya, Hristiyan kabala, teosofi, Gül- Haççılık, Masonluk ve Neo Platonizm gibi heteredoks dini hareketlerde bulur. On dokuzuncu yüzyılda, ezoterizm tarafından sorulan metafizik soruların yeniden tanımlanmasıyla birlikte, ezotereizme olan ilginin yeniden canlandığı görülebilir. Bu süreç modernite çağında gelişen, aynı zamanda modernitenin dünya görüşüne ve kaygılarına da uyum sağlama eğiliminde olan yeni hareketlerin oluşmasıyla sonuçlanır (Bauduin ve Johnsson, 2018: 5).

Ezoterizmi batıl olanla eşleştirmek kaçınılmaz olarak modern okült eserlerin kusurlu görünmesine neden olmuştur. Bu bakış, sanat ile kurgu arasındaki bağı görmezden gelmek, yüzyıllar boyu İncil'den sahneleri betimleyen eserleri de aynı şekilde değerlendirmek demektir. Okülte yönelen eleştirilerin karşısında onun modernizmi dönüştüren rolünü Breton çekinmeden şöyle dile getirir; "Okültizm, modernitenin ayrılmaz bir parçasıdır. Okült olana yönelen modernistler bunu, modernite ile ona bağlılıklarının bir parçası olarak yaparlar. Okültizm modernizm tarafından dönüştürülür ve dönüştürülür" (Bauduin ve Johnsson, 2018: 8).

Okültün dönüştürücü etkisi, Batı sanatının

görme merkezci bakışını tersine çevirerek *görme-*menin olasılıkları üzerine düşündürmüştür. Görünen ve görünmeyen arasına kesin sınırları eritmek, modern sanatçılar için yeni bir deneyim alanıdır. Özellikle Empresyonizm'den başlayarak nesnelerin çizimde kontürlerin ortadan kalkması, aynı zamanda bir duyu ötesi araştırmasıdır. Nesnelerin zayıflayan kontürleri, değişen atmosfer olayı içinde güneş ışığının yansımaları, titreşim, sürecin görünürlüğü, okültist sanatçılar için çok değerlidir. Gözle görünmeyenin olası varlığı ve nesneye etkisi heyecan verici bilimsel buluşlar eşliğinde desteklenir. Örneğin 1900'lerde keşfedilen kızıl ötesi ışığın, karanlıkta nesnelere görünür kılması, beden ısılarını görüntülemesi, röntgen filmi gibi görüntülemeye dair yenilikler sanatçılar için de oldukça ilgi çekicidir. Artık kontür maddi bir dünyanın değil, soyut dünyanın da geçişli sınırları olacaktır. Wassily Kandinsky, madde ve ruh arasındaki görsel temsili şöyle açıklar,

(...) burada sıklıkla maddi ve maddi olmayan terimleri ve az ya da çok terimleri olan ara aşmalar kullanılır. Her şey maddi midir? Her şey ruhsal mıdır? Madde ve ruh arasında yaptığımız ayrım, birinin veya diğerinin derecelerinden başka bir şey olamaz mı? Bilimin ruhun ürünü olarak adlandırdığı düşünce, maddedir, kaba değil, ince bir maddedir (Kandinsky, 1946: 20).

Hristiyanlığı, Doğu ile sentezleyen okült, İslam'da kendini kurumsal veya batini dinlerin yorum ve geleneklerine açan tasavvuf ile benzerlikler taşır. Mistisizm, okült ve tasavvufu üst başlıkta toplayan bir yuva olarak düşünülebilir. Okült ve tasavvufu birbirlerine bağlayan mistik bir patikanın olduğu varsayımıyla, bu mistik patikanın sanatçı veya mistik için ne anlamlara gelebileceği, düşünülmesi gereken bir olgudur. Sanatçı ve mistiğin kavramaya çalıştığı mükemmel birlik ve aşkınlığa, öz disiplin, çalışma tutkusu ile yakınlaşılabilir. Her ikisi için de tekrara açık sonsuz çaba, kişiyi içsel dönüşüme

açar. Bu bakımdan mistisizmin bir yol olarak sanatla yakın ilişki içinde hatta onun kaynağı ve belki de son noktası olarak kabul edilebileceği söylenebilir. İngiliz pasifist yazar Evelyn Underhill (1875- 1941), ruhun duyular aracılığıyla bölündüğünü, dağıldığını, içsel bir çalışma için tüm duyuların tekrar eve yani ruha davet edilmesi gerektiğini belirtir ve şöyle devam eder; “... Eğer bir adam içsel bir çalışma yapacaksa, tüm güçlerini kendi içine akıtmalıdır. Ruhun bir köşesi ve kendini tüm görüntü ve formlardan saklaması gerekir ve sonra çalışabilir” (Underhill, 2002: 719). Maneviyatı güçlü bir insanın olmak isteyeceği bu içe dönüş anı, sanatçının üretimi için ihtiyaç duyduğu yalnızlığa benzetilebilir. Mistisizm ve sanat gerçekle buluşmanın farklı biçimleri gibi dursa da, pek çok bakımdan iç içe geçmiştir. Her ikisi de gerçeğin yüzlerine az ya da çok vakıf olan, böyle bir kazanıma ulaşmayı hedefleyen ancak her zaman ele geçirilemeyecek olduğunu bilen ve kavuşmaya inanan kişilerdir. Çünkü kavuşmanın kanıtı bilmek değil, olmaktır. Bu durumda sanatçı da, mistik gibi pratiğe aittir. Cavit Sunar’ın bir mistiği açıklayışı adeta sanatçının tanımını yapar.

1. Gerçek mistisizm teorik değil, pratiktir. Başka bir deyişle o, entelektin kavradığı değil, nefsin yaptığı bir şey, organik bir hayat vetiresidir.
2. Gerçek mistisizm, tamamıyla spirüel bir aktivitedir. Hedefi tamamen transandantaldır. Bu dünyanın görünüş dünyası ile mukayesesine hiç yol yoktur. Gerçek mistik görünüş dünyasının hiçbir şekilde kale almaz. O bu fenomenal dünyada ve günlük işlerinde bile dikkat ve ilgisini gerçek-reelde, değişmez Bir’de toplar.
3. Gerçek mistisizmin metodu ve işi aşktır. Mistiğin bütün dikkat ve ilgisini topladığı bu Bir, hem bütün bir realite hem de sevginin canlı ve şahsi objesidir.
4. Ve en nihayet gerçek mistisizm bazı belirli tecrübeleri gerektirir. Mistiğin objesi mutlak ile birleşmez. Bu canlı birleşme mistik yolun

sonudur. Böyle canlı bir birleşmeye ulaşmada da sadece entelektüel realizasyon ile emosyonel isteklerin varlığı yetmez, insanda normal şuurun üstünde kuvve halinde mevcut olan bir şuur şeklinin de herhangi spirüel ve psikolojik bir vetire ile hür bırakılması şarttır (http 2).

Sunar’ın tecrübeye yaptığı vurgu, sanatçının varoluş haliyle paralellik içinde olmasına rağmen, önemli farklılıklar da içerir. Elbette, inancın gereğini yerine getiren her kişinin mistik olmaması gibi, her resim yapan da ressam olarak kabul edilemez. Her ikisi içinde söz konusu olan, sanatsallığın ya da vizyonerliğin aşıldığı, deha derecesinde, normalin ya da gerçekliğin sınırlarından taşan aşkın bir bilinç gerekliliğidir. Örneğin mistik, -bu benim sırrım ve içimde saklayabilirim, diyebilir. Ama sanatçı böyle davranamaz. Algıladıklarından bir şeyi ifade etme gücü ona yüklenmiştir ve aşkını anlatmakla sorumludur. “Kendince kusursuzluğa olan inancı, işlerle dilegelmedir. Peçeler ve semboller aracılığıyla özgür görüşünü, yanan çalıya bakışını, diğer insanlara yorumlamalıdır. O, insanlarla ilahi arasında bir aracıdır” (Underhill, 2002: 170-171). Tasavvufta meditasyon ya da tefekkürün bir nesnesi ya da görüntüsü yoktur. Dahası “bu hayatta ruh, ilahi birliğin zirvesine asla herhangi bir form veya figür aracılığıyla ulaşamaz” (Underhill, 2002: 191). Bu nedenle bir mistik Tanrı’nın kendinde tesirini ancak içsel yolculuğu ile ona sadece bir adım daha yaklaşıp hissedebilir. Ancak sanatçı için bir mistik olma hali farklıdır. Sanatçı için Tanrısal olan, kendini keşif süreci aynı zamanda kendini ifade edebilme meziyeti demektir. Bir başka deyişle mistik bir eser, Tanrısal olanı geçmişteki dinsel sanattan farklı olarak, sanatçının kişisel tecrübesi içinden duyumsamamıza yardımcı olur. Modern sanatın mistik temsilcileri işte bu nedenle, dinsel eğitim altında, erkeklere göre daha kapalı ve disiplinli bir hayat sürmek zorunda bırakılmış kadınların içinden gelir.

3. MODERN DÖNEM OKÜLT FELSEFE VE KADIN TEOLOGLAR

Modernizmin geleneksel felsefeye ve yerleşik kilise doktrinine meydan okuyan devrimci tavrı sadece siyasi bir olgu değil, mistisizme ve onun ayrılmaz bir parçası olduğu görülen insan bilincini anlamaya dönük artan ilginin de sonucudur. Bu ilgiyi besleyen macera ruhu, yolculuk fikrini Modern bir takıntı haline getirmiştir. Batı için yüzyıllar süren Doğu seferleri bu defa içsel bir ganimeti arar. Batılı kaşiflerin, sanatçı ve düşünürlerin Doğu'ya yaptığı tutkulu yolculuklar içinde kadın seyyahların tecrübeleri belki de en zor ve dönemi için takdir edici olanlarıdır. Örneğin, “bir zamanlar yasak olan Lhasa şehrini keşfeden ilk Avrupalı kadın olan David-Neel 1931’de yayınlanan *Magic and Mystery in Tibet (Tibet’te Sihir ve Gizem)* adlı kitabında Tibet’te tanık olduğu ve ilham aldığı doğaüstü olayları anlatmıştır. David-Neel (1931) kitabının girişinde “Tibetlilerin okült ve mistik teorileri ve psişik eğitim uygulamaları” (s. 3) yazdığını belirtir.

David-Neel örneğinde olduğu gibi modern kadına ilham veren, eserleriyle sanat çevrelerini ve modern sanatçı kimliğinin oluşmasına etki eden pek çok Avrupalı ve Amerikalı isim sayılabilir. Modernizmde okült felsefesinin kurucuları arasında kadınların çoğunluğu ve güçlü ilgi çekicidir. Bu kadınlardan Eveleyn Underhill İngiliz, anglo-katolik, pasifist ve Hristiyan mistisizmine dair sayısız spiritüel yazılar yazan yirminci yüzyılın en önemli kadın mistik yazarlarından. Çağının yükselen spiritüel değerlerini açıklarken kullandığı benzetme ve yorumlar, entelektüel anlamda sanata tutkuyla bağlı ve hayranlığı gözler önüne serer. Underhill mistik ve sanatçı arasında kurduğu bağı, klasik sanattan yola çıkarak anlamaya çalışır. Örneğin “...kutsal kitapların katedralinde durduğumuzda, bir Beethoven dinlediğimizde hissedilen büyük sanatın bize

sıradan argümanların ulaşamayacağı özel uyarıcı, belki de uzak ama hala etkin olan, gizemli olanın ciddi heyecanı...” (Crowley, 2008: 78-79) sözleri klasikleşmiş sanat fikrinin özsel bir olgu olduğunu pek çok kere gösterir. Crowley (2008), Underhill’in sanatçı gözlemini “zihni aşan başka bir elementin onlara hükmettiği görülüyordu. Garip bir manyetizma hakimdi: Zanaatkarların zihinlerine kendini dayatan tuhaf bir güç... Aşkın belli belirsiz bir gölgesi... işçilerin gözleri önünde belirmeye başlamıştı” (s. 74) sözleriyle ifade ettiğini ve Underhill’in sanatçıyı spiritüel bir dünyaya açılan biri olarak gördüğünü belirtir.

Modern zamanların belki de en ilgi çekici ve tanınmış teologlarından Ukrayna doğumlu Helena Blavatsky (1831-1891), “hayatı boyunca bir kâşif gibi kıtadan kıtaya onlarca ülke gezmiş, geçtiği kültürlerin ezoterik bilgilerini Hristiyanlıkla, bilim ve felsefeyle harmanlayarak 1875 yılında Amerika’da Theosophical Society (Teozofi Derneği)’ni kurmuştur” (http 3). Blavatsky’nin 1877’de yazdığı en önemli kitaplarından biri olan *Isis Unveiled (Peçesiz İsi)*, 1879’da Hindistan’da *The Theosophist* dergisi, 1887’de Londra’da aylık *Lucifer* dergisini yayınlamıştır. Cemiyet bugün hala ABD, İngiltere, Avusturya ve Hindistan’da faaliyetlerini sürdürmektedir. Kubilayhan Yalçın, Blavatsky’nin Okült Araştırmalar kitabı için yazdığı giriş yazısında derneğin üyeleri arasında bazı ünlü bilim insanları ve sanatçıların isimlerini şöyle belirtir,

Thomas A. Edison, Alice Harikalar Diyarında’nın yazarı Lewis Carrol, efsanevi Sherlock Holmes karakterinin yaratıcısı Sir Arthur Conan Doyle, besteci Gustav Mahler, şair Halil Cibran, düşünür Jiddu Krishnamurti, yazar Jack London, James Joyce, D. H Lawrence, sansasyonel Oğlak Dönencesi romanının yazarı Henry Miller, bilim kurgu yazarı Kurt Vonnegut, ressam Paul Gauguin, Elvis Presley ve Shirley Mac Laine (Yalçın, 2020: 23), derneğin içinde yer almışlardır.

Modern teosofi, dönemin özellikle ressamı arasında önemli bir etkiye sahip olmuştur. Hall (2002) yazısında, Kandinsky, Kupka, Mondrian, Malevich gibi sanatçıların özellikle soyut dönem çalışmalarında teosofi öğretilerinin etkisiyle ürettiklerini belirtilir (http 4). Blavatsky'nin kurduğu içinde Ann Besant ve Charles Webster Leadbeater, Rudolf Steiner gibi teozofların, sanatçı, yazar, çoğunluğu entelektüel ve aristokratların oluşturduğu dernek, uluslararası spiritüel hareket haline geldi.

Manevi dünyanın renkleri ve gerçekliğin renkleri arasında bağlantılar arayan Annie Besant'ın (1847-1933), *Düşünce Formları* adlı kitabı çağının sanatçılarına büyük ilham vermiştir. "Kitabın 1908 yılında Almanca tercümesi yapıldıktan sonra Kandinsky'nin önemli teozofi kaynaklarından biri olmuş, Piet Mondrian'ın resimlerine ilham vermiştir" (Besant, 1999: xxiv). Besant renkler konusundaki ön yargıları kırmaya ve renkleri anlarken düşünceleri de anlamaya odaklanmıştır. Besant'ın teosofik evren modelinde maddeyi fiziksel olanın ötesinde, onu bir araya getiren unsurların atomlar kadar, enerjiler, duygular, ön yargılar, ilham v.s olduğu aşıkardır. Örneğin özellikle on dokuzuncu yüzyılda fotoğrafın teknik oyunları ve kimyasal deneyleriyle görüntülemeye çalışılan ve merak konusu haline gelen insan aurası da bu nedenle ilgi çekicidir. Fotoğrafın spiritüel alanları yakalayabileceğine dair inançla insan aurası "iç gerçekliği gözlemleyen ve genellikle "durugörü" veya "açık görüş" olarak adlandırılan parafiziksel bir algı biçimiyle gözlemlenmiştir" (1999: xvi). Fiziksel şeylere benzeyen, duygusal ve zihinsel maddeden yapılmış düşünce formları, orada olmayan ama varlığını reddedemediğimiz şeylerdir. Besant bu durumu aura gibi spiritüel kavramlarla değil, gündelik bir tecrübe ile "Bir çiçek açar; sonra kurur ve ölür. Ardında bir koku bırakır, narın taç yaprakları biraz toz olduktan çok sonra bile bir zamanlar canlılığına

dair o koku havada kalır. Maddi duyumuz bunun farkında olmayabilir, ama yine de var" (s. xiii) şeklinde açıklar. Yazarlığının yanında kadın hakları aktivisti ve siyasi bir kişilik olan Besant'ın biyografisini A Short Biography of Annie Besant adlı kitapla yazan Jinarajadasa (1996), hem hatip hem de yazar olarak Teozofi'nin en parlak savunucusu olduğunu 1907'den itibaren üç kez Teozofi Derneği'nin başkanı seçildiğini ve dernek sayısının arttığını belirtir (s. 13). Jinarajadasa (1996), Besant'ın hint kökenli Krishnamurti'ye çocuk yaşında himayesi altına alarak onu geleceğin "Dünya Öğretmeni" olarak ilan ettiğini belirtir (s. 21).

4. MODERN BATI SANATINDA KADIN SANATÇILARIN YÜKSELİŞİ

Yirminci yüzyılın başında yükselen teozofi düşüncesinin öncü kadınlarının ortak özelliği eğitilmiş, zeki ve cesur olmaları idi. Onlar belki de adları hiç bilinmeyen farklı alanlardaki öncü kadınlardan biridirler ancak adı anılan az sayıdaki kadının, erkek egemen dünyanın içine nasıl zorlu bir mücadele verdiğini de unutmamak gerekir. Bu anlamda Batı sanatında kadının iç mekandaki temsili, evin kadın için aslında nasıl bir kafes olduğunu gözler önüne serer. Bilindik ve tarihe iz bırakmış tabloların çoğunda görülen, bekleyen, nakış işleyen, ev işi yapan ya da arzu nesnesine dönüşmüş kadın görüntüleri alışlagelmiştir. Bu resimler içinde belkide en gizemli ve kadın-ev-spiritüellik ilişkisini onyedinci yüzyılda Jacobus Vrel'in iç mekan resimlerinde görülebilir. Vrel'in resimlerinin bazılarında kadınların ruhları andıran manevi karakterlerle birlikte yaşadığı resmedilir. Görsel 2'de evin içindeki kadın, hayaletin sıradışı varlığından haberdar ve onunla iletişimde gibidir. Kadının ruhani varlıklarla ilişki içine girebilmesinin görünürlüğü aslında kadının içsel dünyasına ait çağlar öncesinden beri kanıksanan düşüncelerden izler taşır.



Görsel 2. *Jacobus Vrel, "A Seated Woman Looking at a Child Through a Window (Oturmuş Kadın, Pencereden Dışarıdaki Çocuğa Bakıyor)", 17. Yüzyıl, Yağlı boya, 45.7x 39. 2 cm. Fondation Custodia, Frits Lugt Collection, Paris.*

Yüzyıllarca bağınazlıkla kapalı tutulan kadının öte dünya ile iletişimine dair inanış modernizmde yaratıcı güçtür. Kadınlar, Breton'un Sürrealist Manifesto'da vurguladığı "Delilik korkusunun bizi hayal gücünün bayrağını dürülmüş şekilde tutmak zorunda bırakmasına izin vermeyeceğiz" (Breton, 2009: 9), sözlerini anımsatacak nitelikte delilik bayrağını açmışlardır. Kadının kimi zaman delilik özdeşleşen ruhani dünyayla ilişkisi, modern dönemde yükselen okültle birlikte bir sanatçı duyarlılığına dönüşmüş, kadına özgürleşme sağlamıştır. "Spiritüalizmin 19. yüzyılın ortalarında popüleritesi arttıkça, kadınlar daha fazla manevi cinsiyet olarak kabul edildi ve artan sayıda medyum olarak yetki verildi. Birçok sipiritualist kadındı, bu da onların kendi baskılarını tanımalarına ve ruhun merceğinden kadın haklarını savunmalarına izin verdi" (Elizabeth, 2020: 190).

Modern spiritüalizm 1800'lerin ilk yarısında, önce Amerika'da bir hareket olarak başlamış, ardından Avrupa'ya yayılmıştır. Bu süreçte spiritüalizmin bir aracı olarak yaratıcı medyumluk, özellikle kadınlar arasında yepyeni

sanatsal bir ifade biçiminin gelişmesine, modern sanatçı profiline oluşmasına katkı sağlamıştır. Geleceğin görülmesi, ölümlerle konuşmak, bir varlıkla temasa geçmek gibi doğa üstü güçlere sahip olduğu düşünülen medyumlar, merak, korku ve eğlencenin iç içe geçtiği seansları sırasında istem dışı yazı, resim veya karalamalar yapıyorlardı. Bu sanatçılardan biri, Avrupada spiritüalizmin popülerleşmeye başladığı İngiltere'de, otomatik yazı ve resim çalışmalarıyla Georgiana Houghton (1814-1884) olmuştur. Houghton "ondokuzuncu yüzyıl kültürünün çeşitli alanlarında önemli bir rol oynayan ve daha sonra Sherlock Holmes yazarı Sir Arthur Conan Doyle gibi etkili figürler tarafından savunulan Viktorya dönemi İngiltere'sindeki erken sipiritüelist hareketin önde gelen isimlerinden biriydi" (http 5). Houghton, "45 yaşında küçük kız kardeşinin ölümünden sonra maneviyatla ilgilenmeye başladı ve seanslara katılmaya başladı. 1861'de sanatsal bir araç olarak becerilerini geliştirdi ve 1860-70'ler boyunca yüzlerce sembolik sanat eseri üretti" (http 6). Houghton dışında aynı dönemde İngiltere'de resim yapan diğer medyumlar arasında Anna Mary Howitt, Barbara Honywood, Catherine Berry, David Duguid, Jane Stewart Smith ve Elizabeth Wilkinson'nun adları sayılabilir (http 6). Modern dönemde genellikle gözden kaçan orta ölçekli medyum kadın sanatçıların üretimleri, medyumluğun bir anlamda sahtekarlıkla eşleşmesi, akademik sanatın dışında ve kadın olmaları nedeniyle küçümsenmiştir. Houghton'un 1871'de açtığı serginin ardından eleştirmenlerin olumsuz eleştirilerine maruz kaldığını, sergisinin- budalalık olarak, değerlendirmişler (http 6). Gelecekte biçimsel özellikleri nedeniyle sadece soyut sanatın öncüllerine değil, bilinçaltı akışının ortaya çıkmasına izin vermeleri nedeniyle Sürrealistlere ve Dada'ya ilham verecek bu kadınların çalışmaları, şüpheli görüşler ve olumsuz eleştiriler yüzünden geç keşfedilmişlerdir.

Amerika ve Avrupada trans ve çeşitli ritüellerle ölümlerle temasa geçtiğine inanan kişilerin çoğu “Fox Kardeşler, İsviçreli ilahiyatçı ve mistik Emanuel Swedenborg ve Anton Mesmer gibi isimlerden beslenirler” (Elizabeth, 2020: 189). Elizabeth, ruh çağırma seanslarında ortaya çıkan spiritualist sanat eserlerinin üç farklı şekilde gerçekleştiğini belirtir. “İlk olarak seans sırasında ruhlar tarafından yaratılan tuval veya diğer ortamlarda gerçekleşen sanatsal ifadenin sunulması, ikinci kategori medyumların seanslar sırasında ruhların portrelerini çizmesi, üçüncü kategoride de sanatçının eline rehberlik eden ruhların yarattığı resim, heykel ve mimari eserlerini içerir” (s. 191). Bu guruba dahil edilecek sanatçılardan biri, İngiliz mistik sanatçı (1882-1961) Madge Gill’dir. Sanatçı “Myrminerest (İç Huzurum) olarak adlandırdığı yaratıcı gücüyle trans benzeri halde gün boyunca yüze yakın çalışma yaparken, bir ruhun kendisine sahip olduğuna inanıyordu. Sanatçı Görsel 3’de olduğu gibi, çoğunlukla siyah-beyaz, kimi zaman kumaşa işleyerek, kimi zaman mürekkeple boyayarak bir kız yüzünü tasvir etmiştir.”



Görsel 3. Madge Gill, Mystic Lady (Mistik Kadın), 1940 civarı, Mürekkep, 14x9 cm, Madge Gill özel koleksiyon.

Aynı dönemde ünlü medyumlarından biri de Fransız Helene Simith (1861-1929)’tir. Smith “marslılarla iletişim kurduğunu, hindu prensesi ile Marie Antoinette’in reenkarnasyonu olduğunu iddia etmiş ve Sürrealistler tarafından “otomatik yazının ilham perisi” olarak ilan edilmiştir.” (s. 196). Breton, “hayatı boyunca kitaplarında ve makalelerinde ondan defalarca alıntı yaptı. Smith, Breton-Eluard’un, *Abridged Dictinary of Surrealism (Kısaltılmış Sürrealizm Sözlüğü’nde)* ünlü bir medyum, ressam ve dillerin mucidi olarak selamlananırken, Paracelsus ve Hegel ile birlikte 1940’taki Marcseilles kart oyununda yüzü resmedilen on iki figürden biriydi” (Rosemont, 1998: 13). Bauduin, otomatik bir durumda olmak, bir kâhin olmak arasında bir ilişki kurulabilir mi sorusundan hareketle bu durumu şöyle açıklar;

Sürrealistler, ölü ya da dışarıdaki ajanlarla iletişim olanaklarını bir kenara bırakarak, geleceği gerçekten görme ya da başka bir şekilde kâhin olmanın yanı sıra, medyumlar tarafından yapılan her türlü eylemi, deli adamların ve kadınların eylemleri olarak otomatik ve bu nedenle de ilham verici olarak yorumladılar.... Sürrealizm “saf psişik otomatizm” olarak tanımlandı (2014: 191).

Sürrealist Batı modern sanatı içinde kadının görünürlüğünü belirgin hale getirmiş, sosyal ve cinsel özgürlük vaadi sunmuştur. Kadın, sanatçı, özgürleştirici bir güç, ahlaki ve politik isyanın simgesi olarak akımın merkezinde bulunur. Buna rağmen durum o kadar da iç açıcı değildir. Sürrealizm içinde artan kadın sanatçı ve kadına bakıştaki çelişkili durumu şöyle açıklanabilir,

Claude Cahun, Meret Oppenheim, Dora Maar, Leonor Fini ve Leonora Carrington gibi birçok kadın 1930’larda Sürrealistlere katıldı. 1930’lardaki bu kadın sanatçı artışının birçok nedeni var. Sürrealizmin kadın sanatçılara sunduğu olanaklar her halükârda açıktır.

Sürrealist rüyayı, mitleri, masalları, sezgiyi, sihri vb. kavramlar içermesi, kadın sanatçıların akıma katılmalarına vesile oldukları iddia edilmiştir. Bu

olasılığı göz ardı etmek istemesem de belirtmem gerekir ki, herkes için Aydınlanmadan bu yana dişil ile ilişkilendirilen bu tür kavramlar, Sürrealizmde gerçekten olumlu bir şekilde açığa çıkarılmıştır. Buna rağmen kadın Sürrealizm içinde genellikle nesnelleştirilmiş bir varlık olarak kalmıştır (Bauden, 2014: 135).

Adı geçen kadın sanatçılardan Fini, Varo ve Carrington özellikle okült ile ilgilenmektedirler. Carrington, Breton'un yazdığı *Kara Mizah Antolojisi'nde*, çok az kadın sanatçıdan biri olarak bir hikâyesinde geçmiştir. Breton onun hakkında parlak terimler kullanırken bile, onu Michelet'in cadısı olarak idealleştirilir ve "açık deliliğin aydınlığı'nın kadını armağanlarına ve tek başına hamile kalmanın yüce gücüne sahiptir" (Bauduin, 2014: 135) şeklinde tanımlar.

Genç ve güzel olmak erkek sanatçı için önemsenen bir nitelik olmasa da kadın için hala söz konusudur. Kadına atfedilen doğa üstü sihir, fantaziler ve cinsellikle ilgili benzetmeler özünde geçmişte ne şekildeyse Sürrealizmin özünde de bir yanıyla aynı şekilde devam etmektedir. Temelde fark aranacak olursa Sürrealizm için kadın veya erkek olsun sanatçı, kendini her türlü bilinç akışına açmalı, fantaziye, doğa üstü sembolizme ve cinsel özgürlüğe inanmalıdır. Baouden, bu süreçte erkeklerin de dişil dünya görüşüne yaklaştığını şu sözlerle açıklar;

"Sürrealist erkek sanatçı bir kâhin olarak, 1930'ların başlarında kadının durugörü güçlerini benimsemişti ve 1940'lara gelindiğinde erkek sanatçı sihirbazlık gibi tüm kadını büyü güçlerini üstlenmişti. ...Dişil dünya görüşü böylesine değerli ve geçerli bir alternatif sunduğundan, sürrealist ona kıskançlıkla noktasında sahip çıkmalıdır" (Bauduin, 2014: 149).

Okültist yazar, aktivist ve sanatçı Maria de Naglowska (1883-1936), cinsellik ve büyü üzerine okült ve Sürrealist literatürde ufak da olsa kendine bir yer bulmuştur. Bauduin (2014), cinsel

büyünün okültizmde az sayıdaki bağlantılarından biri olmasına rağmen, Naglowska'nın 1948'de Sürrealist dergi Neon'da yayınlanan, geçmişte Naglowska tarafından çevrilmiş Amerikalı medyum, okültist, cinsellik ve sihir üzerine yazan P.B Randolph (1825-1875) metniyle Geç Sürrealistlerin dikkatini çektiğini (s. 181) belirtir.

Resimlerinde ve heykellerinde dişil okült sembolizmi gerçek üstü mitlerle birleştiren bir başka kadın sanatçı da Leonora Carrington (1917-2011)'dir. Sanatçı, "on dokuz yaşında Londra'daki Büyük Uluslararası Sürrealizm Gösterisi ile ilk defa Sürrealizmle karşılaşmıştır. İngiliz doğumlu bir aristokrat olması, Sürrealist çevreyle ilişkili birçok sanatçı ile tanışmasını ve Paris'e gitmesi için ona ilham vermiştir. İkinci Dünya Savaşı'ndan kaçan diğer birçok Avrupalı sanatçı, şair ve entelektüelle birlikte New York'a göç etmiştir" (http 7). Drury (2012), Carrington'un resimlerinde kullandığı simyasal sembolizmin hermaphroditenin okült ve Sürrealist idealin bir parçası haline getirdiğini (s. 310) belirtmiştir. Carrington ile aynı kuşaktan Remedios Varo (1908-1963), okült sembolizmi, feminist hareket içine sokmuştur. "Varo, özellikle Carrington'ın okülte, sihre, büyücülüğe ve kadın gücüne olan yoğun ilgisini paylaşmıştır" (http 7). Bauduin, her iki sanatçının ortak okült geçmişlerini şöyle açıklar.

"Varo ve Carrington'nun (Péret ve Ernst) erkek partnerlerinin onları okült düşünceyle tanıştırdığı ileri sürülmüştür. Kesinlikle mümkün olsa da her ikisi de, benzersiz kişiliklerini geliştirmek için okült çalışmalarını hızla kendi ellerine almışlardı... Kendilerini ilham perisi rolünden kurtarma amacı ile kendi sanatsal kişiliklerini, stillerini geliştirme sürecine girmişler, sürrealist kadın kavramını efsanevi ve büyücü bir varlık olarak benimsemişlerdir...Cadı kadını doğayla, büyü ve mantıksız olanla birleştiren idealden kurtarıp, kendi büyü gücünü kontrol eden güçlü bir kadına dönüştürdüler" (Bauduin, 2014: 135).

Görsel 4'de görülen, 1936'da Londra'da ilk Sürrealist sergide çekilmiş toplu sanatçı fotoğrafının ön sırasında oturan Sheila Legge, *Sürrealist Hayalet* sergisi için bir performans düzenlemiştir. "1936'da Salvador Dali, Trafalgar Meydanı'nda Sürrealist bir olayı sahnelemek için Legge ile iş birliği yaptı. Legge, uzun beyaz saten bir elbise giymiş, yüzü kâğıttan güller ve uğur böcekleri tarafından tamamen gizlenmişti. Bu olayın ardından fotoğraf ikonik Sürrealist bir görüntü haline geldi" (Rosemont, 1998: 88). İkinci Dünya Savaşı öncesi Paris kuşağı içinde yeralan İtalyan Sürrealist ressam, tasarımcı, illüstratör Leonor Fini'de (1907-1996) benzer performanslar gerçekleştirdi. Fini'nin resimlerinde kadınların güçlü ve erotik tasvirlerine rastlamak mümkündür. "Batı sanatında kadınları boyun eğen ilham perisi konumuna indirgeyen erkek egemen anlatıları yıkabileceği bir araç olarak fantezi ve mitolojiyi kullanan sanatçı, eserlerinde erkekleri sürekli olarak rehberlik ve korunmaya ihtiyaç duyan narin, güzel varlıklar olarak tasvir etti" (http 8).



Görsel 4. İngiltere'deki ilk Sürrealist Sergisi'nden bir grup fotoğrafı, 1936, New Burlington Galerisi.

Helene Vanel, Sürrealist hareket içinde ses getiren kadın sanatçılardan biridir. 1938 yılında Salvador Dalí'nin küratörlüğündeki Paris Sürrealist Sergisi'ndeki performansı "varlığı çağdaş izleyiciler için o kadar çekiciydi ki, davetin kasıtlı olarak karıştırılmış tasarımındaki tek

okunaklı yazı (André Breton'un yanında) onun adıydı (http 8). Vanel'in performansının içeriği siyasi, cinsellik, kadın oluş, histeri, ezoterizm gibi oldukça geniş ve farklı katmanlarda okunabilir. Görsel 5'de fotoğraflanan bir anı görülen Vanel o gece, "çıplak bedenine zincirler sarılı vaziyette minderlerin arasından fırlamıştı. Bir anlığına, sanki bir su birikintisinin içindeymiş gibi, etrafına su sıçratmıştı. Daha sonra, üstünde yalnızca parçalanmış bir gece kıyafetiyle belirmiş ve bir histeri nöbetini çok gerçekçi bir şekilde canlandırmıştı" (http 9).



Görsel 5. Helene Vanel, Salvador Dalí'nin küratörlüğündeki Paris Sürrealist Sergisi'ndeki performansından bir an, 1938.

O dönemde histeri¹ ve histeri nöbetleri kadınlara özdeşleşen, psikiyatrik ve psişik alanlarda tartışılan bir durum olarak Sürrealistlerin ilgisini çekmiştir. Souter makalesinde geçmişte delilik, cadılık ya da içine cin kaçmış kadın gibi tanımlara maruz kalan histerinin, Sürrealistlerce aslına itaatkâr, savunmasız kadın bedeni üzerinden kimi zaman teatrallikle karışık nasıl sömürüldüğünü anlatır. "Sürrealistler, histeriyi, söz hakkı verilmeyen kadınların nesnelleşmesi pahasına, şiirsel ifadenin özgürce koşabileceği bir durum olarak gördüler. Yıllar sonra bilimsel anlamda da, 1980'de histeri, *Ruhsal Bozuklukların Tanısal ve İstatistiksel El Kitabı*'nın üçüncü baskısından nihayet çıkarıldı. Ancak uzun bir süre boyunca, artık sözde ortadan

¹"Histeri" terimi günümüzde tıbbi teşhislerde kullanılsa da, bir zamanlar başta kadınlarda olmak üzere şaşırı derecede geniş bir yelpazedeki zihinsel ve fiziksel semptomlara uygulanıyordu. Bozukluğun adı bile güçlü bir şekilde cinsiyetlendirilmiştir: "histeri", eski Yunanca "uterus" kelimesinden türetilmiştir; o dönemin tıbbi metinleri, rahatsızlığı, yerinden edilmiş veya "dolaşan" bir rahme bağladı (http 10).



Görsel 6. Hilma af Klint, "Tree of Knowledge No: 5 (Bilgi Ağacı)", 1915, Kâğıda suluboya, Guaj ve metalik boya, 45. 8x29.5 cm, The Hilma af Klint Foundation, Stockholm.

kalkmış olan bu akıl hastalığı, kadın olmanın temel bir koşulu olarak açıklanıp bilim adamları ve sanatçılar tarafından sömürüldü" (http 10).

Bütün modern kuşak kadın sanatçıları içinde Sürrealist hareketin dışında kalarak kendi mistisizmini doğayla birleştirerek ve çığır açan en önemli sanatçı, medyum ve mistik İsveçli Hilma af Klimt (1862-1944)'dir. Görsel 6'da bir örneği görülen sanatçının kendine özgü resimsel biçim dili, botanik çizim ve natüralist geleneğin izini sürerken, soyut geometrik sanatın katı görünümüne bir tür dişillik ve yumuşama katar. Klint'in eserlerinde görülen bitki benzeri organik yapılar kadar, teozofinin ezoterik sembollerini andıran üçgen, dengeli, simetrik kompozisyonlar, siyah-beyaz heksagram yapıların da yer aldığı, bazı astrolojik sembollerin tablolarının kenarlarında belirmediği görülebilir. Sanatsal ilham kaynağı belirgin biçimde Avrupa okült edebiyatı klasikleri 1785 tarihli Gül Haçlıların Gizli Sembolleri'nden aldığı gözlemlenebilir. Nitekim

Ben Davis' de Klint üzerine yazmış olduğu yazıda, "Londra'daki 1928 Dünya Maneviyat Bilimi ve Pratik Uygulamaları Konferansı'nın bir toplantısında, çalışmalarının gerçek bir halka açık gösterimi vardı; burada bir program, İsveçli ressamın eserlerini "Gül Haç sembolizmi çalışmaları" olarak tanımladığını" yazmıştır" (http 11).



Görsel 7. Emma Kunz Atölyesinde. 1950'ler, Fotoğrafçı bilinmiyor, Emma Kunz Centre, Zürih.

Görsel 7'de atölyesinde çalışırken çekilmiş bir fotoğrafı görülen Emma Kunz (1892-1963), İsveçli sanatçı, şifacı ve araştırmacıdır. Hilma af Klint'in soyutlama anlayışına yakın sanatçı, dokumacı bir aileden gelmiştir. Sanatçının dokuma tezgahını andıran, karmaşık görünümlü, çok katmanlı büyük ölçekli çalışmaları, mandalanın modernist formunu andırır. Otomatik çizim geleneğinin izini süren sanatçı, bir tür zihin haritası ya da düşünce paternini çıkarırken, soyut modern sanata kendince bir katkı sağlar. "Kendisinden çizmesini isteyen yüksek ruhlarla ilişkili olduğunu belirten" (http 12) Kunz, resimlerini hastalarının meditasyon yapmaları, yeniden denge kazanmalarına yardımcı olmak için bir şifa aracı olarak görür. Levly bu konuda şunları belirtir:

1938'de Emma Kunz'un mucizevi bir şekilde iyileştirdiği genç bir çocuğun ebeveynleri teşekkür olarak onun renkli kalemlerini ve kağıtlarını sundular. 30 yıldan biraz daha kısa bir sürede Kunz 500'den fazla çizim yaptı. Onları estetik çabanın sonucu olarak değil, iyileşme sürecinin temel taşı olarak görüyordu. Yöntemi her zaman aynıydı: Kurşun kalem, grafit ve cetvelle çalışmaya başlamadan çok önce, bir masanın üzerine büyük sayfalar halinde boş grafik kağıdı yerleştirirdi. Radyestezi olarak bilinen bir çizim tekniğini benimseyerek, çizilecek çizgileri ve renklendirilecek alanları belirlemek için bir dalış sarkaç kullanırdı. Ezoterik doğası gereği İsviçreli dışavurumcu Johannes Itten'in Bauhaus'ta verdiği ön hazırlık kurslarını hatırlatan bu hazırlık seansları bazen 24 saat sürebiliyor (http 13).



Görsel 8. Agnes Pelton "Stargazer (Yıldız Gözlemcisi)", 1929, Tuval üzerine yağlı boya, 30x16 cm, Susan ve Whithney Ganz Koleksiyonu.

1938'de Meksikada kurulan Transcendental Painting Group (Aşkın Resim Grubu) kuruldu. 1942'ye kadar yaşayan oluşum, "resmi yeni mekân, renk, ışık ve tasarım kavramlarıyla, fiziksel dünyanın görünümünün ötesinde, idealist ve ruhsal olan yaratıcı alevlere taşımaya çalıştılar" (http 14). Bu sanatçılar içinde yer alan kadın sanatçılardan Agnes Pelton'un resimleri son derece mistik, soyut ve sürreal çöl görünümleri sunar. Sanatçının Görsel 8'de bir örneği görülen uçsuz bucaksız çöl manzaraları ve gece gökyüzü resimleri aynı dönemde teosofi ile ilgilenen Avrupalı ve Amerikalı sanatçıların sanatından farklıdır. Sanatçı tarafından büyük ölçüde mistisizm ve teosofi temalarıyla ele alınan resimleri sanatsal ve entelektüel bir bakıştan çok, kendi içsel yolculuğunun bir parçası olarak yaptığı izlenimi doğar. Andrew Goldstein Agnes Pelton'un resimlerini sergileyen küratör Barbara Haskell ile yaptığı röportajda Haskell şunları belirtir:

Pelton çok tutumlu yaşadı ve sonra bu turistik tabloların satışıyla geçimini sağlayabildi. Sanatçıların bugün düşündüğü gibi şöhret ve servetle gerçekten ilgilenmiyordu- bu ruhsal aydınlanma seviyesine nasıl ulaşacağına dair hissini netleştirmek için resimleri gerçekten kendisi için yaptı (http 15).

Ezoterik felsefe, psikanaliz ve tartışmalı da olsa bilimsel referanslarla kendini ve sanatını sinestetik deneyimlere açan yukarıda adı geçen kadın sanatçılar, özellikle 20. yüzyılın başında yükselen sosyal gerçekliğin, iktidarların politik amaçlarına hizmet eden sanat anlayışının tam da karşısında bir yerde durmuşlardır. Onların manevi dünyalarındaki mütavazi ve sessiz güçleri, aynı zamanda geleneksel resim geleneğini, kendilerini ve çevrelerini dönüşüme açmıştır.

SONUÇ

Makale araştırma ve yazım sürecinde modern dönem Batı sanatının dönüşümüne, o dönemde

yaşamış kadın sanatçıların bu dönüşüme etkilerine ve inanç tarihi açısından moderniteye kök salmış mistik yönelimlere ilişkin farklı bulgulara ulaşılmıştır.

Edinilen bulgulardan ilki, Modernite'nin yükseldiği Batı sanatının her alanda dönüşüm içine girdiği süreçte kimi Amerikalı, Avrupalı sanatçı, gezgin ve düşünürler seyahatlerle, yeni kültürlerin gelenekleri ve sanatları keşfetmişler, mitsik anlamda farklı inanış ve uygulamalara ilgi duymuşlardır. Modern sanatın avangardları haline gelen bu sanatçılar modernizmin evrensel, rasyonel ve saflaştırıcı estetiği karşısında alternatif yollar ortaya koymuş, insanların kendilerini anlama ve ifade etmeleri yolunda yeni adımlar atmışlardır. Aynı dönemde 1875 yılında kurulan Teozofi Derneği ve üyeleri, sanatın geçirdiği bu sürece eşlik etmişlerdir. "Okültizm, özel bilgiye, gizli tekniklere, aşkın deneyimlere, yaratıcılığa ve sanatsal üretime giden benzersiz yollara erişim sağlar" (Bauduin ve Johnsson, 2018: 13). Okültün ve mistik inanışların sanata etkisi tek taraflı olmamış, sanat da bu düşüce ve felsefeye ilham kaynağı olmuştur. Dünyanın savaşlarla çalkalandığı ve ekonomik krizlerin yaşandığı çağda sanatçı için maneviyata tutunma, ayakta kalmanın bir biçimi haline gelmiş, sanatsal üretimlerini tetikleyen teknikler ortaya koymuştur. Kuşkusuz bu nedenledir ki Teozofi Cemiyeti'de sanatçıların buluşma noktası haline gelmiştir. Üyeleri arasında Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, František Kupka, Velimir Khlebnikov, Hugo Ball, Mikhail Matyushin, Kazimir Malevich, Hilma af Klimt gibi sanatçıları gördüğümüz derneğin bir kadın tarafından kurulması, yönetimi içinde kadınların sesinin gücü, dönemin kadın sanatçılarının mistisizme gönül vermesi makalenin derinleşmesine fırsat veren bir diğer bulgu olgu olarak karşımıza çıkar.

Modern mistisizm ve okült inanışlar özellikle 19. yüzyıl sonlarından itibaren bir kısım kadın sanatçının tarih sahnesinde görünürlüğünü

kazanmasına yardımcı olmuştur. Makale içinde adı geçen kadın sanatçılar teozofinin mistik bilgisinden faydalanmış, kimileri bizzat yayılımında rol almışlardır. Mistik bir algı biçimine sahip kadın sanatçıların zaman içinde farklı yöntemler denediği gözlemlenmiştir. Kimi kadın sanatçılar, otomatik yazı ve ruh çağırma teknikleriyle semboller ve desenler ortaya çıkarmış, kimi kadın sanatçılar ise Sürrealizm akımı içinde yer alarak otomatizmin ve bilinçaltı çalışmalarının etkisiyle hayaller, rüyalar ve arzularını daha figüratif ve geleneksel yöntemlerle resmetmişlerdir. Mistizmle olan direkt ilişkileri nedeniyle makale içinde seçilmiş Hilma af Klint ve Emma Kunz ise, soyut sanatın erkek egemen dünyası içinde varolmuş ve kendilerine özgü yepyeni teknikler keşfetmişlerdir. Makalede adı geçen kadınların üretimlerinin ne yazık ki, yakın zamanda tanınması tarih okumasını da tartışmaya açmıştır. Sanatın Modernizme kadar erkek egemen bir dünya oluşuna ve kadınlara ilişkin önyargılara dair önemli bulgular kadın sanatçıların varolma çabalarını göstermeye yardımcı olmuştur. 1980'lerden itibaren gündeme gelen belli başlı sergiler, kataloglar ve incelemeler modern dönem mistisizmi içinde üreten kadınların izini sürülmüştür. Bu çalışmalar içinde kimi sergiler dikkat çekicidir. Sergiler arasında Maurice Tuchman'ın küratörlüğünde gerçekleşmiş *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985* (Sanatta Manevi: Soyut Resim 1890-1985), Loers küratörlüğünde 1995 yılında *Okkultismus und Avantgarde* (Okült ve Avangard), Müller-Westerman ve Widoff küratörlüğünde 2013 yılında *A Pioneer of Abstraction* (Soyutlamanın Öncüsü), Simon Grant, Lars Bang Larsen, Marco Pasi küratörlüğünde 2016'da *Georgiana Houghton: Spirit Drawing* (Georgiana Houghton: Ruhsal Çizimler), Guggenheim Müzesi ve Hilma af Klint Foundation tarafından 2018'de *Hilma af Klint: Paintings for the Future* gibi örnekler verilebilir.

Makale sürecinde edinilen son ve belkide en önemli bulgu, modernizmin daima akıl ve göz merkezli Batı sanatının devamı olduğuna dair geleneksel okumanın alternetifi bir düşünce sunmasıdır. Bilimsel buluşların ardı ardına gelmesi, siyasi ve toplumsal açıdan pek çok gelişmenin tarih sayfasındaki öncelikli konumu, okült ve mistik inanışların görünürlüğünü flulaştırmış olabilir ancak Batı sanatını gözle görünmeyeni aramaya çıkararak bu manevi yolculuğun gerçekte hiç sanatçıyı terketmediği de açıktır. Dolayısıyla görünenin arayışı sadece sanatçının hafızasında biriktirdiği görüntülerle değil, manevi dünyasıyla ilgilidir. Yüzyıllarca koşan atın bacaklarını resmeden ressamın atın gerçek anatomisine uygun değil de kendine gösterilen gibi çizdiyse, insanda dünyayı kendine öğretildiği gibi önyargıyla görme eğilimindedir. Değişim için tüm duyuların harekete geçmesi ve yeni soruların sorulması gereklidir. Makale araştırma süreci göstermiştir ki, modernizmde arzulanan ruhani devrim aynı zamanda sanatta ve kadınların sanat sahnesindeki yeri anlamında özgürleştirici bir güce dönüşmüştür.

KAYNAKLAR

- Bauduin T.M. (2014). *Surrealism and Occult Occultism and Esotericism in the Work and Movement of Andre Breton*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Bauduin T.M. ve H. Johnsson. (2018). *The Occult in Modernist Art, Literature, and Cinema*. Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Besant A. ve Leadbearer, C.W. (1999). *Thought Forms*. India: Quest Books, Theosophical Publishing House.
- Blavatsky H. P. (2021). *Nasil Teozofist Olunur? Teozofinin ve Okültizmin Bilgeliği*. (Ş. Ay Çev.) Antalya: Zuzu kitap.
- Breton A. (2009). *Sürrealist Manifestolar*. (.Y. S. Kafa, A. Günebakanlı, A. Güngör, Çev.), İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Crowley, M.T. (2008). *Beyond The Fringe of Speech: The Spirituality of Evelyn Underhill and Art*. Degree of Doctor of Philosophy. School of Theology Faculty of Arts and Sciences. Locked Bag 4115, Fitzroy, Victoria 3065: Australian Catholic University Research Services.
- David-Neel, A. (1931). *Magic and Mystery in Tibet*. London: Penguin Books.
- Drury, N. (2012). *Pathways in Modern Western Magic*. Richmond: Conrescent Scholars. ISBN: 978-0-9843729-9-7.
- Elizabeth S. (2020). *The Art of the Occult A Visual Sourcebook for the Modern Mystic*. London: White Lion Publishing.
- Jinarajadasa, C. (1996). *A Short Biography of Annie Besant*. Adyar, Madras, India: Theosophical Publishing House.
- Kandinsky, W. (1946). *On Spiritual in Art*. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation.
- Underhill, Evelyn. (2002). *Mysticism, A Study in the Nature and Development of Spritual Consciousness*. Nex York: Dover Publications, Inc.
- Rosemont P. (Ed). (1998). *Surrealist Women*. USA: The University of Texax Press.
- Yalçın, K. (2020). *Büyücüler ve Casuslar (Önsöz) Okült Araştırmalar- Blavatsky H*. İstanbul: Mavi Kalem Yayınevi.

İnternet Kaynakları

- http 1. Cain, A. (2017). *Whitney Was the Firat Abstract Artwork?*. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-first-abstract-artwork> (08.08.2022).
- http 2. Sunar, C. (...). *Mistik Tecrübenin Mahiyeti*. Prof. Dr. Cavit Sunar. <http://cavitsunar.com/bir-vakia-ve-bir-tecrube-tipi-olarak-mistisizm/#mk>. (Erişim tarihi: 10.06.2022).
- http 3. Wills, M. (2016). *Spiritualism, Science, and the Mysterious Madame Blavatsky*. JStore Daily. <https://daily.jstor.org/spiritualism-science-and-the-mysterious-madame-blavatsky/>. (Erişim Tarihi: 10.06.2022).
- http 4. Hall K. (2002). *Theosophy and the Emergence of Modern Abstract Art*. Theosophical Publications. <https://www.theosophical.org/publications/quest-magazine/1446-theosophy-and-the-emergence-of-modern-abstract-art>. (Erişim Tarihi: 10.06.2022).
- http 5. www.courtauld.ac.uk (Erişim Tarihi: 10.06.2022).
- http 6. Foot, M. (2016) *How the Victorians Brought Famous Artists Back From the Dead in Seances*. *The Conversation*. <https://theconversation.com/how-the-victorians-brought-famous-artists-back-from-the-dead-in-seances-62647> (Erişim Tarihi: 10.06.2022).
- http 7. Manes, C. ve Umland A. (2020). *Leonora Carrington and the Visual Language of Mexican Surrealism*. Moma. <https://rb.gy/7ba0se> (Erişim Tarihi: 10.06.2022).
- http 8. Drian-Diaz, J. (2018). *Why Isn't Leonor Fini As Famous As the Other (Male) Surrealists?*. *Vulture*. <https://www.vulture.com/2018/12/leonor-fini-a-surrealist-whose-legacy-is-being-revisited.html?regwall-newsletter-signup=true#> (Erişim Tarihi: 10.06.2022).
- http 9. <https://elephant.art/sunday-read-rhythm-colour/> (Erişim Tarihi: 10.06.2022).
- http 10. Schneede U. M. (2014) *Exposition Internationale du Surréalisme, Paris 1938*. e-skop. (M. Tüzel Çev.) <https://www.e-skop.com/skopdergi/exposition-internationale-du-surréalisme-paris-1938/1941> (Erişim Tarihi: 10.06.2022).
- http 11. Souter A. (2019). *The Dark Side of Surrealism That Exploited Women's 'Hysteria'*. *Artsy*. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-dark-side-surrealism-exploited-womens-hysteria> (Erişim Tarihi: 10.06.2022).
- http 12. Davis B. (2018). *Why Hilma af Klint's Occult Sprituality Makes Her the Perfect Artist for Our Technologically Disrupted Time*. *Artnet*. <https://news.artnet.com/art-world/hilma-af-klints-occult-spirituality-makes-perfect-artist-technologically-disrupted-time-1376587> (Erişim Tarihi: 10.06.2022).

- http 13. Levy, M. (tarih belirtilmemiş). *Emma Kunz: Art in The Spiritual Realm. Interwoven: The Fabric of Things* <https://rb.gy/blhi1x>. (Erişim Tarihi: 29.06.2022).
- http 14. Yazar ve Tarih Belirtilmemiş. *Another World: The Transcendental Painting Group, 1938-1945*. Lacma Org. <https://www.lacma.org/art/exhibition/another-world>. (Erişim Tarihi: 29.06.2022).
- http 15. Goldstein, A. (2020). *Who Was the Mystical Painter Agnes Pelton? Curator Barbara Haskell on the Otherworldly Story of a Brooklyn Artist Who Sought Enlightenment in Desert*. Artnet News. <https://rb.gy/ttllnf>. (Erişim Tarihi: 29.06.2020).

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. Hilma af Klint, "The Large Figure Paintings, No. 5, Group III, (Büyük Boy Figür Resmi, No. 5, Grup III)", 1907, Yağlı Boya, Hilma af Klint Vakfı. <https://kunstkritikk.no/hilma-af-klint-diagram-artist/>.
- Görsel 2. Jacobus Vrel, "A Seated Woman Looking at a Child through a Window (Oturmuş Kadın, Pencereden Dışarıdaki Çocuğa Bakıyor)", 17. Yüzyıl, Yağlı Boya, 45.7x 39.2 cm, Fondation Custodia, Frits Lugt Collection, Paris, <https://www.codart.nl/feature/celebrating-gerdien-verschoor-meets-vrel/>.
- Görsel 3. Madge Gill, "Mystic Lady (Mistik Kadın)", 1940 Civarı, Mürekkep, 14x9 cm, özel koleksiyon, <https://rb.gy/lcsiac>.
- Görsel 4. İngiltere'deki İlk Sürrealist Sergisi'nden Bir Grup Fotoğrafı. 1936. New Burlington Galerisi, <https://rb.gy/htzx6i>.
- Görsel 5. Helene Vanel, Salvador Dalı'nın Küratörlüğündeki Paris Sürrealist Sergisi'ndeki Performansından Bir An, 1938. <https://rb.gy/rfq6do>.
- Görsel 6. Hilma af Klint, "Tree of Knowledge No: 5, (Bilgi Ağacı)", 1915, Kâğıda Suluboya, Guaj ve Metalik Boya, 45.8x29.5 cm, The Hilma af Klint Foundation, Stockholm, <https://rb.gy/3me2hf>.
- Görsel 7. Emma Kunz Atölyesinde. 1950'ler, Fotoğrafçı Bilinmiyor, Emma Kunz Centre, Zürih, <https://rb.gy/n1gnjm>.
- Görsel 8. Agnes Pelton, "Stargazer (Yıldız Gözlemcisi)", 1929, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 30x16 cm, Susan ve Whithney Ganz Koleksiyonu. <https://rb.gy/ttllnf>.

YOKSUL SANAT (ARTE POVERA) AKIMININ İÇ MEKÂN TASARIM ÖĞELERİNE ETKİSİ

Melissa KEÇELİ*

ÖZET

Sanat eseri ya da enstalasyon, bulunduğu bağlamın bir uzantısı olarak iç mimarlık disipliniyle ilişkilidir. İç mekân, algı ortamının kurgulanmasında, yapıt ve izleyici arasında çok katmanlı bir etkinliğin temelini oluşturmaktadır. Eser, izlenim etkinliğine ilişkin düzenlemeler sonucu, iç mekânda bulunan tasarım öğeleriyle kurduğu bağıntıyla anlam kazanır. Dolayısıyla mekânsal algıya ve sergileme alanlarının yapısal bütünlüğüne etkilerde bulunur. Sergileme alanları, araştırılmak üzere belirlenen eserler ile iç mekân tasarım öğeleri ekseninde irdelenmiştir. Bu çalışmanın amacı, mekân-yapıt ilişkisine dayalı boyutları bulunan Yoksul Sanat enstalasyonlarının, tasarlanan sergileme alanları örnekleri üzerinden temel tasarım öğelerine etkisi, iç mekân kavramsal çerçevesinde analizinin yapılmasıdır. Çalışma kapsamında, mekân, iç mekân, tasarım öğeleri ve sanat izlenim mekânı kavramlarını oluşturan bileşenler irdelenmiş, verilerin sınıflandırılmasında literatür taraması ve örnek olay (vaka) yöntemi kullanılmıştır. Bu çalışma ile, izlenim nesnesi olarak incelenen enstalasyonların, görünümlerinin algısal özelliklerine odaklanılmış, temel beş öge üzerinden sergileme alanlarına ilişkin etkiler ortaya konularak tartışılmıştır. Araştırma sonucunda; izlenim sürecini ve algısını belirleyen başlıca etmenin, enstalasyonun görsel etkileri, bağlamında bulunan tasarı öğeleri ve bunların birbirleriyle olan katmanlı ilişkisi olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: İç mekân, Tasarım öğeleri, Enstalasyon, Sergileme alanı.

Geliş Tarihi: 17.06.2022

Kabul Tarihi: 12.11.2022

Makale Türü: Derleme Makalesi

*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İç Mimarlık Anabilim Dalı, İstanbul/Türkiye, melissakeceli@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-1499-3272

THE INFLUENCE OF THE ARTE POVERA ART MOVEMENT ON DESIGN ELEMENTS OF INTERIOR SPACE

Melissa KEÇELİ*

ABSTRACT

Extension context of an art piece or an installation is relevant with the discipline of interior architecture. Interior space underlies a multi-layered activity for the perception creation of the environment between the artifact and the audience. A work piece of art becomes meaningful through its relationship with interior design elements by means of impression activity arrangements. Thereby it affects the spatial perception of exhibition areas and structural integrity. In this research, selected exhibition areas are examined in between researched artworks and their interior design elements. The subject of this research is influence of the Arte Povera installations on the basic design elements in designed exhibition areas within the conceptual framework of the interior space based on the space-art piece relationship. The scope of the study involves the components of the concepts of space, interior space, design elements, and art impression space. The data were classified by literature reviews and case study methods. The perceptual characteristics of the examined installations and the influences of the artworks on the exhibition areas mentioned on this study are discussed using the basic five design elements. The research indicates that the visual effects of installations, design elements included in composition and their overlapping relationship are the main factors to determine impression process and its perception perceived.

Keywords: Interior, Design elements, Installation, Exhibition area.

Received Date: 17.06.2022

Accepted Date: 12.11.2022

Article Types: Review Article

*Mimar Sinan Fine Arts University, Institute of Science, Department of Interior Architecture, İstanbul/Turkey, melissakeceli@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-1499-3272

1. GİRİŞ

Sanat ve yaşamın bireyselliğini kavramsal boyutlarıyla tanımlayan Yoksul Sanat (Arte Povera), Modernizm etkisinde olan diğer sanat akımları arasında özgürlükçü bir sanat hareketi olmasıyla öne çıkmıştır. İtalyan sanatçıların, sanatta bireysel olarak yeni bir tavır oluşturma isteği, ticari galeri sistemini, geleneksel sanat piyasasına ait gereç ve yöntemleri yeniden tanımlamıştır. Erzen'e (1997b: 1639) göre akım sanatçıları günlük, doğal ve hazır nesne kullanımlarıyla eserin meta değerini yıkmayı hedeflemiştir.

Yoksul Sanat eserlerini tanımlamada, deneyimin mekân ya da düzlem bağıntısıyla oluştuğu, enstalasyon kavramı önemlidir. Enstalasyon, izleyicisinin düşünce ve duygularını biçimlendiren galeri ve müze gibi kamusal alanlarda sergilenmektedir. İzlenim mekânının, ziyaretçisine esere ilişkin özel bir deneyim sunması, bulunduğu mekânın tasarım olgularıyla ilişkilidir. İzleyicinin mekânsal gereksinimlerinin karşılanmadığı bir ortamda, eserin anlaşılma ve yorumlanma süreçlerinde kopukluk meydana gelmektedir (Karaoğlu Can, 2021: 469). Böylece sergileme ve izlenim alanları; anlam ve algı birliği içinde mekânsal deneyimi sanat yapıtı birlikteliğiyle şekillendiren, mimari ve yapı bölüntüleri ile kapsanan iç mekân tasarım öğeleriyle tanımlanır.

Görsel tasarım öğelerinin, insanı ve iç mekânı algı etkinliğiyle desteklemesi araştırmanın hipotezi doğrultusunda değerlendirilmiştir. Araştırmanın kavramsal çerçevesi, 1960'lı yıllarda başlayan Yoksul Sanat akımının, izlenim mekânlarını belirleyen iç mimarlık kavramı ile sanata köprü kurmaktır. Sistematik bir yaklaşımla seçili eserlere ait alanlar; mekân diyalog koşullarına katkısı, sergileme ve iç mekân tasarımı arasındaki algısal ilişkinin nitelikleri ve yapıtın kurgulandığı iç mekânın tasarım öğeleri ekseninde incelenmiştir. Çalışmada

ilk olarak Yoksul Sanat, mekân ve iç mekân kavramı, kronolojik bir dizgede tanım, kavram ve başlıklar ile açıklanmıştır. Mekân algısının üzerindeki etkiyi ifade etmede renk, doku, biçim, ölçü-oran, ışık ve gölge kavramlarının üzerinde durulmuştur.

2. YOKSUL SANAT (ARTE POVERA) VE ENSTALASYON

Yoksul sanat, 1960'larda kavramsal özgürlükçü bir sanat hareketi olarak İtalya'da ortaya çıkmıştır. Akımın düşünce pratiği, dönemin siyasi koşulları ve klasik sanat piyasasına karşı bir tepki ve sorgulama üstüne kuruludur. Dolayısıyla akım sanatçılarında, sanatın bireyselliğine dönük üretimler görülmektedir. Eserde geleneksel gereç ve yöntemler yerine, birey yaşamını yansıtan doğal malzemeler kullanılmış, böylece klasik estetik değerler eleştirilmiştir. Sanatçılar içerik boyutunda, ayna, neon ışıklar, cam, gazete, çiçek, ağaç gövdesi, toprak ve canlı hayvanlar kullanarak; eylemleri, süreçleri ve kavramları eserlerinde işlemişlerdir (Antmen, 2008: 213). Doğa ile ilintili, gösterge alanına giren bozulabilir, kalıcı olmayan bu malzemeleri tercih etmelerinde, insanın zayıflığını bir alegori olarak yansıtmaya düşüncesi bulunur (Collins, 2007: 198). Akımın sanat terimi olarak nitelendirilmesinde de bu yanılsama görülür. Arte Povera kelime açılımı nedeniyle Yoksul Sanat olarak ifade edilse de kavram ve malzeme arayışına açık oluşu, içerik boyutunda yoksul olmadığını göstermiştir (Eroğlu, 2014b: 10).

Akım eserleri, iç mekân olgusunda incelendiğinde enstalasyon odaklı üretimlerin yapıldığı görülmektedir. Organik malzemelerin sanat yapıtının öznesi olması gerektiği bilinci, sanatçıların bu üretim yöntemine yöneliminin sebebini açıklamaktadır.

Enstalasyon kavramı, yapılan birçok araştırmada iç mimarlık ölçeğinde incelenmiştir. Üç boyutlu bir yapılanma olan enstalasyon (yerleştirme)

sanatı, fiziksel çevrenin bağlamı ile doğrudan ilişkilidir. Sergilendiği yerdeki bağlama, bir anlam katmaktadır (Coates, Brooker ve Stone, 2017: 89). Özyaynen (1997: 1939) göre ise, görsel ve plastik sanatları kapsayan nesnelerin, anlam ve algısal bir düzlem içinde birbiriyle, izlendiği mekânla ya da izleyiciyle etkileşimli olarak sergilenmesidir. Sanatçı, kurguladığı enstalasyon ile izleyiciye ait görsel algının ötesine geçmeyi mekânsal deneyimle ilişkilendirerek sağlamaktadır. Bu özelliği nedeniyle eser; mekânın işlevi, anlamı, tasarımı ve tarihi ile birlikte algılanmaktadır. Sanatçı, anlatım dili olarak enstalasyonu seçmesiyle, kavramsal, düşünsel ve estetik olarak irdelediği kavramları, araç olarak tanımlanan mekân ile özneye ulaştırır.

3. KAVRAMSAL ÇERÇEVE: MEKÂN VE İÇ MEKÂN

Yer, mahâl ve durulan yer şeklinde tanımlanan mekân, Arapça bir isim olan “kevn” kelimesinden türetilmiştir (Özön, 2008: 503). Kevn, oluş, var olma, varlık ve vücut anlamlarına gelir. Kevn’in fiil şekli kana olmak, husule gelmek (meydana gelmek, olmak) anlamındadır (Devellioğlu, 1970). Mekân, “insanın, insan ilişkilerinin ve bu ilişkilerin gerektirdiği donatıların içinde yer aldığı, sınırları kapsadığı örgütlenmenin yapı ve karakterine göre belirlenen bir boşun” şeklinde tanımlanmıştır (Gür, 1996: 43-44). Kavramın algılanabilir ve sınırlanabilir özelliklerine değinen Yücel (1981) ise, “boş bir alanın oluşturduğu mana ya da sınırları belirlenerek tarif edilen yer” tanımını yapmıştır.

Mekân tanımlarında, kavramsal görüşlerin bulunduğu açıklamalar da bulunur. Leibniz, mekânın bağıntılardan meydana gelen, salt görelî mantıksal bir yapı olduğunu ileri sürmektedir. Mekânın kendisi, öznel mantıksal bir yapı olduğundan, gerçek bir mekâna ihtiyaç duyulmamaktadır. Kant da benzer bir yaklaşımla mekânı, öznel sezgilerin a priori bir yorum formu olarak tanımlamıştır (Cevizci, 2010: 636).

Mekân, mimarlık disiplininin bir arketipi olarak, “mimari mekân” olarak tanımlanır. Kahvecioğlu (2008) mimari mekânı, “fiziksel kabuk, çerçeve, sınır veya yüzeyin tarif ettiği nesnelliğin ötesinde, insan yaşamı ve deneyimi üzerine kurgulanan, farklı gerçeklik kavramları ile açıklanabilen, ancak her durumda zihinsel yapılanmasıyla, algısal bir sürecin ürünü” olarak tanımlar. Mimari mekânın, oluş yani üretim sürecinin tanımlar doğrultusunda incelendiği görülmektedir. İzgi (1999: 87) mimari mekânın oluşumunu, doğal çevreye ait bir alanın ihtiyaç duyulan işlev/işlevler için, belirlenmesi, kuşatılması, örtülmesi, yalıtılması, düzenlenmesi yollarının birkaçı ya da hepsinin kullanılmasıyla, üç boyutlu olarak sınırlanması sonucu gerçekleştiğini ifade eder.

Kartezyen düşüncenin gelişmesiyle, mekân kavramına ilişkin mutlak bir kesinlik üzerinden tanımlanma yoluna gidilmiştir. Lefebvre (2020), mekânı yalnızca salt fiziksel yapısı ve maddesel realitesi ile ilişkilendirmez. Mekânı, toplumsal bağlamıyla ve üretim süreçleriyle ilişkilendirdiği bir önermede bulunur: “(Toplumsal) mekân (toplumsal) üründür”. Toplumlarla değişen (toplumsal) mekân, üretim biçimine hem neden hem de sonuç olarak müdahalede bulunsa da değişim gösterir (2020: 25). Dolayısıyla mekânın, canlı bir organizma olarak değişken ve akışkan olduğu söylenebilir. Zihinsel bir edimle bir çerçeve ya da kutu gibi düşünülen yani sadece görmekle yetinilen mekân, gerçekliğin bütününe erişmez ve içindeki ilişkileriyle kavranamaz. Lefebvre (2020: 118), mekânın toplumsal yaşantıda canlı organizma olarak işlev ve yapısal bütünlüğünü vurgulayarak “mekân, toplumsal morfolojidir” şeklinde tanımlar.

Böylece mekân, biçimsel boyutuyla, onu anlamlandıran, algılanan, oluşumuna sebep olan birleşimler, temsiller, değişkenler, düşünsel teorik, pratik ve akışlar ile üretilir. Mekân, üretim olarak üç boyut ve üç süreç ile kavramlaştırılır.

Lefebvre'nin mekânın üretim temelinde üç boyut bulunur: fiziksel, zihinsel ve toplumsal mekânlar. Bu alanlar, mekânın üretiminin sözü edilen sürecini ifade eden üç terimle bağdaşır: mekânsal pratik (spatial practice), mekânın temsilleri (representations of space) ve temsilin mekânları (representations of space). Lefebvre birbiriyle diyalektik bağıntılı bu kavramları, bir yandan insan bedeni ve bedenler arasındaki hareketli kesişimle, bir yandan da toplumsal kesişimle bağdaştırır (Avar, 2009: 7-8-9).

Bu çalışmanın mekân bağlamında ele aldığı ve araştırma strüktürünü oluşturan kavram, iç mekân üzerinedir. Mimari yapılar, mekân olgusunun genel bir ekseninde incelendiğinde, insanın etrafını sarması, onu dış çevreye karşı soyut veya somut şekilde örtmesi anlamında katkıda bulunur. Yapı, insan eylemlerini şekillendirmesi için sınırlandırarak kendi içinde, iç mekânları ve kapsadığı uzay bağlamında ise dış mekânları oluşturur (Tanyeli, 1997: 1193-1194).

Güngör (2005), iç mekânın yapısal özellikleri üzerinde durduğu bir tanımlamada bulunur: “mimari öğelerle (duvar, tavan, döşeme vb.) oluşturulan, içinde belirli bir eylem yapılmak üzere uzaydan ayırt edilen, bölünen, koparılan mimari oluşumlar, iç mekândır”. Kavrama ilişkin mimari özelliklerine ek olarak, algı boyutları ve birey merkezci tanımlamalar da yapılmaktadır. İç mekânın, mimari eksende maddesel ve geometrik boyutlarıyla tanımlanan bir boşun olmasının yanında, kavramsal dinamikleri bulunur. Bireyin sosyo-kültürel morfolojisini ve duygusal pratiklerini içinde barındırır. Doğanca (2002: 7) iç mekânı, bireyin dış çevre unsurlarından yapısal olarak ayrıldığı yer olmasıyla birlikte, öznenin duyumsal olarak ve kendi benliğiyle kavrayışta bulunduğu yer olarak tanımlamaktadır.

Mekân, biçimsel özellikleri nedeniyle izleyici tarafından kavranamadığı durumlarda, içindeki nesnelerin, donatıların birbirleriyle ve bulunduğu ortama kurduğu, görsel-duyusal etkileşim

unsurları ile tanımlanır. Akışkan özellikte bir boşluk olarak tanımlanan mekâna, bir öge yerleştirildiğinde, mekân ile öge arasında algılanabilir bir etkileşim oluşmaktadır (Gür, 1996: 83).

Bireyin izleyici özelliği nedeniyle, çevresi ve mimari bir mekânla oluşturduğu algı görsel niteliktedir. Tasarımcı, izleyicinin mekânı algılamasıyla duyacağı sezileri bilinçli olarak yönlendirmede, mekânın görsel niteliklerini oluşturan, tasarım unsurlarını kullanmaktadır. Mekân kurgusunu oluşturan renk, doku, biçim, ışık, ölçü-oran şeklinde tanımlanabilen tasarım öğeleri, tasarımcı tarafından iyi irdelenmeli ve olası psikolojik etkileri analiz edilmelidir (Yılmaz, 2004: 38). Çalışmanın araştırdığı konu ekseninde, ölçü ve oran kavramı sanat eserini tanımlayacak kaynakların taranması üzerinden nesne-yapıt olarak incelenecektir.

Ölçü-Oran ve Nesne: Büyük Larousse Ansiklopedisi'nde (1992: 9019) ölçü; “bir ölçmede karşılaştırma terimi olarak kullanılan ve temel birim olarak ele alınan nicelik” şeklinde tanımlanır. Nesnelerin, her biri kendi içinde veya diğer biçimlerle kurduğu ilişki bağlamında, boyutları aracılığıyla düzenlenir. Böylece nesne algısal olarak, kapsandığı mekânda diğer nesnelerin boyutları ile oran kavramı üzerinden ilişkilendirilir (Ching, 2004: 131).

Hasol (2010: 345) oranı, miktar olarak ya da parça ile bütün arasında bulunan büyüklük ve nicelik bağıntısı olarak tanımlar. Ölçü-oran ilişkisiyle oluşan olasılıklardan ve psikolojik etkilerden bahsedilmelidir; insanı odak görünümüne alması gereken yapının, oranları insan ile çeliştiğinde fiziksel ve psikolojik anlamda olumsuz etkiler oluşmaktadır. Koridorun dar olması, tavan düzleminin alçak olması, mekân sınırlarının doğru belirlenmemiş olması, ölçü ve oranlarıyla kullanıcının mekân deneyimini olumsuz etkilemektedir (Kuban, 1990: 61).

Renk: Ana Britannica Ansiklopedisi'nde (1986b: 350) renk; ton, parlaklık, doymuşluk olarak üç nitelikte betimlenen özelliklerin, nesnede yansıttığı ya da yaydığı ışığın gözle algılanması olarak tanımlanır. Tanyeli ve Sözen'e (2005) göre ise renk, ışığın öz yapısının, objeler üzerindeki yayılımı ile gözde yaptığı etkidir. İç mekânda renk deneyimi, ışık birlikteliğiyle oluşan bir süreci tanımlamaktadır.

Renkler zıtlık, uyumluluk, sıcak-soğuk, ana, ara, tamamlayıcı ve kontrast olmak üzere birbirleri ile armoni oluşturarak tanımlanabilir. İç mekân tasarım sürecinde renkler, bu özelliklerle kurgulandığı gibi; armoniyle kompoze edilen nesne ya da biçime göre kültürel, fizyolojik, psikolojik ve sosyolojik yaklaşımlarla da düzenlenebilir.

Güngör (2005: 83), rengin mekânda ilişki kurduğu nesne ile görsel algı yönünde hissettirdiği etkiden şöyle bahsetmektedir; "sıcak renkli cisimlerin daha yakında ve olduklarından büyük, buna karşılık soğuk renkli cisimlerin uzakta ve daha küçük görünmeleri, hacimlerde derhal etkilerini gösterir".

Doku: Genel bir tanımlamayla doku; "görme ve dokunma duyularıyla kavranabilen, homojen, yüzeysel etki ögesi" olarak ifade edilmektedir (Tanyeli ve Sözen, 2005: 69). Doğan Hasol'a (2010) göre ise doku; bir nesnenin iç yapısına ilişkin (lifli, gözenekli vb.) karakteristiğidir. Doku hem sanat hem de mimarlık için ilişkisel bir kavramdır.

Nesnelerde ya da yüzeylerde algılanan doku, hissedilişte farklı duyguların duyumsanmasını sağlamaktadır. Kimi nesnenin sahip olduğu yüzeyin çok düzgün ve kaygan olması, kimi nesnenin pürüzlü olması, doku çeşitliliğine sebep olur. Bulunduğu yüzey itibarıyla, dokunma duygusuyla algılanabilir pürüzlülük hissini de yansıtır. Dokular hissedilişleri doğrultusunda sert dokular, orta sert dokular ve yumuşak dokular

olarak; materyalleri ve oluşumları doğrultusunda ise doğal ve yapay olarak sınıflandırılır (Güngör, 2005: 62-63).

Salt olarak nesneye ya da yüzeye ait dokunun, mekânda görsel öğeler aracılığıyla deneyimlenmesinde, kullanıcıya psikolojik ve yakınlık-uzaklık bağlamında etkileri bulunmaktadır. Bununla ilgili Güngör (2005: 70) görüşünü şöyle açıklar: "sert dokulu cisimler oldukları yerden daha yakında, yumuşak dokulu cisimler ise daha uzakta görünürler". Dokuların uzaklık ve renk özelliklerine ilişkin özelliklerinin yanı sıra, yüzeylerinde parlak-matlık derecesi de bulunmaktadır. Kullanılan her malzemenin belli bir renk, parlaklık ve matlık derecesi olması onu dokuyla ilişkilendirmektedir (2005: 73).

Biçim: Erzen (1997a: 221) biçimi; "bir nesnenin algılanan tüm maddi öğelerinin, kendine özgü bir düzen oluşturan bütünü" şeklinde ifade etmektedir. Hasol'a (2010: 84) göre, sanatta belli bir duygunun plastik ya da grafik açıdan düzenlenmesi, yani formudur. Biçim ögesine atfedilen bu nitelikler, mekân ya da eser aktarımı konusunda sanatsal niteliklerini ön plana çıkarmaktadır.

Fiziksel çevrede biçimlerin farklı şekillerde kompozisyon edilmesi, etrafındaki diğer öğelerle ilişki kurması bağlamında izleyici algısına etkide bulunur. Algılamada olduğu gibi biçimler arasında da ayrımlar bulunmaktadır; bazıları geometrik bir düzeni, bazıları ise geometrik olmayan bir yapıyı oluşturur (Güngör, 2005: 51).

Biçimler üzerinden araştırmalar yapan Gestalt psikologları, eşkenar üçgen, kare, beşgen, altıgen, sekizgen ve daire gibi iki boyutlu biçimler ile, küp, silindir, prizma, piramit, koni, küre gibi dengeli biçimsel cisimlerin insanlar tarafından algılama olgusunda, kolay kavrayıcı etkileri olduğunu ifade etmişlerdir (2005: 53).

Işık: Genel bir tanımlama ile ışık, "insan gözünün algılayabildiği elektromagnetik ışınım" olarak

tanımlanır (Ana Britannica, 1986a: 197). Hasol'a (2010: 214) göre ise, nesnelerin ve renklerin algılanmasında etken olan maddi enerjidir. Benzer bir yaklaşım Ching (2004: 126) tarafından açıkça dile getirilmiştir: ışık ögesi, iç mekânı canlılık olgusuyla kuşatma ve bulunduğu alanda, renk, biçim, doku gibi unsurların algılanmasını sağlamaktadır. Işık, iç mekân tasarım öğelerinin algılanmasına hizmet eden bir öğedir.

Şiddeti, eğimi, yönü ve rengi doğrultusunda, cisimlerin ve mekânın görünümü üzerinden bireyde farklı etkiler oluşturması ışığın, değişken özelliğe sahip bir tasarım unsuru olduğunu göstermektedir. Işığın yapay ya da doğal olması, farklı etkiler uyandırması bakımından önemli birer etkidir (Güngör, 2005: 90).

Oluşturduğu ruhsal etkiler bağlamında Güngör şunları dile getirir; “bir yüzeyin kısmen gölgeli, kısmen ışıklı olması bu yüzeyin renginin, iki ayrı tonda etki yapmasını sağlar. Böylelikle yapının etkisine ışık-gölge oyunları sayesinde ayrı bir olanak eklenmiş olur. Bu yeni olanak tekdüzeliği bozduğu için ayrıca ilgi çekicidir”. Mekânda ışık-gölge yönelimine bağlı olarak tersi bir etki de kurgulanabilir. Işık-gölge unsurunun, mekânda belirsizleştiği bir kompozisyonda sükûnet, rahatlık ve monotonluk oluşur (2005: 91).

4. SANAT YAPITININ İZLENİM MEKÂNI

Sanat yapıtının ifade ediliş yöntemi önemli olduğu kadar, sergilendiği mekânının ziyaretçi üzerinde oluşturduğu algı çerçevesi ve izlenim ortamı sunabilmesi de aynı öneme sahiptir. 20. yüzyıl sanatının modern mekânlarını oluşturan bir arketip olan O'Doherty'nin “beyaz küp” kavramı, bu mekânları tanımlayabilmektedir. Beyaz küp, galeri mekânını, mekânsal ve kavramsal özellikleriyle tanımlaması, tasarım öğelerine değinmesi ile yapıt-izleyici ve mekân arakesitinde bulunan ilişkiyi doğrudan etkilemektedir.

Sanat eleştirmeni Brian O'Doherty'nin tartışmaya açtığı “beyaz küp” olgusu, ilk 1976 yılında Artforum dergisinde yazdığı üç bölümlük makalesiyle duyurulmuştur. 1986 yılında ise aynı makale “Inside The White Cube, Beyaz Küpün İçinde (2010)” ismiyle kitap olarak yayımlanmıştır (Esen, 2018: 26). O'Doherty (2010: 30-31), kavramı tanımlarken iç mekândaki özelliklerine de vurgu yapmaktadır. Ona göre, sanat yapıtının izleyici tarafından anlamlandırılma sürecinde, kendisi dışında dikkatini çekebilecek etkiler tamamen soyutlanmalı ve yönlendirilmelidir. İzlenim mekânın içinde olan her nesne ya da öge, galeriyi ve galerinin yasalarını kendi çerçevesi içinde kapsar.

Beyaz küp olgusuna ilişkin mekânsal özellikler incelendiğinde, iç duvarlar beyaz renktedir; tavanı ise olabildiğince yalın, sade bir şekilde biçimlenir ve yalnızca aydınlatma amaçlı kullanılmaktadır. Dış dünyayla olan her türlü temas engellenir, dolayısıyla cephe haricindeki pencereler yok edilmektedir. Sanat yapıtı deneyimlenirken ortamın sestem yalıtılmasını sağlamak amacıyla, cilalanmış ahşap parke ya da ayakkabının zeminde oluşturduğu sesi filtreleyen halılar kullanılmalıdır.

İzlenim mekânının kavramsal konumu, mimari bölüntüleri ve tasarım kimliği gibi bütünü oluşturan bu parçaların her biri birbiriyle ilişkilidir. Sanat yapıtı, ziyaretçisine bulunduğu mekânın kültürel ve mimari koşullarını oluşturan etkenlerden bağımsız bir izlenim uyandırabilir. Nitekim mekân kapsama özelliğiyle kendi anlamını, biçimsel öğelerini, mimari, sosyolojik ve politik koşullarını içinde kurgulanan nesneye ya da yapıta ulaştırır (Buren'den Akt. O'Doherty, 2010: 12). Focillon'a (2015: 37) göre ise sanat eseri, bulunduğu düzlemde sadece yer almaz, ayrıca mekânı tanımlayabilir ve gereksinimlerine göre işleyebilir. Böylece sanat mekânı, kendi içinde değişim özelliği barındırır. Ona göre bu

nitelik, yaşamın devinimli yapısının, izlenim mekânına yansımından kaynaklanmaktadır.

Tüm bu yaklaşımlar ışığında, mekân ve sanat eseri, birbirine ulaştırdığı aktarımlar yoluyla iç içe geçerek dönüşmektedir. İç mekân olgusunda incelenen izlenim mekânı, izleyici algısı ve zaman etmenine bağlı olarak, tasarım öğeleriyle çevrenmektedir.

5. METODOLOJİ

Çalışmada belirlenen kavramlar üzerine nitel araştırma modelinden literatür taraması, örneklerin kavramlarla ilişkilendirilmesinde ise örnek olay (vaka) yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın genel evreni ve araştırma evreni olarak: İzlenim alanı, müze ya da galeriye ait iç mekânların, tasarım öğeleriyle çevrenmesinin, izleyici-yapıt arakesitindeki ilişkiye olan etkisi ele alınmıştır. İç mekân düzleminde kurgulanması bağlamında etkin veriler sunan Yoksul Sanat enstalasyonlarının, bulunduğu galeri/müze/izlenim mekânı araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır. Toplanan veriler ışığında, Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto, Giulio Paolini ve Pino Pascali gibi akım sanatçılarının eserleri belirleyici olmuştur.

Literatür taraması sırasında, araştırmaya ilişkin akademik makaleler, tezler, kitaplar, manifestolar, süreli yayınlar ve sergi katalogları incelenmiştir. Türkçe kaynaklarda konunun kapsamını içeren araştırma sayısının belirli olmasıyla, İngilizce kaynaklarda araştırma genişletilmiştir. Literatür taraması temelini, 1949-2021 yılları arasındaki zaman aralığında yayınlanmış kaynaklardan oluşturmaktadır.

6. BULGULAR

Analiz yöntemiyle incelenen sanatçı ve eserleri, örnekler halinde sınıflanmış, görsel verilerle desteklenmiştir. Eserlerin araştırmacı tarafından saptanmasında, bulunduğu mekâna ait tasarım öğelerini yansıtan ve tarihsel olarak karşılaştırma

imkânı sunan görsel veriler belirleyici olmuştur. Farklı dönem ve mekân koşulları üzerinden yapılan incelemeler, tablolar oluşturularak ortaya konmuştur. Belirlenen eserler; Jannis Kounellis'in "İsimsiz", Michelangelo Pistoletto'nun "Paçavraların Venüs'ü", Giulio Paolini'nin "Lucretius'un Evi" ve Pino Pascali'nin "32 Metrekare Deniz" isimli enstalasyon çalışmalarıdır. Eserlerin yerleştirildiği sergileme alanlarına ait etkiler, tasarım öğeleri bağlamında incelenmiştir.

Jannis Kounellis "İsimsiz" Adlı Eseri

Yunan kökenli Yoksul Sanat sanatçısı Jannis Kounellis, izleyicinin kendi algısıyla kavrayabilmesini istediği yapıtlar üretmektedir (Eroğlu, 2001a: 24). Bu bağlamda, eserlerini genellikle isimsiz bırakmış, yorum ve sorgulamayı tamamen izleyiciye bırakmıştır. Çalışmalarında "temsil edilme" ve "sunulma" eylemleri arasındaki farka dikkat çeken Kounellis, eserin kendisi kadar sergilendiği mekânın önemini konuşmalarında vurgulamaktadır. Kullandığı olağan ve güncel malzemelerle, sunma eylemine ilişkin karakteristik durumu ortaya koymaktadır. Ona göre, "İsimsiz" yerleştirmesinde, su ihtiyacı az olan kaktüslerin tercih edilmesi, doğanın ve doğa dışı rasyonelliğin, sanat ve sanat dışı rasyonelliği içinde bir araya gelip gelemeyeceği tartışmasını izleyiciye sorgulatmaktır (Eroğlu, 2014b: 60-63). Kounellis, yoruma açık enstalasyonlarıyla, mekânı izleyicinin aynı zamanda katılımcı olduğu etkileşimli bir tiyatro sahnesine dönüştürmek istemiştir (Christov-Bakargiev, 2005: 107).



Görsel 1. Jannis Kounellis, "İsimsiz", Kurşun, Kaktüs, Toprak, Giysi parçaları, 30x400x400 cm, Palazzo Vecchio, İtalya (Arti e Lettere, 2017).



Görsel 2. Jannis Kounellis, "İsimsiz", Kurşun, Kaktüs, Toprak, Giysi parçaları, 30x400x400 cm, Hellenic Parliament Library and Printing House, Yunanistan (Artflyer, 2021).

Tablo 1. İsimsiz adlı eserin iç mekân tasarım öğeleriyle incelenmesi.

Sanat Eseri: Jannis Kounellis, İsimsiz, Untitled, Senza titolo, 1967.	
İç Mekânda Tasarım Öğeleri	İç Mimari Tasarım Özellikleri
Ölçü, Oran ve Nesne	Sergileme alanına ait yüzeyler, oranları nedeniyle mekâna ait yükseklik etkisini öne çıkartmıştır. Eserin, çevresinde bulunan diğer nesnelere oranla boyutlarının büyük olması, yatay etkilerin de artmasını sağlayarak, mekânın genişliğine dikkat çekmiştir. Bulunduğu zemine yakın konumlanan eserin, ölçü derecelendirmesi farklı tanımlanmaktadır. Kepes'e (1949, s. 72) göre bu etki, nesnenin yükseklik ölçüsü azaldıkça, mekân içerisinde uzakta algılanması şeklinde açıklanır.
Renk	Enstalasyonda baskın olarak nötr bir renk olan gri rengin kullanımı, mekânda ve eserde kullanılan diğer renklerin ayırt edilmesinde etkilidir. Gri rengin yoğun kullanımı, izleyici algılamasına bağlı olarak rahatlık ve temkini ifade ederken, farklı izleyici üzerinde olumsuz etkiler de oluşturabilir (Halse, 1978, s. 27-34). Görsel 1'de izleyicinin mekân algısında enstalasyonun, geride ve durağan algılanmasının nedeni, döşeme kaplama malzemesinde kullanılan sıcak renk kullanımına bağlı dinamik etkidir. Özdemir'e (2005, s. 103) göre, gözün en çabuk algıladığı sıcak renkler olduğundan, soğuk renklere göre daha önde olduğu etkisi uyandırır. Görsel 2'ye ait mekân yüzeylerinde, aynı rengin açık ve orta tonlarının seçildiği gözü yormayan bir renk armonisi kullanılmıştır. Bu durumun basit ve risksiz olduğu, ancak mekânda huzur verici dingin bir atmosfer yarattığı görülmektedir (2005, s. 174). Enstalasyon bu renk armonisi etkisinde, kontrast oluşturduğu için izleyici algısında öne çıkmış ve derinlik katmıştır.
Doku	İç mekân duvarlarında, desen kullanımıyla desteklenen görsel dokular, enstalasyona ait dokusal algılamayı güçlendirmektedir (Görsel 1). Tavanda yansıtıcı özellikleri bulunan, altın süsleme rölyef kullanımı ise, izleyicinin görsel algısını iç mekân üzerine odaklamıştır. Enstalasyonun organik dokuları, iç mekânın Gotik tasarım anlayışını yansıtan dokulara karşıt bir etkiyi göstermektedir. Güngör'e (2005, s. 74) göre, ana formun yumuşak dokulu bir malzemenin oluşması, izleyicinin mekân ortamında konfor hissini arttırmıştır.
Biçim	Eserin, çevresinde bulunan diğer objelerden büyük olarak kurgulanması ve biçimsel farklılık oluşturması, mekâna ait odak noktasının yönlendirilmesini sağlamıştır (Yüce, 2018, s. 134). Görsel 2'ye ait sergileme alanının açık renk değerleriyle tasarlanması, enstalasyonun büyüklüğünü zahiri olarak arttırmıştır. Beyaz ve gri rengin oluşturduğu yoğunluk kontrastı, enstalasyona ve mekâna ait dış biçimleri vurgulamıştır (Faulkner, 1979).
Işık ve Gölge	Enstalasyonda kaktüs gibi güneşe alışkın canlı bir bitkinin kullanımı, eserin mekânda pencerelere yakın bir konuma getirilmesine neden olmuştur. Görsel 1'de kemer pencere ve Görsel 2'de yatay bant pencere kullanımıyla içeriye giren doğal ışık, iç mekândaki tasarım öğelerini ve eserin geometrik biçimini vurgulamıştır. Görsel 2'ye ait iç mekânda ise, doğal ışık etkisiyle aydınlanan yüzeyler, döşeme kaplaması üzerinde yaptığı yansımaya ile ışığın doğrudan ulaşamadığı yüzeyleri de aydınlatmıştır. Böylece mekânda, eser ve çevresinde koyu gölgelerin önlenmiş olduğu görülmektedir.

Michelangelo Pistoletto “Paçavraların Venüs’ü” Adlı Eseri

Yoksul Sanat’ı espri ve oyun ekseninde yansıtmak isteyen Pistoletto, doğrudan mekânla ilintili eserler üreten ve çalışmalarında mekânı reddedici bir unsur olarak görmeyen bir sanatçıdır (Eroğlu, 2001a: 38). 1960’lı yıllarda “kalıcılık” ve “değişim” kavramlarını irdelediği çalışmalar üreten sanatçı, malzemesini akım sanatçısı olan Paolini gibi antik heykellere ait alçı kopyalar üzerine yöneltmiştir. 1967 yılında “Venüs olgusu”

üzerine denemelerde bulunduğu enstalasyonda, ayna tablolarını temizlemek için kullandığı renkli paçavralara dönük, Callipigia Venüs’ünü kurgulamıştır. İlk versiyonu mika reproduksiyon olan Venüs heykeli, sonraki yıllarda alçı döküm, mermer ve 1982 yılında fiberglas kaplı poliüretan gibi malzemeler ile üretilmiştir. Çeşitli malzeme versiyonları bulunan Paçavraların Venüs’ü enstalasyonunda, Pistoletto’ya ait gerçek paçavralar ya da çok renkli olması şartıyla farklı paçavralar kullanılabilir (Christov-Bakargiev, 2005: 157).



Görsel 3. Michelangelo Pistoletto, “Paçavraların Venüs’ü”, Beton, Kumaşlar, Mika, 150x280x100 cm, Blenheim Palace, İngiltere (Larrylist, 2016).



Görsel 4. Michelangelo Pistoletto, “Paçavraların Venüs’ü”, Beton, Kumaşlar, Mika, 150x280x100 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Arjantin (Bellas Artes Museum, 2019).

Tablo 2. Paçavraların Venüs’ü isimli eserin iç mekân tasarım öğeleriyle incelenmesi.

Sanat Eseri: Michelangelo Pistoletto, Paçavraların Venüs’ü, Venus of Rags, Venere Degli Stracci, 1967-1974.	
İç Mekânda Tasarım Öğeleri	İç Mimari Tasarım Özellikleri
Ölçü, Oran ve Nesne	İncelenen örneklerde, mekânsal ilişkileriyle bağlantılı, simetrik bir mekân düzenlemesi görülmektedir. Bu düzenleme, doğrusal aksın içinde ya da sonunda bulunan nesneyi yani enstalasyonu vurgular (Ching, 2004, s. 142). Böylece sanat nesnesinin, diğer objelerin ortak alanına ya da çakışıkları noktaya konumlandırıldığı bir kompozisyon oluşturulmuştur. Bireyin mekân düzleminde, doğrusal aks ile hareketi yönlendirilmiştir. Mekân düzleminde nesne yerleşiminin belirlediği oranlar, bireyin hareketini doğrusal aks etkisinde belirlemiştir.
Renk	Köşeli biçimlerin baskın olduğu iç mekânda, eserin organik formda olması ve doğal biçimde farklı renkte parçalara ayrılması, rengin doğrudan algılanmasını güçlendiren bir faktördür. Eserin bu niteliği, iç mekânda bulunan baskın sıcak renkleri ve kabartmaları vurgulamaktadır (Görsel 3). Enstalasyonda birden fazla renk kullanımı, izleyici algısında çok renkli (polikrom) bir armoni oluşturmuştur. Güngör’e (2005, s. 84) göre armoni kullanımı, mekânda farklı ton ve renk değerlerinin görüldüğü düzenlemelerle, canlılık oluşturmaktadır.
Doku	Alçı, seramik gibi soğuk ve sert etkideki mekân dokuların, esere ait yumuşak dokulara karşı etkilerde bulunduğu görülmektedir. Bu karşıtlık, kendi dokularını ve bitişik dokuların ayrıntılarını etkilemektedir. Kumaşların üst üste konulması, iç mekânda yumuşak doku değerlerini yoğunlaştırmıştır. Nesnenin kendi içinde ya da etrafındaki objelerle oluşturduğu doku yoğunluğu, ortama ilişkin derinlik algısını ortaya çıkarmaktadır (2005, s. 26).
Biçim	Nesne, anlamlı derecede boyutlandırılarak, özgün bir form verilerek ya da mekâna karşıt bir renk ve dokuyla görsel anlamda vurgulanabilir (Ching, 2004, s. 154). Eserin bu özellikler ile nitelendirilmesi, mekânın görsel ağırlığını ve dikkat çekiciliği nesne üzerine yöneltmiştir.
Işık ve Gölge	Sanat nesnesinin kendi renginde bir ışık ile aydınlatılması, olduğundan parlak ve belirgin bir görünümde algılanmasını sağlamıştır (Özdemir, 2005, s. 86). Görsel 4’te yer alan Venüs heykelinin bu yöntemle aydınlatılması, rengini daha doymuş bir hale getirdiğinden, iç mekândaki renksel algıyı da güçlendirmiştir. Eserin vurgulanması doğrultusunda ışığın tek yönden gelecek şekilde konumlandırılması, gölgelerin büyümesine neden olmaktadır. Bu etki dokuların abartılı algılanmasına neden olur (Güngör, 2005, s. 73).

Giulio Paolini “Lucretius’un Evi” Adlı Eseri

Yoksul Sanat sanatçısı Giulio Paolini, akımın önemli kuramcılarındandır (Eroğlu, 2014b: 77). Paolini enstalasyonda sunulan alçı tabletin üzerine, şair Lucretius’un Pompeii’deki evinde bir sütuna oyulmuş labirentin kopyasını çizmiştir. Bu alçı tableti parçalayarak kaidelere ve zemine

yerleştirir. Kaideler üzerinde, 17. yy. İtalyan heykeltıraş Alessandro Algardi’nin büstüne ait alçı röprodüksiyonlar bulunmaktadır (Görsel 5 ve 6). Kumaşlar, Paolini’nin renk paletine, büstler ise sanatın üretim süreçlerine ve orijinal sanat yapıtı fikrine bir gönderme niteliği taşır (Christov-Bakargiev, 2005: 136).



Görsel 5. Giulio Paolini, “Lucretius’un Evi”, Kaideler, Alçı, Kumaş, Boyutları değişken, Palazzo Vecchio, İtalya (Ytalia Muse Firenze, 2011).



Görsel 6. Giulio Paolini, “Lucretius’un Evi”, Kaideler, Alçı, Kumaş, Boyutları değişken, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, İtalya (Legotta, 2018).

Tablo 3. Lucretius’un Evi isimli eserin iç mekân tasarım öğeleriyle incelenmesi.

Sanat Eseri: Giulio Paolini, Lucretius’un Evi, House of Lucretius, Casa di Lucrezio, 1981-1984.	
İç Mekânda Tasarım Öğeleri	İç Mimari Tasarım Özellikleri
Ölçü, Oran ve Nesne	Eserde, birden çok nesne ile bir araya getirilmiş düzenleme oluşturulmuştur. Bu kompozisyon biçiminde, dengeli bir kurgu oluşturulması önemlidir. Birbirinin aynısı olan objelerle oluşturulan kompozisyon biçimi, mekânda simetri, homojen ve uyumlu bir düzen algısı uyandırmaktadır. Algılamada olumlu etkileri bulunan bu düzenleme, denge ve güven hissi oluşturduğundan iç mekânlarda tercih edilmektedir (Özel, 2021, s. 99).
Renk	Enstalasyonda baskın beyaz renk kullanımı, mekânda bulunan yüzeylerdeki ve dokulardaki ayrıntıların görünümünü artırmıştır. Ruhsal ve fiziksel etkileri incelenen beyaz rengin, nötr bir renk olması nedeniyle tasarımda kullanılan diğer renklere ve öğelere dikkat çektiği görülmektedir (Dinçer, 2011, s. 61).
Doku	Duvar ve tavan yüzeylerinde bulunan freskler, mekânı görsel anlamda doldurma eğilimindedir. Eserin düzgün biçimi ve ışığı aynı parlaklıkla yansıtmaması, bu doku zenginliğine rağmen, odak görünümüyle dikkat çekmektedir. Görsel yoğunluğu olan bir arka planın önüne konulmuş nesnenin, dokusu, pürüzsüz ve ölçeği daha küçük olarak algılanmaktadır (Ching, 2004, s. 123).
Biçim	Dikdörtgen biçimli nesnelerin basit ve durağan etkide olması, algılayışta görsel monotonluk oluşturabilir. Kaidelerin, konumlarının ve yönelimlerinin değiştirilmesi, bu etkiyi azaltarak mekâna hareketlilik kazandırmıştır (Görsel 5). Eserin görsel öneminin büyütülmesi, mekân geometrisine karşıt bir konumlandırılma ile sağlanmıştır.
Işık ve Gölge	Kumaş gibi organik nesnelere, ışıktan değişik oranda etkilendiğinden, günışığının mekân içindeki dağılımı denetlenmelidir (Sirel, 1992, s. 122-123). İç mekânda bunun denetimini sağlamak için güneşi kesen perdeler kullanılmıştır (Görsel 5). Eserin izlenimi sırasında bireyin rahatlık duygusunu hissedeceği bir biçimde ışığın dağıtılması, iç mekânda ışık-gölge zıtlığını azaltmıştır.

Pino Pascali “32 Metrekare Deniz” Adlı Eseri

Erken dönem eserlerini antimilitarizm teması içinde işleyen Pascali, 1966 yılı sonrası deniz tutkusunu yansıtan enstalasyonlar üzerinde çalışmıştır. Sanatçı bunu şöyle açıklamaktadır: “Belki de gelecekte denizi ifade eden, bir toprak parçasına sahip olmayı umduğum için, var olan en basit elementleri -su ve toprağı- kullanmaya karar verdim” (Christov-Bakargiev, 2005: 262). Su elementini irdelediği ilk çalışması, 9



Görsel 7. Pino Pascali, “32 Metrekare Deniz”, Çelik, Su, Anilin Boya, Boyutları değişken, Museum of Contemporary Art Pino Pascali, İtalya (Laera, 2014-2015).

Metrekare Su Birikintisi (9 m² di Pozzanghere) isimli enstalasyondur. İlerleyen süreçte su olgusu üzerinden denemelerine devam etmesiyle, görsel özellikleri ilk çalışmasına benzeyen 32 Metrekare Deniz enstalasyonunu oluşturmuştur. Mavi renkli anilin boya ve su ile oluşturulan enstalasyonun, izleyicide deniz çağrışımı uyandırması istenmektedir (Görsel 7 ve 8). Bu bağlamda sanatçı eserin diziliminde, izleyicinin etrafında ve içinde hareket edebileceği zikzak bir yol kurgulamıştır (2005: 143).



Görsel 8. Pino Pascali, “32 Metrekare Deniz”, Çelik, Su, Anilin Boya, Boyutları değişken, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, İtalya (Wikimedia Commons, 2017).

Tablo 4. 32 Metrekare Deniz isimli eserin iç mekân tasarım öğeleriyle incelenmesi.

Sanat Eseri: Pino Pascali, 32 Metrekare Deniz, 32 Square Meters Of Sea, 32 m ² di mare circa, 1967.	
İç Mekânda Tasarım Öğeleri	İç Mimari Tasarım Özellikleri
Ölçü, Oran ve Nesne	Özdemir'e (2005, s. 101) göre, iç mekânda tavanların koyu renk ya da orta ton değerinde olması, mekân olduğundan geniş ve tavanın ise alçak görünmesini sağlar. Oranları ve ölçüsü bağlamında enstalasyonun zeminle ilişkisinin daha baskın olması, izleyici algılayışında bu etkiyi vurgulamıştır. Eserin yerden yüksekliğinin, az olması nedeniyle, mekân içinde uzaklık etkisi yaratmaktadır (Kebes, 1949, s. 72). Nesnelerin dizilimi, çevresel düzenlemeleri yönünde öneme sahiptir. Sanat eserinde, oranların ve biçimlerin tekrarı ile homojen bir kompozisyon oluşturulmuştur. Tekdüze etki uyandırabilecek bu kompozisyon şekli, izleyici hareketini şekillendirmek için belli noktalarda birbirinden bölünmüştür.
Renk	Sıcak renklerin ağırlıklı olduğu iç mekânda, soğuk renk değerlerine sahip enstalasyon, perspektif etkinin güçlü ve dinamik olmasını sağlamıştır. Bu etki sıcak ve soğuk renklerin birlikte kullanılmasıyla oluşmaktadır (Özdemir, 2005, s. 103-104). Renklerin fiziksel ve ruhsal etkileri incelendiğinde, enstalasyonda mavi ton değerlerinin kullanılması, mekânda bulunan izleyici üzerinde yoğunlaştırıcı ve sakinleştirici etkilerde bulunmuştur (Halse, 1978, s. 27-34).
Doku	İzlenime sunulan nesnenin doku oranı, bulunduğu düzlemin mekân içindeki konumunu ve şeklini etkilemektedir. Eserde doğrusal ve damalı kullanılan parlak yüzeyler, mekânın uzunluğunu veya genişliğini öne çıkartmaktadır (Ching, 2004, s. 121). Görsel 7'de koyu renk değerinde kullanılan ahşap dokuya sahip çatı, izleyicide tavanın alçak algılanmasına neden olur (Özdemir, 2005, s. 99). Bu etkinin izleyici tarafından, eser yüzeyindeki doğrusal doku yönelimiyle algılandığı ve iç mekân genişliğini vurguladığı görülmektedir. Eserde, yakın renklerin yan yana gelmesi ile oluşan ve izleyicinin gözüni yormayan mavi renk armonisi, iç mekânın dokusal etkilerini güçlendirmiştir. Güngör'e (2005, s. 26) göre, nesne yüzeyinde bulunan parlaklık derecesi ve renk armonisi, mekânsal algıda uzaklık etkisi oluşturmaktadır.
Biçim	Yüzeysel biçimler, birbiriyle ilişki kurdukları arakesit çizgiler ile izleyicinin algısında uyarıcı özellikte bulunur (Göler, 2009, s. 109). Eserin biçimsel özelliklerini belirleyen bu çizgiler, mekânın algılanan boyutlarında derinlik etkisi oluşturmıştır. Tekrarlanan renk ve biçim öğesi, bir düzen oluşturduğundan, mekândaki görsel ritim daha kolay fark edilir olmuştur (Ching, 2004, s. 152).
Işık ve Gölge	Lineer aydınlatma sistemi ile sağlanan genel mekân aydınlatması, yansımaların daha az oluşmasına olanak vermiştir. Bu etkiyle aydınlatma, izleyici dolaşımını yönlendirmiş ve gölgelik yüzeylerin oluşmasını sağlamıştır. Görsel 2'ye ait mekânda, esere odaklanan aydınlatmalar tercih edilmiştir. Böylelikle duvar yüzeylerindeki pürüzsüz görüntünün yerini, spot aydınlatmaların oluşturduğu gölgeler almıştır (Esen, 2018, s. 93). Aydınlatma türüne bağlı olarak bu yarı gölge oluşumları, Güngör'e (2005, s. 73) göre, esere ve mekâna ilişkin dokuların, kendi değerlerinde algılanmasını sağlamıştır.

SONUÇ VE TARTIŞMA

İzleyici, mekân içinde kurgulanmış tasarım öğeleriyle esere ve iç mekâna ulaşmaktadır. Algılama sürecinde, göze çevreden gelen uyarıcılar (ışık, renk, doku, ölçü, biçim vb.) bir bütün olarak kavrandığından, eser bulunduğu iç mekânla tanımlandığı ve ilişkilendiği görülmüştür. Mekânı tanımlayan tasarım öğeleri, fiziksel işlevleriyle birlikte insan-mekân ilişkisini de düzenler. Bu düzenlenme biçimi, öğelerin birbirleriyle ilişkisine ve izleyicinin mekân deneyimine olumlu ya da olumsuz anlamlar yükler (Petitot, 2004). Bu araştırma kapsamında; izleyici-yapıt ilişkisine dayalı boyutları bulunan Yoksul Sanat eserlerinin, modern sergileme alanlarında iç mekân tasarım öğelerine ve ziyaretçi algısına oluşturduğu etkiler incelenmiştir. Araştırma strüktürü iki temel araştırma sorusu ekseninde gelişmiştir. Bunlar; eserin sergileme alanında tasarım prensiplerini ne yönde etkilediği ve mekânın algısal ortamını oluşturmada sanat nesnesinin tasarım öğeleri üzerinden deneyim koşullarının neler olduğudur.

Bireyin görsel algısını etkileyen öğelerin, yapıt ve iç mekân tasarımını bütünleyen önemli bir unsur olduğunu ortaya koyan bu çalışmada, incelenen örneklerle yönelik şu sonuçlara ulaşılmıştır;

Işık, izleyici algısında doku, renk, biçim ve ölçü-oran gibi öğelerin niteliklerinin belirlenmesi için gerekli bir unsurdur. Sergileme mekânında, eserin ve diğer iç mekân tasarım öğelerinin anlamlandırılabilmesi açısından belirleyici bir öğedir. Çalışmada belirlenen eserlere ait iç mekânların, çeşitli yapı koşulları göz önüne alınarak, enstalasyon konumu ve malzemesi değerlendirilerek ışık türü, şiddeti ve dağılımı belirlenmesi, izleyicinin mekân-yapıt ilişkisini doğru algılamasına yardımcı olacağı düşünülmektedir. Işığın, esere ait nitelikleri vurgulaması, diğer tasarım öğelerine ilişkin algıyı da güçlendirmesini sağlamıştır. Aydınlatma türüne bağlı olarak gölge oluşumları ise, eserin

mekân koşullarına doku ve derinlik etkisi kazandırmaktadır. Işığın yalnızca eser odaklı işlevlendirilmesi, gölge oluşumlarıyla mekânın hem sınırlı hem de sınırsız olduğu yönünde yanılısama uyandırabilir.

İç mekânda, nesne düzenlemelerinin ve mimari ilişkilerinin izleyici üzerindeki psikolojik ve fiziksel etkileri, ölçü-oran bağlamında belirlenir. Tasarım adına istenen etkiyi oluşturabilmek için, eserin düzenlendiği mekân kurgusuna ve izleyici hareketini şekillendirmede pozitif ve negatif etkiler sağladığı, aynı zamanda mekânsal algıya monotonluk ya da dinamizm kazandırabileceği düşünülmektedir. İç mekânla bütün olarak algılanan eser, ölçü farklılığıyla uzaklık-yakınlık görünümünü de etkilemektedir.

Tasarı hali maddi boyut kazanan her nesne, çevresini farklı yönelimlerle saran çizgilerden oluşmaktadır. Çalışmanın irdelediği nesne olan sanat eseri ve iç mekân formunu belirleyen çizgiler biçim öğesini oluşturur. Esere ait biçim özelliklerinin, mekân algısına yansımada şu çıkarımlar yapılmıştır; bulunduğu zemine basan nesnelerin, izleyici algısında güvenli ve sağlam duygusunu oluşturduğu (Güngör, 2005: 53), eserde vurgu oluşumunu sağlayan farklı tasarım öğeleri üzerinde etkisi olduğu ve iç mekâna derinlik algısı kazandırdığı görülmektedir. Nesneye ya da enstalasyona ilişkin biçimin, iç mekâna yayıldığı, bu doğrultuda iç mekânın atmosferini ve belirgin biçimsel özelliklerini vurguladığı sonucuna varılmıştır.

Eserde kullanılan renk öğesinin, izleyici algısında uyandıracığı çağrışım göreliliğinden, iç mekâna katacağı anlam her bireyde aynı olmayabilir. Renk ile ilgili araştırmalar eser üzerinden değerlendirilirken, renk düzenlemelerinde çevre etkisi, sıcak-soğuk renk dengesi, renk armonisi, tonları ve değerleri izleyiciyi psikolojik yönden farklı şekillerde etkilediği sonucuna varılmıştır. Görsel algılamayı kolaylaştıran özellikleri olan rengin, diğer tasarım

öğelerinden ayrı düşünülmemesi gerekir. Esere ilişkin ölçü-oran, biçim, doku öğelerinin, ışık ve renk öğeleri kullanılarak belirgin bir görünüm kazandığı, izleyicinin eseri ve iç mekânı doğru algılamada yardımcı olacağı düşünülmüştür.

Doku, sanat nesnesinin ya da sergileme alanında kurgulanan bir yüzeyin, yapısal özelliklerini ortaya koymaktadır. Çalışmanın kapsamını oluşturan incelemelerde, yumuşak ve sert dokuların birbiri ile ya da iç mekâna olumlu ya da olumsuz nitelik kazandırdığı, ışık ve renk ile doku görünümünün kontrol edilebileceği, doku olarak parlak bir malzeme kullanımı ile mekânsal algının uzak-yakın koşullarını etkilediği ve kullanım yoğunluğuyla perspektif oluşturduğu sonucu çıkarılmıştır.

Araştırma sonucunda, sanat izlenim mekânlarına ilişkin tasarımların, eser ve insan odaklı olması nedeniyle çok katmanlı ilişkileri kapsadığı görülmüştür. Bu ilişkiler insan algısında, tasarım öğeleri ile belirginleştiğinde görsel bir deneyimin parçası olmaktadır. Ölçü ve biçim unsurlarıyla oluşan formun, yüzeylerini ve kendisini betimlemede ışık ve gölgenin varlığı gereklidir. Doku ve renk öğeleri, yüzeylerin görsel ve dokusal özünü tanımlayarak, bir nesne ya da eser olarak tanımlanabilmesini sağlar. Sonuç olarak, izlenim nesnesinin iç mekânı anlamlandırma sürecinde, temel olarak sıralanan beş öğeye olan etkilerin, tasarımcı tarafından bilinçli kurgulanması, dengeli ve görsel bütünlüğü olan bir izlenim mekânı oluşmasını sağlayacaktır.

Mekân, ölçü-oran, renk, doku, biçim ve ışık-gölge kavramlarının, literatürdeki tanımları ve diğer araştırmacıların sunduğu verilerle, öğelerin görsel algıya katkıları incelenmiştir. Seçilen eserlere ait izlenim mekânları üzerinden dönüşümü tartışılmıştır. Elde edilen verilere göre, ziyaretçiyi etkilemeye yönelik kurulumlar olan sanat düzenlemelerinin, izleyici algısıyla şekillendiği ve bu algı düzeyinin iç mekân tasarım öğeleri ile

pekiştiği görülmektedir. Çalışmada iç mekâna ilişkin görsel etkiler, enstalasyonların olduğu sekiz sergileme alanı üzerinden incelenmiştir. Gelecekte yapılacak çalışmalarda, bu araştırmanın teorik altyapısı kullanılarak farklı sanat eserleri, mekânlar seçilerek iç mimarlık ve sanat disiplinlerine yeni katkılar bulunabilir.

KAYNAKLAR

- Ana Britannica, Genel Kültür Ansiklopedisi (1986a). Cilt 16. İstanbul: Ana Yayıncılık, s. 197.
- Ana Britannica, Genel Kültür Ansiklopedisi (1986b). Cilt 18. İstanbul: Ana Yayıncılık, s. 350.
- Antmen, A. (2008). Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık, s. 213.
- Avar, A. A. (2009). Lefebvre'in Üçlü Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan Mekân Diyalektiği. Dosya, 17, s. 7-8-9.
- Buren, D. (2009). The Gallery As A Gesture. R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne (Ed.), Thinking About Exhibitions içinde (s. 315). New York: Routledge.
- Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi (1992). Cilt 17. İstanbul: Interpress Basın ve Yayıncılık, s. 9019.
- Cevizci, A. (2010). Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Paradigma Yayıncılık, s. 636.
- Ching, F. D. K. (2004). İç Mekân Tasarımı: Resimli. (Çev. B. Elçioğlu). İstanbul: Yapı Yayın, s. 121-123-126-131-142-152-154.
- Christov-Bakargiev, C. (2005). Arte Povera. New York: Phaidon Press, s. 107-136-143-157-262.
- Coates, M., Brooker, G. ve Stone, S. (2017). Görsel İç Mimarlık Sözlüğü. İstanbul: Literatür Yayınları, s. 89.
- Collins, J. (2007). Sculpture Today. New York: Phaidon Press, s. 198.
- Devellioğlu, F. (1970). Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat. Ankara: Doğu Matbaası.
- Diñçer, A. (2011). Konutlarda Mekân Tasarımı Kriterlerinin Görsel Algılama Açısından İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Haliç Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, s. 61.
- Doğanca, M. (2002). İç Mekân Tasarımında Görsel Etkileşimler. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, s. 7.
- Eroğlu, Ö. (2001a). Arte Povera Gerçekten Yoksul Bir Sanat mıydı?. İstanbul: Nelli Sanatevi Yayın, s. 24-38.
- Eroğlu, Ö. (2014b). Arte Povera. İstanbul: Tekhne Yayınları, s. 63-77.
- Erzen, N. J. (1997b). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. Cilt 3. İstanbul: Yem Yayınları, s. 1639.
- Erzen, N. J. (1997a). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. Cilt 1. İstanbul: Yem Yayınları, s. 221.
- Esen, A. (2018). Sanat Müzelerinde Beyaz Küp Bağlamının Sanat Mekânına ve İzleyici Deneyimine Etkileri: İstanbul Modern Örneği. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, s. 26-93.
- Faulkner, S. (1979). Planning a Home. New York: Holt, Rinehart ve Winston.
- Focillon, H. (2015). Biçimlerin Yaşamı. İstanbul: Janus Yayıncılık, s. 37.
- Göler, S. (2009). Biçim, Renk, Malzeme, Doku ve Işığın Mekân Algısına Etkisi. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, s. 109.
- Güngör, İ. H. (2005). Görsel Sanatlar ve Mimarlık İçin Temel Tasar. İstanbul: Bilgisayar Destekli Baskı ve Reklam Yayınları, s. 26-51-53-62-63-70-73-74-83-84-90-91-219.
- Gür, Ö. Ş. (1996). Mekân Örgütlenmesi. Trabzon: Gür Yayıncılık, s. 43-44-83.
- Halse, A. O. (1978). The Use of Color in Interiors. New York: McGraw-Hill Book Company, s. 27-34.
- Hasol, D. (2010). Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü. İstanbul: Yem Yayın, s. 84-214-345.
- İzgi, U. (1999). Mimarlıkta Süreç Kavramlar-İlişkiler. İstanbul: Yem Yayın, s. 87.
- Kahvecioğlu, H. (2008). Mekânın Üretici veya Tüketicisi Olarak Zaman. Uz Sönmez, F., Berber, Ö. ve Ural, Ş. (Ed.), Zaman-Mekân içinde. İstanbul: Yem Yayın.
- Karaoğlu Can, M. (2021). Kalite Parametrelerinin İç Mekân Tasarımı Özelinde Yorumlanması ve Barselona Tasarım Müzesi Üzerine Bir Değerlendirme. Megaron, 16 (3), s. 469.
- Kepes, G. (1949). Language of Vision. Paul Theobald ve Company, s.72.
- Kuban, D. (1990). Mimarlık Kavramları. İstanbul: Yem Yayınları, s. 61.
- Lefebvre, H. (2020). Mekânın Üretimi. İstanbul: Sel Yayınları, s. 25-118.
- O'Doherty, B. (2010). Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi. (Çev. A. Antmen). İstanbul: Sel Yayınları, s. 30-31.

- Özayten, N. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. Cilt 3. İstanbul: Yem Yayınları, s. 1939.
- Özdemir, T. (2005). *Renk Kavramı ve Konut İç Mekânında Tasarıma Etkileri*. Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, s. 86-99-101-103-104-174.
- Özel, Y. (2021). *İç Mekân Kurgusunda Mobilya ve Mekân Kompozisyonu İlişkisi*. *Avrupa Bilim ve Teknoloji Dergisi*, (25), s. 99.
- Özön, N. M. (2008). *Osmanlıca Türkçe Sözlük*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, s. 503.
- Petitot, J. (2004). *Morphologie et Esthétique*. Paris: Maisonneuve ve Larose.
- Sirel, Ş. (1992). *Müzelerde Aydınlatma*. *Tasarım*, 4 (30), s. 122-123.
- Şensoy, H. (1977). *Mimaride Mekân Bütünlüğü. İç Mekân Düzenleme Kürsüsü Konferansları*. İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, s. 1.
- Tanyeli, U. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. Cilt 2. İstanbul: Yem Yayınları, s. 1193-1194.
- Tanyeli, U. ve Sözen, M. (2005). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 69-200.
- Yılmaz, Ö. (2004). *Mimari Mekânda Görsel Algı ve Manipülasyon İlişkilerinin İrdelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, s. 38.
- Yüce, O. (2018). *Görsel Algı ve Tasarım Kriterlerinin Mekân Olgusuna Etkisi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, s. 134.
- Yücel, A. (1981). *Mimarlıkta Biçim ve Mekânın Dilsel Yorumu Üzerine*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.

Görsel Kaynakları

- Görsel 1. *Arti e Lettere* web sitesi. (2017). <https://www.artielettere.it/wp-content/uploads/2017/09/fig-25.jpg> (Erişim Tarihi: 25.08.2022).
- Görsel 2. *Artflyer*. (2021) Instagram, <https://www.instagram.com/p/CQAmqv5rBAL/> (Erişim Tarihi: 25.08.2022).
- Görsel 3. *Larryslist* web sitesi. (2016). *Blenheim Art Foundation: When Michelangelo Pistoletto Meets Centuries-Old Palace*, <https://www.larryslist.com/artmarket/wp-content/uploads/Blenheim5454-1280x915-881x630.jpg> (Erişim Tarihi: 25.08.2022).
- Görsel 4. *Bellas Artes Museum*. (2019) *Michelangelo Pistoletto*, <https://www.bellasartes.gob.ar/en/exhibitions/michelangelo-pistoletto/> (Erişim Tarihi: 25.08.2022).
- Görsel 5. *Ytalia Muse Firenze*. (2011). *Palazzo Vecchio*, <http://ytalia.musefirenze.it/wp-content/uploads/2017/05/DSC5301.jpg> (Erişim Tarihi: 25.08.2022).
- Görsel 6. *Legotta, D.* (2018). Instagram, <https://www.instagram.com/p/Bj6eNOihvH7/> (Erişim Tarihi: 25.08.2022).
- Görsel 7. *Laera, C.* (2014-2015). *Kişisel web sitesi. Pino Pascali Museum*, https://010.myphotoportal.com/image.php?width=1600&height=1600&image=/e/archivio/foto/419821/P3_ok.jpg (Erişim Tarihi: 25.08.2022).
- Görsel 8. *Wikimedia Commons*. (2017). *Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea. Salone dell'Ercole*, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Galleria_Nazionale_d%27Arte_Moderna_e_Contemporanea_-_Salone_dell%27Ercole.jpg (Erişim Tarihi: 25.08.2022).

COVID-19 PANDEMİSİNİN EĞİTİM MEKÂNI KULLANIMINA ETKİLERİ: KTÜ MİMARLIK FAKÜLTESİ BİNASI ÖRNEĞİ

Doç. Dr. Reyhan MİDİLLİ SARI*
Arş. Gör. Ayşe ŞAHİNER TUFAN**

ÖZET

Covid-19 salgını her şeyi etkilediği gibi insanın mekânla olan ilişkisini de etkilemiştir. Yeni normalde kalabalık mekân kullanımlarını azaltmak amacıyla bazı geçici önlemler alınmıştır. Ancak bu salgının etkileri ve yeni salgınlarla yaşama ihtimalinin korkusu uzun yıllar devam edecektir. Bu noktada, atölye ve grup çalışmaları nedeniyle yakın temas halinde olmayı gerektiren bölümlerde öğrencilerin eğitim aldıkları mekânlar için kapsamlı ve kalıcı çözümlere ihtiyaç duyulmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın amacı; tasarım ağırlıklı bölümlerde pandemi öncesi süreci de göz önünde bulundurarak pandemiye bağlı değişen mekânsal ihtiyaçları ortaya koymaktır. Bu süreçte öğrencilerin en sık kullandığı atölye ve geçiş mekânlarının kullanıcı deneyimine bağlı olarak mekân kullanımını açısından değerlendirilmesi ve eğitime yardımcı mekânların pandemi sürecindeki işlevsel değişiminin tespiti çalışmanın önemini ortaya koymaktadır. Nitel araştırma deseninde tasarlanan çalışmada odak grup görüşmesi ile elde edilen veriler betimsel yolla analiz edilmiştir. Görüşmeler KTÜ Mimarlık ve İç Mimarlık Bölümü öğrencileriyle gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın sonucunda pandemiye bağlı olarak mekân kullanım sürelerinin azaldığı, mekân kullanım amaçlarının değiştiği, akran öğrenmesinin bu süreçten olumsuz etkilendiği ve pandemi öncesi süreçte var olan fiziksel problemlerin pandemi sonrasında daha da görünürlük kazandığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tasarım eğitimi, Atölye, Geçiş mekânları, Mekânsal gereksinimler, Covid-19.

Geliş Tarihi: 20.06.2022

Kabul Tarihi: 27.12.2022

Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, 61000, Trabzon Türkiye, rmidilli@ktu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9069-5656

**Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, 61000, Trabzon Türkiye, aysesahiner@ktu.edu.tr, ORCID : 0000-0003-4260-3013

THE EFFECTS OF THE COVID-19 PANDEMIC ON EDUCATIONAL SPACE USAGES: THE CASE OF KTU FACULTY OF ARCHITECTURE BUILDING

Assoc. Prof. Reyhan MIDİLLİ SARI*
Res. Asst. Ayşe ŞAHİNER TUFAN**

ABSTRACT

The Covid-19 outbreak has affected people's relationship with space, as it has affected everything else. In the new normal, some temporary precautions have been taken to reduce the use of crowded places. However, the effects of the outbreak and the fear of the possibility of living with new outbreaks seem to continue for many years. At this point, there is a need for comprehensive and permanent solutions for the environments where students receive education in departments that require close contact due to workshops and group work. In this context, the study aims to reveal the changing spatial needs depending on the pandemic in design-oriented departments taking into account the pre-pandemic process. The evaluation of the studio and circulation areas according to space usage depending on the user experience and revealing the functional change of the educational spaces during the pandemic process signify the importance of the study. The study was designed in a qualitative research pattern. The data was obtained through the focus group discussion and analyzed descriptively. Interviews were held with the students of the Department of Architecture and Interior Architecture at KTU. It is determined that the duration of use of space decreased due to the pandemic, the purpose of use of educational areas changed, peer learning was negatively affected by this process, and existing problems of the pre-pandemic period increased even more after the pandemic.

Keywords: Design education, Studio, Circulation areas, Spatial Requirements, Covid-19.

Received Date: 20.06.2022

Accepted Date: 27.12.2022

Article Types: Research Article

*Karadeniz Technical University, Faculty of Architecture, Department of Architecture, Trabzon Turkey, rmidilli@ktu.edu.tr,
ORCID: 0000-0002-9069-5656

**Karadeniz Technical University, Faculty of Architecture, Department of Interior Architecture, Trabzon Turkey, aysesahiner@ktu.edu.tr,
ORCID: 0000-0003-4260-3013

1. GİRİŞ

Çin Halk Cumhuriyeti'nin Wuhan kentinde 31 Aralık 2019'da ortaya çıkan, solunum yoluyla hızlı bir şekilde yayılarak Mart 2020'de pandemi ilan edilmesine neden olan Covid-19 tüm dünyada günlük yaşamı kesintiye uğratmıştır. Hastalığın yayılma hızını kontrol edebilmek için karantinalar, evde kalma ve esnek çalışma ile başlayan süreç; aşı uygulamaları sonucu, sosyal mesafe ve hijyen kurallarına dikkat edilerek kalabalık mekân kullanım yasağının kalkmasıyla devam etmiştir. Bu dönemde eve yüklenen anlamlar değişmiş, konutlar uzaktan çalışma ve eğitim kavramlarıyla pek çok farklı eylemi içinde barındıran bir olgu haline gelmiştir (Honey-Rosés vd., 2020; Doğan, 2021; Turna ve Usta, 2021).

Dünya Sağlık Örgütü tarafından 1,5 m olarak belirlenen sosyal mesafe ihtiyacı ile bireyin çevresiyle olan ilişkileri değişime uğramış ve bu ihtiyaca yönelik mekânsal örgütlenmelerin yeniden düzenlenmesi gerekliliği ortaya çıkmıştır (Arın Ensarioğlu, 2021; http 1). Virüsün bulaşma koşulları dikkate alınarak her ülkede kurum ve kuruluşlarda kullanılmak üzere yönergeler ve rehberler hazırlanmıştır (Yetiş ve Kayılı, 2021). Yönergelerde bulaş riskinin azaltılması için maske, dezenfektan kullanımı gibi kişisel alınan önlemlerin yanında; HES kodu kullanımı, kamusal mekânların zeminlerinde mesafe korumayı ifade eden işaretlerin konumlandırılması, kafe ve restoranlarda oturma düzenlerinde değişikliklerin yapılması, toplu mekânlarda hijyen noktalarının tanımlanması, satış birimleri ve ofislerde bariyer önlemlerinin alınması, toplu mekânlara kişi sınırlamasının getirilmesi, okullarda sınıfların bölünmesi, okula gidilen gün sayısının azaltılması gibi geçici çözümler geliştirilmiştir (Özden, 2021). Ancak bu tür pandemilerin ne kadar süreceği ya da tekrarının olup olmayacağı bilinmediğinden alınan geçici önlemler yerine değişen insan

ihtiyaçları dikkate alınarak daha kalıcı mekânsal düzenlemelerin yapılması gerekmektedir (Honey-Rosés vd., 2020; Arın Ensarioğlu, 2021).

İlk vakanın Türkiye'de görülmesiyle birlikte eğitim kurumlarında kontrolü sağlamak adına eğitime 16 Mart 2020 tarihinde 3 hafta ara verilmesiyle başlayan süreç pandemi ilanıyla planlandığı şekilde ilerleyememiştir. Eğitimin aksamaması için gerekli hazırlıklar yapılarak uzaktan eğitime geçilmiştir. Uzaktan eğitim kavramının tarihi çok eskilere dayanmaktadır. Aynı zamanda mevcut eğitim sisteminin içinde de zaman zaman kullanılmıştır. Ancak pandemiyle birlikte acil uzaktan eğitim olarak da adlandırılan bu kavram (Hodges vd., 2020) dijitalleşmeyle birlikte eğitimin kurumdan bağımsızlaşmasına zemin hazırlamıştır (Avcı, 2021). Böylece evler, internet ve TV yayınları aracılığıyla birer eğitim mekânına dönüşmüştür.

Uzaktan devam eden eğitim; aşının geliştirilmesiyle ilköğretim, orta öğretim ve liselerde Mart 2021 itibarıyla kademeli olarak; üniversitelerde ise Ekim 2021 itibarıyla yüz yüze olarak gerçekleştirilmeye başlanmıştır (http 2; http 3). Bu bağlamda, YÖK'ün yayınladığı salgın durumunda eğitim yapılarına ilişkin kılavuzda sınıflarda öğrenci sayısının mümkün olduğunca azaltılması, 4 metre kareye 1 kişi düşecek şekilde sınıf kapasitelerinin belirlenmesi, sosyal mesafe dikkate alınarak oturma düzenlerinin oluşturulması, sınıfların sık sık havalandırılması, havalandırma sisteminden taze hava dolaşımının sağlanması, ders esnasında maske ve dezenfektan kullanılması, mekân temizliğine dikkat edilmesi, ortak kullanımı olan malzemelerin kullanım öncesi ve sonrası temizlenmesi, maske atık ekipmanlarının yerleştirilmesi, uzun süreli mekân kullanımının önüne geçilmesi gibi fiziksel mekâna yönelik geçici çözümler sunulmuştur (http 4; http 5). Ancak, YÖK'ün yeni normal için önerdiği geçici çözümler bir arada olmayı ve atölye çalışmaları

gerektiren Mimarlık, İç Mimarlık gibi tasarım ağırlıklı bölümler için yetersiz kalmıştır. Bu süreçte vaka sayısında görülen azalma nedeniyle 2 Mart 2022'de açık alanda, 27 Nisan 2022'de ise kapalı alanda maske takma zorunluluğu kaldırılmıştır (http 6). 9 Nisan 2022'de yayınlanan Resmi Gazete ile "Covid-19 Kapsamında Kamu Kurum ve Kuruluşlarında Normalleşme ve Alınacak Tedbirler" konulu genelge yürürlükten kaldırılmıştır (http 7). Korunma tedbirleri daha çok bireysel olarak alınıyor olsa da gelecekte insanlığı bekleyen olası salgınlara karşı hazırlıklı olmak gerekmektedir.

Eğitimin verildiği mekânların fiziksel koşullarının yeterli olması mekânın işlevini yerine getirebilmesi bakımından önemlidir. Mekânın organizasyonu, donatı örgütlenmeleri, araç ve gereçleri gibi özelliklerinin hijyen koşullarını da karşılayacak şekilde tasarlanması ve eğitim mekânı için kullanıma uygun olması gerekir. Fiziksel koşulların uygun olmadığı durumlarda öğrenci gereken verimi alamadığı gibi psikolojik olarak da olumsuz etkilenir. Yapıların fiziksel koşullarının sağlık durumunu etkilediği Hasta Bina Sendromu ve Binaya İlişkin Hastalıklar kavramlarının ortaya atılmasıyla kanıtlanmıştır (Brightman ve Moss, 2001).

Eğitim yapılarının sağlıklı ilişkisine bakıldığında iç mekân hava kalitesi, akustik, ısıtma, malzeme kullanımı, temizlik, hijyen gibi konular öne çıkmaktadır. Akustik problemlerin strese yol açtığı, ısınma problemi olan mekânların uzun süreli kullanılmadığı, kirli mekânların mikroorganizmalar barındırarak hastalıklara sebep olmasının yanında psikolojik olarak da insanı olumsuz etkilediği görülmektedir (Demir, 2011). Bütün bunların yanında belirli bir hastalıkla mücadele etmenin de çözüm yolu yine sağlıklı mekânlar üretmekten geçmektedir. Günümüzde Covid-19 salgınının da etkisiyle birlikte iç mekânlarda sağlık sorunları daha fazla düşünülmesi ve çözüm üretilmesi gereken bir

konu haline gelmiştir.

Mimarlık eğitimi iyi bir tasarımcı yetiştirmenin yanı sıra farkındalık düzeyi yüksek, topluma ve çevreye karşı duyarlı, eleştirel düşünme becerisine sahip, entelektüel meslek insanları yetiştirmeyi hedefleyen ve atölye ortamında gerçekleşen bir eğitim modelidir (Hodgkin, 1985; Schön, 1985). Tasarlama eyleminin ve kuramının öğretildiği stüdyo dersi temelli olan bu model, sonuç ürün kadar sürece de önem verir (Kararmaz ve Ciravoğlu, 2017). Bu nedenle iş birliği temelli olması, etkileşimi ve sosyalleşmeyi gerektirmesi bakımından öğrencilerin birbirleriyle ve eğitimciyle yakın temas halinde olmasını gerektirir. Atölyeler; tasarımcıya kimlik kazandıran, onların becerilerini tetikleyen, tasarım alternatiflerinin değerlendirildiği, bireysel ve çoklu olarak alternatiflerin üretildiği esnek bir öğrenme mekânıdır. Atölyelerin temelinde; öğrenci ve eğitimciyi bir araya getirmek, böylece öğrenmeyi ve öğretmeyi tetiklemek; ayrıca öğrencilerin birbirinden öğrenmelerini destekleyen akran eğitimi bulunmaktadır. Bu nedenle diğer eğitim birimlerine göre mekânsal ihtiyaçlar farklılık gösterebilmektedir (Yüreklı, 2003; Onur ve Zorlu, 2017). Proje dersleri aynı anda birçok eğitimcinin dersi yürütmesiyle gerçekleşmektedir. Bir eğitimcinin bir gruba eşlik etmesi ve öğrencilere destek vermesiyle ilerleyen atölyelerde, verilen tasarım problemi üzerine bireysel ve grup olarak araştırma ve analizler yapılmakta; farklı temsil araçlarıyla sonuç ürüne ulaşılmaktadır.

Ancak pandemiden kaynaklı olarak uzaktan eğitime geçilmesi, birlikte üretmeyi içeren tasarım eğitiminde sorunlara neden olmuştur. Pandemi sürecinde tasarım eğitimiyle ilgili yapılan çalışmalarda stüdyo ortamından uzak mimari tasarım eğitimi ile ilgili endişeler dile getirilmiş, uzaktan eğitim sürecinde tasarım eğitimi metodları ve geliştirilen metodlara ilişkin öğrenci ve öğretim elemanlarının görüşleri çeşitli

araştırmalara konu olmuştur. Uzaktan eğitime geçiş, Mimarlık gibi özellikle yoğun eğitmen-öğrenci etkileşimi, toplanma, ortak çalışma alanı ve ekipman kullanımı gerektiren bilim dallarında özel sorunları gündeme getirmiştir. Bu süreçte bireysel öğrenmenin öne çıkması, akran öğreniminin önemli olduğu tasarım eğitiminde aksaklıklara neden olmuştur (Ceylan vd., 2020; Soccio vd., 2020; Uzal ve Eren, 2021; Varma ve Jarfi, 2021; Özorhon ve Lekesiz, 2021). Fiziksel olarak bir arada olamamanın tetiklediği motivasyon eksikliği, gerekli ekipmanlara yeterli kadar ulaşamamanın vermiş olduğu dersten uzaklaşma hissi vb. sorunlar öğrencilerin yaşamış olduğu psikolojik sorunlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanında uzaktan eğitim sürecinin zaman tasarrufu sağlaması, ders sürecinin esnekleşmesi, çevrim içi ortamda mekandan bağımsız olarak toplanma için çeşitli arayüz kullanımlarının artması gibi olumlu çıktılar da olmuştur (Seçer Kariptaş vd., 2022). Wu vd. (2021), yaptıkları çalışmada tasarım ağırlıklı bölümlerde uzaktan eğitim sürecinde öğrencilerin dikkat düzeylerinin daha zayıf olduğunu vurgulamış, saha gezileri ve incelemelerinin öğrenme üzerindeki etkisi üzerinde durmuşlardır. Bu bağlamda farklı disiplinlerde eğitimde yardımcı olarak kullanılan video tabanlı sanal gerçeklik teknolojilerinin tasarım ağırlıklı bölümlerde de kullanılmasını önermişlerdir. Ayrıca eğitimin yalnızca uzaktan değil hibrit yürütülmesinin ise öğrenciye çeşitli katkılar sağlayacağı görüşü gündeme gelmiştir (Brzezicki, 2020).

Pandemi sürecinde uzaktan eğitimin öğrenci ve eğitim programına etkilerini irdeleyen pek çok çalışmanın yanı sıra mekân kullanımına yönelik sınırlı sayıda çalışmalar yapılmıştır. Doğan vd. (2022), yaptıkları çalışmada tasarım atölyelerini pandemi sürecinin getirdiği yeni normalde sosyal mesafe kurallarına uygun olarak organize etmiş, fakülte içerisindeki boşlukların

önemine vurgu yapmışlardır. Yetiş ve Kayılı (2021) Türkiye ve Amerika'da geliştirilen eğitim yönergelerini dikkate alarak belirlemiş oldukları eğitim binalarının mekânsal yeterliliklerini tartışmıştır. İsmailoğlu ve Kulak Torun (2022) ise üniversitelerde yayınlanan sağlık rehberinde stüdyo yerleşim düzenlerini tanımlamayı amaçlamış; sosyal mesafe kurallarına dikkat ederek grup oturumlarını içeren çeşitli mekân organizasyonu önerilerinde bulunmuşlardır.

Yeni normalde sağlıklı ve verimli bir eğitim süreci geçirmek için mekânların pandemi nedeniyle değişen fiziksel ihtiyaçlara cevap verecek şekilde düzenlenmesi gerekmektedir. Bu durum yalnızca Covid-19 için değil, ilerleyen süreçte ortaya çıkabilecek pek çok salgın durumu için de önemli ve elzemdir. Bu bağlamda tasarım ağırlıklı bölümlerin atölye ve geçiş mekânlarında pandemiye bağlı olarak değişen mekânsal ihtiyaçları, mekânın aktif kullanıcıları olan öğrenci gözünden değerlendirmek ve ortaya çıkan sorunlara yönelik önermeler yapmak çalışmanın ana kurgusunu oluşturmaktadır. Pandemi süreci ve yeni normale ilişkin yapılan çalışmaların çoğunlukla eğitim sistemine ilişkin olduğu, mekânsal anlamda yapılan çalışmaların ise yönergeler ve pandemi rehberleri bağlamında hazırlanan masa ve sandalye düzenlerine yönelik olduğu görülmektedir. Bu noktada akran eğitimi ve iş birliği gerektiren tasarım eğitiminin pandemi öncesi ve pandemi sonrası mekân kullanımını açısından değerlendirilmesi bu çalışmayı önemli ve değerli kılmaktadır. Ayrıca çalışmanın doğrudan öğrenci deneyimine dayandırılarak ele alınması hem bu görüşler hem de gözleme dayanarak belirlenen sorunlara yönelik kalıcı mekânsal çözümlerin önerilmesi bakımından diğer çalışmalardan ayrıldığı ve alana katkı sağladığı düşünülmektedir.

Çalışmanın yürütüldüğü KTÜ Mimarlık Fakültesi'nde eğitimin başlamasıyla birlikte YÖK'ün yayınladığı kılavuz doğrultusunda

çeşitli önlemler alınmış, hibrit eğitim yöntemi uygulanmıştır. Mimarlık Bölümünde teorik dersler uzaktan; uygulamalı dersler ise genel olarak randevulu sistemle yürütülmüştür. Randevulu sistem, sınıf mevcutlarının sınıf kapasitesini aşması nedeniyle proje derslerinde yoğunluk oluşturmamak için her öğretim elemanının mevcut grubunu daha küçük gruplar halinde, belli saatler vererek dersi yürütmesidir. İç Mimarlık Bölümünde ise seçmeli dersler uzaktan, zorunlu teorik ve uygulamalı dersler yüz yüze yapılmış; sınıf mevcutlarının kalabalık olması nedeniyle uygulamalı dersler 2 veya 3 dersliğe yayılmıştır. Grup çalışmalarının yoğun olarak yapıldığı diğer derslerde genellikle bireysel çalışmalar tercih edilmiştir. Blok olarak yürütülen dersler 40 dk. ders, 15 dk. ara şeklinde uygulanarak ders aralarında atölyeler havalandırılmıştır. Derslerin blok yapıldığı zamanlarda kapı ve pencereler açılarak hava dolaşımı sağlanmıştır. Ancak alınan bu önlemler geçicidir; mekânın aktif ve etkin kullanımını ise engellemiştir.

2. MATERYAL VE YÖNTEM

Çalışma, öğrenciler gözünden pandeminin eğitim mekânlarının kullanım biçimlerini ve öğrenci ihtiyaçlarını ne yönde etkilediğini tespit etmeye çalışan nitel bir çalışmadır. Nitel araştırma, bir konuyu tanımlamayı hedefleyen bilgileri toplamayıp konuşmalardan, görüşlerden ve fikirlerden oluşan, araştırılan konunun derinlemesine incelenmesine yardımcı olan bir yöntem olarak tanımlanır (Yıldırım ve Şimşek, 2013; Miles ve Huberman, 2016). Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden odak grup görüşmesi tekniği kullanılmıştır. Odak grup görüşmesi araştırma konusu hakkında önceden belirlenmiş bir grup katılımcının düşüncelerini öğrenmek için planlanmış bir tartışmalar serisidir. Amaç; sağlıklı bir tartışma ortamı yaratarak, araştırılan konuya ilişkin farklı bakış açılarından derlenen zengin bir içerik elde

etmektir (Baş ve Akturan, 2008; Yıldırım ve Şimşek, 2013).

2.1. Çalışma Grubu, Verilerin Toplanması ve Analizi

Katılımcıların hem pandemi öncesinde hem de yeni normalde eğitim almış olmaları mekânı değerlendirmeleri bakımından önemlidir. Bu nedenle odak grup görüşmeleri, aynı binayı kullanan KTÜ Mimarlık Fakültesi Mimarlık ve İç Mimarlık Bölümü 4. sınıf öğrencileriyle gerçekleştirilmiştir. Her biri beş kişiden oluşan iki Mimarlık ve iki İç Mimarlık Bölümü öğrencilerini içeren toplam 4 odak grup görüşmesi yapılmıştır. Her grupta hem kadın hem erkek katılımcı bulunmasına dikkat edilmekle birlikte katılım konusunda kadınlar daha istekli olmuştur.

Araştırma pandemi öncesi sürece ilişkin bölümde geçirilen süre, en çok kullanılan mekânlar ve kullanım amaçları; pandemi sürecine ilişkin bölümde geçirilen süre, mekân kullanımlarındaki değişim ve nedenleri, mekânsal ihtiyaçlara bağlı olarak atölye ve geçiş mekânlarında öne çıkan sorunlardan oluşan 5 temel sorudan oluşmaktadır. Araştırma verileri pandemi sonrası ilk yüz yüze eğitime geçilen 2021-2022 güz dönemi sonunda odak grup görüşmesi yoluyla elde edilmiş; her soru bütün katılımcılara tek tek yöneltilerek cevap alınmıştır. Cevaplar hem yazılı olarak hem de ses kayıt cihazıyla kayıt altına alınmış, yanlış anlaşılmanın önüne geçmek için katılımcıların verdiği cevaplar tekrarlanıp doğruluğu onaylatılmıştır. 50-60 dakika arası süren görüşmeler başlamadan önce katılımcılara konunun içeriği ve çalışmanın amacıyla ilgili bilgi verilmiştir. Odak grup görüşmesi yapılan gruplara ait kişisel bilgiler Tablo 1'de yer almaktadır.

Çalışma sonucunda görüşmelerinden elde edilen veriler yazılı metin haline getirilmiş; araştırma sorularını açıklamaya yönelik olarak gruplandırılmış ve betimsel yolla analiz edilmiştir. Betimsel analiz, çeşitli veri

Tablo 1. Katılımcıların kişisel bilgileri (yazarlar tarafından üretilmiştir).

	KATILIMCI	CİNSİYET	YAŞ	BÖLÜM	COVID-19 GEÇİRME	KALINAN YER
GRUP-1	Katılımcı H	K	22	Mimarlık	Geçirmedi	Öğrenci Evi
	Katılımcı Ç	K	21	Mimarlık	Geçirmedi	Apart
	Katılımcı İ	K	21	Mimarlık	Geçirdi	Öğrenci Evi
	Katılımcı T	K	22	Mimarlık	Geçirmedi	Aile Evi
GRUP-2	Katılımcı R	E	22	Mimarlık	Geçirmedi	Aile Evi
	Katılımcı Z	K	21	Mimarlık	Geçirdi	Öğrenci Evi
	Katılımcı G	K	23	Mimarlık	Geçirmedi	Yurt
	Katılımcı M	K	23	Mimarlık	Geçirmedi	Apart
GRUP-3	Katılımcı D	K	23	Mimarlık	Geçirmedi	Yurt
	Katılımcı B	E	22	Mimarlık	Geçirdi	Öğrenci Evi
	Katılımcı A	K	21	İç Mimarlık	Geçirmedi	Yurt
	Katılımcı Y	K	22	İç Mimarlık	Geçirdi	Aile Evi
GRUP-4	Katılımcı C	K	26	İç Mimarlık	Geçirmedi	Öğrenci Evi
	Katılımcı M2	E	22	İç Mimarlık	Geçirmedi	Öğrenci Evi
	Katılımcı V	E	28	İç Mimarlık	Geçirdi	Aile Evi
	Katılımcı Z2	K	21	İç Mimarlık	Geçirmedi	Öğrenci Evi
	Katılımcı H2	K	22	İç Mimarlık	Geçirdi	Yurt
	Katılımcı G2	K	21	İç Mimarlık	Geçirmedi	Öğrenci Evi
	Katılımcı T2	E	21	İç Mimarlık	Geçirmedi	Öğrenci Evi
	Katılımcı E	E	26	İç Mimarlık	Geçirmedi	Öğrenci Evi

toplama araçlarıyla elde edilen verilerin daha önceden belirlenen temalara göre incelenmesini ve yorumlanmasını içeren nitel veri analiz türüdür. Bireylerin görüşlerini eksiksiz yansıtabilmek amacıyla doğrudan alıntılara yer verilebilmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2003). Çalışmada tüm görüşme bulguları gruplandırılarak analiz edilmiş, katılımcı görüşlerine ise analiz tabloları içerisinde doğrudan aktarım yoluyla örnekler verilmiştir. Alıntılarda katılımcı isimlerinin baş harfleri kullanılmıştır (aynı harfle başlayan isimlerin baş harfinin yanına 2 rakamı eklenmiştir). Çalışma için Karadeniz Teknik Üniversitesi'nden 28.01.2022 tarihli ve E-26014373- 050.01.04-

210062 sayılı etik kurul izni alınmıştır.

3. ARAŞTIRMA BULGULARI

3.1. Pandemi Öncesi Bölümde Geçirilen Süre ve Bu Süreyi Etkileyen Nedenler

Pandemi öncesinde katılımcıların bölümde geçirdikleri zaman; ders olduğu vakitlerde ortalama 5-6 saat, ders dışında ise 1-2 saatten tüm güne kadar değişmektedir. Bölümde geçirilen süre; eğitim sürecinde ikamet edilen yer (öğrenci evi, apart, yurt, aile evi), internete rahat erişim, motivasyon, grup çalışmalarını ortak bir mekanda yapabilme, çalışma ortamı koşullarına göre değişmektedir (Tablo 2).

Tablo 2. Mekân kullanım süresini etkileyen nedenler (yazarlar tarafından üretilmiştir).

Kullanım süresini etkileyen nedenler	Katılımcı görüşmelerinden örnekler
<ul style="list-style-type: none"> Eğitim sürecinde ikamet edilen yer Çalışma ortamı İnternet kullanımı Grup çalışmaları Motivasyon ve odaklanma 	<ul style="list-style-type: none"> Katılımcı H: "Tüm gün okuldaydım. Yurtta kaldığım için rahat çalışmıyordum ve okulda vakit geçirmeyi seviyordum... Grup ödevleri vardı." Katılımcı D: "Ben okul kapanana kadar okulda vakit geçiren bir öğrenciydim. Yurtta verimli bir çalışma ortamı yok. İnternet erişimi yok." Katılımcı Z: "Öğrenci evinde kalıyordum. Ders saatıyla birlikte 6 saat kahp, dersten sonra okulda vakit geçirmiyordum." Katılımcı Ç: "Dersten 1 saat önce filan gelip hazırlığımı yapıyordum... Grup çalışmaları için daha rahat oluyor okulda çalışması." Katılımcı İ: "Ben yurttaydım eve çıktım. Evde de olsa yine çalışmıyorum. Çünkü yanımda yatak var. Arkadaşlarımla birlikte çalışıp mola veriyorduk. Daha iyi oluyordu."

3.2. Pandemi Öncesinde En Çok Kullanılan Mekânlar ve Kullanım Amaçları

Yapılan görüşmeler değerlendirildiğinde pandemi öncesi süreçte katılımcıların en sık kullandıkları mekânlar; atölyeler, iç bahçe, kantin ve geçiş mekânı/atölye fuayeleridir. Katılımcılar pandemi öncesinde en aktif ve yoğun olarak atölyeleri

kullandıklarını belirtmişlerdir. Ders dinleme, ders çalışma, grup çalışmaları, parti düzenleme, toplantı düzenleme, kulüp faaliyetlerini yürütme, yeme-içme vb. ihtiyaçlar çoğunlukla atölyelerde karşılanmaktadır (Tablo 3). Bu anlamda atölyelerin yalnızca ders eylemlerine değil sosyalleşme ve etkileşime olanak sağlayan mekanlar olarak varlık gösterdiği görülmektedir.

Tablo 3. Pandemi öncesi en çok kullanılan mekânlar ve kullanım amaçları (yazarlar tarafından üretilmiştir).

Kullanım Amacı	Katılımcı görüşmelerinden örnekler
ATÖLYE <ul style="list-style-type: none"> Ders dinleme Çalışma Sohbet Grup çalışmaları Gösteri/ toplantı düzenleme Yeme-içme 	<ul style="list-style-type: none"> Katılımcı T2: "Ders çalışmak için daha çok İM1 kullanıyordum. Yemek için aynı şekilde kullanıyorduk iç bahçe ve sınıfları... Önceden çay kahve alıp sınıfta konuşuyorduk." Katılımcı H: "Pandemi öncesinde daha çok etkinlik yapıyorduk. Mesela dergiyle uğraşıyorduk... Çok fazla grup ödevimiz vardı. Onları burada yapıyorduk." Katılımcı E: "Ben pandemi öncesinde kültüpte aktif olduğum için genelde okulun içerisinde her yerde aktifim. Bütün boş lisans sınıflarını kullanıyorduk... Kültüp toplantıları için de kullanıyorduk. Parti filan da yapmıştık İM1 de kültüp partisi." Katılımcı A: "Genellikle 1. Sınıftayken orayı daha çok kullanıyorduk. Bir de İM'i ders için kullanıyorduk." Katılımcı B: "Bizim çok grup çalışmalarımız olurdu temel tasarda. Biz dans filan ederdik atölyelerde. Prova filan yapardık. Bayağı gösteri filan yapardık."
GEÇİŞ MEKÂNİ <ul style="list-style-type: none"> Dolaşım Bekleme Dinlenme Sohbet Uyuma Sergi gezme 	<ul style="list-style-type: none"> Katılımcı İ: "Dersten önce koridorlarda bekliyorduk kışın... Sınavlardan, derslerden önce koridorlarda sohbet ederdik..." Katılımcı B: "Önceden temel tasar ürünleri asıldığında oralar bir kalabalık olurdu. Biz arkadaşlarla gün de 4 proje belirleyip tüm paftalarımızı incelerdik." Katılımcı G: "Uyurduk. Teslimde metal donatıların üstünde herkes uyuyordu." Katılımcı Z2: "Ara mekânları sirkülasyon amaçlı ve arada oturup sohbet etme amaçlı kullanıyorduk."
İÇ BAHÇE <ul style="list-style-type: none"> Sohbet Dinlenme Kutlama/parti Etkinlik düzenleme 	<ul style="list-style-type: none"> Katılımcı İ: "İç bahçe genelde sakin oluyordu orayı kullanıyorduk. Grup olarak orada konuşmak, tartışmak rahat oluyordu." Katılımcı M2: "Sınıfların dışında avluyu mesela bahçeyi mimarlığın öntündeki bölümü nefes almak vakit geçirmek için kullanıyorduk." Katılımcı Y: "MA4- MA1, hatta iç bahçede. Çimenlerde temel tasarım ödevi yaptığımız hatırlıyorum. Yemek için de kullanıyorduk iç bahçe ve sınıfları." Katılımcı B: "Prova mekânı içinde iç bahçeyi kullanırdık."
KANTİN <ul style="list-style-type: none"> Sohbet Yeme-içme Dinlenme Ders çalışma Toplanma 	<ul style="list-style-type: none"> Katılımcı M2: "Kantinde çok ders çalıştığımızı hatırlıyorum. Okulda sınıflarda ders olduğunda genelde kantindeydik. Grup ödevlerimizi o şekilde yapıyorduk." Katılımcı G2: "Kantinde, sohbet ve ders çalışmak için..." Katılımcı E: "Genelde okulun içerisinde her yerde aktifim zaten... Boş sınıf bulamadığımızda da kantinde oluyorduk." Katılımcı Y: "Derslerden önce geldiğimizde kantin kullanıyoruz." Katılımcı A: "Kantin de arkadaşlarımla sohbet ediyordum." Katılımcı B: "Oturup muhabbet ettiğimiz yerler kantindeki açık alanlar olurdu."
GİRİŞ ALANI <ul style="list-style-type: none"> Toplanma Sohbet 	<ul style="list-style-type: none"> Katılımcı Ç: "Giriş mekânı bizim için sembolik. Herkes orada bir duruyor. Bir selamlaşma oluyor. Birlikte oturup ya da ayaküstü sohbet ediyoruz." Katılımcı İ: "Girişte herkes birbirini görtünce eklenme oluyor. Kartopu gibi büyüyor. Dersten çıkınca öbek öbek gruplar oluyordu orada." Katılımcı H: "Dersten çıkar çıkmaz 1-2 saat girişte dersin kritiğini yapıyorduk." Katılımcı R: "Ders önceleri ve derslerden sonra kantin ve yarı açık alanı kullanıyoruz."

Pandemi öncesinde geçiş mekânı/ atölye fuayeleri dolaşım, bekleme, dinlenme, etkinlik yapma, sohbet amaçlı olarak sıkça kullanılan diğer mekânlar arasındadır. Mimarlık Bölümü katılımcıları İç Mimarlık Bölümü katılımcılarına göre atölye fuayelerini daha sık kullanmaktadır. İç Mimarlık Bölümünde bu mekânların az kullanılmasının nedenleri arasında akustik problemler olması ve mekânın soğuk ambiyansı etkili olmaktadır. Proje teslim haftaları fakülteyi 7/24 kullanan katılımcılar geceleri uyumak için geçiş mekânlarını ve buradaki metal oturma donatılarını kullandıklarına değinmişlerdir. Mimarlık Bölümü katılımcıları sıkça bölüm girişinin yarı açık mekânını da sohbet amaçlı kullandıklarını belirterek pandemi döneminde özellikle bu mekânı çok özlediklerini vurgulamışlardır (Tablo 3). Bu mekânın bölüm öğrencileri için sembolik bir değerinin olduğu, bir karşılaşma ve toplanma mekânı olarak öğrenci zihinlerinde önemli bir yer ettiği görülmüştür.

İç bahçeyi pandemi öncesinde sohbet, dinlenme, kutlama ve etkinlik gerçekleştirme amacıyla kullanan öğrenciler; bu alanı grup ve bireysel çalışmalar için bir eğitim ve etkileşim mekânı olarak severek deneyimlediklerini belirtmişlerdir (Tablo 3).

Her iki bölüm katılımcıları sohbet, yemek yeme ve dinlenme amacıyla öğrenci kantinin açık, yarı-açık ve kapalı alanlarını sıkça kullandıklarını ifade etmişlerdir. Bölüm içerisinde ders yoğunluğu nedeniyle çalışacak boş sınıf/ atölye bulunmadığı durumlarda hem bireysel çalışma hem de grup ödevlerini yapmak amacıyla da kantinin kullanıldığını belirtmişlerdir (Tablo 3). Kantin dışında, bölümle yakın ilişki içerisinde ortak çalışma ortamlarının olmaması ve bilgisayarla çalışmak için güç kaynağı ihtiyacının kantinden karşılanabilmesi bu mekânın etkileşim içinde kullanılabilir eğitimci yardımcı bir mekân olduğunu göstermektedir.

3.3. Pandemi Sürecinde Bölümde Geçirilen Süre ve Bu Süreyi Etkileyen Nedenler

Pandemi sürecinde mekân kullanım süreleri salgın döneminde eğitimin yeniden planlanmasına ilişkin faktörler ve kişisel tutumlara bağlı olarak değişmiştir. Yüz yüze eğitime yeniden başlanması sonrası bölümde geçirilen süre çoğunlukla azalmış ve ders süreleriyle ilişkili olarak ortalama 4-5 saat olmuştur. Katılımcıların üniversite ve bölüm geneli alınan teorik derslerin uzaktan yürütülmesi, sınıfların/ sınıf mevcudlarının bölünmesi ve proje derslerinin randevulu sistemle gerçekleştirilmesi gibi nedenlerle bölümde geçirdikleri süre azalmıştır. Ayrıca sosyal mesafeyi korumak amacıyla bir arada vakit geçirilmediği; kalabalık oluşturmamaya özen gösterildiği; bunun yanı sıra uzun süreli olarak maske takmamak için kalabalık olduğu sürede atölyelerde bulunmak istenmediği belirtilmiştir. İç Mimarlık Bölümü proje derslerinde bireysel görüşme, yorum alan öğrencinin atölyede çalışmasına olanak tanınması gibi esneklikler sağlanarak kullanıcı yoğunluğu azaltılmıştır. Pandemi öncesinde fakülte bünyesindeki kapalı ve açık alanların kullanımı oldukça yoğunken; pandemiyle birlikte açık alan kullanımının arttığı, iç mekân kullanımının ise azaldığı görülmüştür (Tablo 4).

Pandemi nedeniyle yalnız çalışma, öğrenci evi ya da aile evinde kalmanın vermiş olduğu rahatlık gibi kişisel sebepler de bölümde geçirilen süreyi etkilemiştir (Tablo 4). Atölye kullanımları ve süreleri irdelendiğinde hem bireysel hem de çok yönlü etkileşim gerektiren bir disiplin ortamı olan atölyelerin kullanımının azalması öğrencilerin mesleki anlamda beslenebilmesi, kendini geliştirebilmesi ve akran öğrenmesi açısından sorunludur.

Tablo 4. Mekân kullanım sürelerindeki değişimler ve nedenleri (yazarlar tarafından üretilmiştir).

AZALMA NEDENLERİ	
Eğitimin yeniden planlanması	Katılımcı Görüşmelerinden Örnekler
<ul style="list-style-type: none"> • Üniversite ve bölüm geneli teorik derslerin uzaktan yürütülmesi • Sınıfların bölünmesi • Proje derslerin randevulu sistemle gerçekleştirilmesi • Sosyal mesafe gerekliliği • Maske takma zorunluluğu 	<ul style="list-style-type: none"> • Katılımcı M: “Benim geçirdiğim süre azaldı. Randevulu gelmeye başladık. O yüzden 1-2 saat o da ders için. Ders dışında hiç durmuyorum.” • Katılımcı R: “Ders sürecinde bile geçirdiğim vakit azaldı. Zaten pandemi olduğu için biraz daha esnek davranıyorlar. Ben de dışarı çıkıyorum.” • Katılımcı Z: “Ders süreleri azaldı. Bazı dersler de uzaktan oldu. Onun dışında vakit geçirmiyorum.” • Katılımcı V: “Sıramızın ne zaman geleceği aşağı yukarı belli oluyor. Yaklaşınca sınıfta oluyoruz. Onun dışında atölyenin arkasında daha tenhada çalışıyoruz.” • Katılımcı İ: “Şuan daha az grup ödevimiz var ve uzaktan yapıyoruz. Dersler de uzaktan. Toplu bir aktivite de yapamıyoruz.” • Katılımcı Ç: “Pandemi öncesi grup ödevi ya da bireysel çalışma için sınıfta çalışmayı tercih ediyorduk. Şimdi maskeyle oturacağız. Pandemi filan derken pek fazla kalmıyoruz.” • Katılımcı İ: “Şu an mesela koridorlarda, maske de var, daralıyorum. Soğukta olsa dışarı çıkıyorum. Sınıf çok havasız geliyor, koridorlar da.”
Kişisel tutumlar	
<ul style="list-style-type: none"> • Kullanıcı yoğunluğu • Öğrenci evi ya da aile evinde kalmanın verdiği rahatlık 	<ul style="list-style-type: none"> • Katılımcı H: “Çok vakit geçirmiyorum okulda. Bir de eve çıkmamla da ilgili olabilir. Yurtta kalırken daha çok vakit geçiriyordum okulda. Şuan bir de gidebileceğim rahat bir ortam olduğu için daha az tercih ediyor olabilirim.” • Katılımcı T2: “...azaldı yani. Gidecek başka bir yerimiz var. Arkadaşımız eve çıktığından dolayı daha rahat çalışıyoruz orada.” • Katılımcı M: “Yoğunluk ve kalabalık olduğu için tercih etmiyorum.” • Katılımcı T: “Benim için azaldı. Kalabalık ortamlardan uzaklaşmak için.”
ARTMA ve DEĞİŞME NEDENLERİ	
Kişisel tutumlar	Katılımcı Görüşmelerinden Örnekler
<ul style="list-style-type: none"> • Yurtta kalanlar için çalışma imkânının olmaması • Bölüm dışında ortak çalışma/toplanma mekânlarının olmaması • Evde çalışamama 	<ul style="list-style-type: none"> • Katılımcı Z2: “Ciddi şekilde arttı. Hem kişisel sebeplerden hem de grup ödevleri için... Yani 7-8 saat. Bazen daha da fazla olabiliyor. Öğrenci evindeyim ve çalışmakta zorlanıyorum.” • Katılımcı G: “Artık ödevleri burada yapıyorum. Yurtta kalıyorum. Yurtta verimli bir çalışma ortamı yok. İnternet erişimi yok.” • Katılımcı H2: “Pandemi öncesinde ve sonrasında değişmedi. Öncesinde dersten sonra oturup sohbet için vakit geçirirken şimdi o vaktimi sadece ders için harcıyıp direkt buradan ayrılıyorum.” • Katılımcı H2: “Pandemide kafelerde vakit geçirmek istemediğimiz için buralarda oluyoruz. Kafeye gittiğimizde bir şey almak zorundayız. Bu da maskeyi çıkarmak demek. Bunu tercih etmeyen arkadaşlarımız var.”

Katılımcıların bir kısmı için yurtta kalma, evde çalışamama, bölüm dışında ortak çalışma mekânlarının olmaması gibi nedenlerle atölye kullanım süresinin arttığı ya da değişmediği tespit edilmiştir. Konuyla ilgili küçük bir grup bölümde çalışmanın yurt, kafe gibi kalabalık ortamlara göre daha konforlu ve sağlıklı olduğunu ifade etmiştir (Tablo 4).

3.4. Pandemi Sürecinde Mekân Kullanımlarındaki Değişimler ve Nedenleri

Yüz yüze eğitime geçiş sonrasında mekân kullanım amaçları değişmiştir. Pandemi öncesi süreçte atölyeler, ders, bireysel ve grup olarak ders çalışma, sohbet etme, etkinlik gerçekleştirme, eğlenme ve toplantı amaçlı kullanılırken; pandemi sürecinde bu eylemlerin çoğu yok olmuş, atölyeler sadece ders amaçlı ve zorunlu

durumlarda grup çalışmaları için kullanılmış; pandemiyle mekânların çok işlevli kullanımları yitirilmiştir. Öğrenciler ayrıca pandemi nedeniyle eskisi kadar bir arada olamamanın birbirlerinden beslenerek öğrenmeyi azalttığını ifade etmişlerdir (Tablo 5). Bu durum akran öğrenmesinin önüne geçerek tasarım eğitim süreçlerinin verimliliğini de kısıtlamıştır.

Pandemi, atölye fuayelerinin kullanımını da ciddi oranda etkilemiş ve bu alanlara farklı işlevlerin yüklenmesine neden olmuştur. Özellikle Mimarlık Bölümünde pandemi öncesinde öğrencinin bekleme, dinlenme, sohbet amaçlı kullandığı mekânlar, öğrenci mevcudunun fazla olması nedeniyle ana işlevlerinden uzaklaşarak pandemi bağlamında atölye görevi üstlenmiştir. Ancak gerekli olan ortam koşulları yeterince sağlanamadığından bu mekândan verim alınamaması vurgulanan sorunlardan birisi olmuştur (Tablo 5).

İç Mimarlık Bölümünde atölye fuayelerinin

kullanımının azaldığı ve değişmediği yönünde iki görüş bulunmaktadır. Özellikle bir grup fuayelerin pandemi öncesi ve sonrasında aktif olarak kullanılmadığını; bunun nedenini ise pandemiden bağımsız olarak buralarda gereksinimi karşılayacak tür ve sayıda donatının bulunmaması olarak belirtmiştir. Katılımcıların oturmak için denizlikleri kullanması bu mekânlarda dinlenme donatılarının yetersizliğinin de göstergesidir. Katılımcılar atölyelerin fuayeye bakan cephelerinin cam olmasının görsel ve akustik nedenlerle bu alanda vakit geçirilmesini engellediğini; ders olduğu vakitlerde içeridekilerin dikkatini dağıtmamak için fuayeleri kullanmadıklarını belirtmişlerdir. İç Mimarlık Bölümünde pandemi sürecinde geçiş mekânlarının daha çok sergiye ayrılması nedeniyle kullanılmadıklarını ifade eden katılımcılar, dinlenmek ve vakit geçirmek için mevcut alanın ve donatıların yetersiz olduğuna değinmişlerdir (Tablo 5).

Tablo 5. Atölye ve geçiş mekânı kullanımındaki değişimler ve nedenleri (yazarlar tarafından üretilmiştir).

Kullanım Amacı	Katılımcı görüşmelerinden örnekler
ATÖLYE	<ul style="list-style-type: none"> • Ders dinleme • Grup çalışmaları <ul style="list-style-type: none"> • Katılımcı İ: “Pandemiden önce daha çok sosyalleşme ve grup çalışmalarında kullanıyorduk. Şuan grup çalışmalarını uzaktan yürütüyoruz.” • Katılımcı B: “Bizim çok grup çalışmalarımız olurdu temel tasarda. Biz dans filan ederdik, provalar bayağı gösteri filan yapardık.” • Katılımcı M2: “Ders bittikten sonra, sonraki ders için arada vakit varsa sınıfta vakit geçiriyorduk. Çok kullanıyorduk. Pandemi sürecinde ders esnasında bile çıkıyoruz.” • Katılımcı E: “Pandemiden önce kulüp toplantıları için de kullanıyorduk. Parti filan da yapmıştık İM1’de.” • Katılımcı H2: “Bir şey yemek istiyorsak herkes dışarda yiyip sınıfa geliyor ve ders çalışıyoruz grup ödevlerinde. Onun dışında kullanmıyoruz.” • Katılımcı E: “Pandemiden önce diğer gruplardakilerle fikir alış verişi yapıyorduk sürekli. Şimdi herkes kendi grubunun içinde kalıyor ve bu da bizi çok köreltiyor.”
GEÇİŞ MEKÂNI/ATÖLYE FUAYESİ	<ul style="list-style-type: none"> • Dolaşım • Ders <ul style="list-style-type: none"> • Katılımcı H: “Ara geçiş mekânında bir grup ders işlemeye başladı. Sınıf çok kalabalık olmasın diye. Eskiden derse girmeden önce orada muhabbet eder otururduk. Şuan öyle bir şey yok. Daha çok dolaşım amaçlı kullanmaya başladık.” • Katılımcı Z: “Hocalar o alanlara masalar koydu. Bildiğimiz sınıf kuruldu oralarda. Oturup sohbet etmeden geçiyoruz oradan.” • Katılımcı V: “Ders varken o mekânları kullanamıyoruz. Ses yalıtımı olsa belki orada oturabiliriz. İçerde ders anlatılırken bizim sesimizin içeri gitmemesi gerekiyor.” • Katılımcı M2: “Fuayelerde daha az oturuluyor. Bu şey gibi biraz da sanki bizim sınıftaki sayımız azaldı gibi. Önceden daha kalabalıktık sanki.” • Katılımcı E: “Ders öncesi ya da sonrasında çok otururduk dersliklerin önünde. Hatta maket yaptığımız bile olmuştu. Satranç oynardık. Pandemi sonrası hiç çıkmadık.” • Katılımcı Y: “Fuayedeki camların önüne yitney tasarımları yerleştirildi. Oralara çok oturuyorduk biz. Şimdi onlar da azaldı oturacak da yer kalmadı...”

İÇ BAHÇE	<ul style="list-style-type: none"> • Dinlenme • Ders çalışma 	<ul style="list-style-type: none"> • Katılımcı M: "İç bahçeyi çok kullanıyorum. Kitap okuyorum..." • Katılımcı İ: "İç bahçede ukelele çalışıyorum tek başıma.Boş olduğu için rahat oluyor." • Katılımcı R: "Dışarı çıkma ihtiyacımız oluyor hava almak için. Ama dışarı çıkmak için epeyce dolaşmak durumunda kalıyoruz. Belki iç bahçenin de kullanımını artırmak için tüm katlardan bir ulaşım yapılabilir."
KANTİN	<ul style="list-style-type: none"> • Sohbet • Yeme-içme 	<ul style="list-style-type: none"> • Katılımcı M2: "Kantinin kapalı bölümünde çok oturamıyoruz artık... İster istemez maskeyi çıkarmak istiyoruz. Özellikle inşaat bölümünün de dağıldığı zamanlarda çok kalabalık oluyor." • Katılımcı V: "Pandemiden sonra bölümde de kantin de de daha az vakit geçiriyorum. Aralarda genelde bahçede olmaya gayret ediyoruz. Daha az insan varsa kantinin arka taraflarında oturabiliyoruz bazen." • Katılımcı Ç: "Şuan kapalı alandan çıkıp kantine gittikten sonra zaten içerdeyiz maskeliyiz. Kalabalık. Alacağımızı alıp hemen dışarı çıkıyoruz. Korkuyoruz."
GİRİŞ ALANI	<ul style="list-style-type: none"> • Sohbet 	<ul style="list-style-type: none"> • Katılımcı Ç: "Karşılaştığımız insan sayısı çok azaldı. Çok fazla vakit geçiremiyoruz." • Katılımcı H: "Okulda en çok hatırladığımız ve özlediğimiz yer diye yüzde elliye yarı açık alanı söylemişti. Karşılaşma mekânı olduğu için. Şuan kimseyle karşılaşmıyoruz. Online olduğu için dersler."

İç bahçe kullanımı pandemi öncesine kıyasla grup kullanımından bireysel kullanıma dönmüştür. Pandemi sürecinde açık alan ihtiyacının artması nedeniyle dış ve iç mekân ilişkisinin daha güçlü bir şekilde kurulması ve iç bahçenin daha erişilebilir olmasının bu mekânın kullanım yoğunluğunu arttıracığı üzerinde durulmuştur. Kantinde bulunan açık alanların yemek yeme ve sohbet amaçlı kullanımı ön plana çıkarken; kapalı mekânların kalabalık olması nedeniyle daha seyrek ve kısa süreli olacak biçimde kullanıldığı belirtilmiştir. İki bölüm karşılaştırıldığında genel olarak ne mekân kullanım süresinde ne de kullanım amacında bir farklılaşma söz konusudur. Sadece Mimarlık Bölümü katılımcıları için giriş alanındaki yarı açık mekânın sembolik ve anı değeri üzerinde özellikle durmuş; pandemi öncesi burada sıkça vakit geçirdiklerini, pandemiyle birlikte bu kullanımın da azaldığını ifade etmişlerdir (Tablo 5).

3.5. Pandemi Sürecinde Atölye ve Geçiş Mekânlarında Öne Çıkan Sorunlar

Katılımcıların pandemi sürecinde mekânsal ihtiyaçlarına bağlı olarak atölye ve geçiş mekânını değerlendirmeleri istenmiş ve öne çıkan sorunlar tespit edilmeye çalışılmıştır. Elde edilen veriler irdelendiğinde fiziksel konfor, teknik alt yapı ve

teknoloji, eylem alanı eksikliği, donatı çeşitliliği ve düzen, temizlik ve hijyen konularının öne çıktığı görülmüştür.

3.5.1. Fiziksel konfor

Pandemi öncesi var olan akustik, gürültü, ısınma, havalandırma, depolama vb. sorunlar yüz yüze eğitim sürecine geçildiği dönemde daha da artmıştır. Genel olarak mekânların büyüklük, yükseklik ve genişliklerinin pandemi koşulları için yeterli olduğu, ancak zemin kattaki derslik ve atölyelerin aynı anda boşalması durumunda koridor genişliğinin yetersiz kaldığı ifade edilmiştir. Atölyelerde ve geçiş alanlarında doğal havalandırmanın yeterli olduğu fakat hava sirkülasyonu sağlamak amacıyla kış aylarında pencereler açıldığında iç mekân soğuduğu için yapay bir havalandırma sistemine ihtiyaç duyulduğu tespit edilmiştir (Tablo 6).

Yankı oluşması, sesin arka sıralardan duyulmaması gibi akustik sorunlar nedeniyle zorlandıklarını ifade eden katılımcılar, atölyelerin bu nedenle ders dinleme konusunda yetersiz olduklarını dile getirmişlerdir. Buna ek olarak, maske kullanımının özellikle sınıflar kalabalıkken konuşulmanın net duyulmaması ve dudak okunamamasına yol açarak iletişim ve etkileşim konusunda işitsel ve görsel sorunlar

Tablo 6. Fiziksel konfor koşullarına ilişkin sorunlar (yazarlar tarafından üretilmiştir).

Sorun alanları	Katılımcı görüşmelerinden örnekler
FİZİKSEL KONFOR <ul style="list-style-type: none"> Akustik Gürültü Isıtma Havalandırma 	<ul style="list-style-type: none"> Katılımcı İ: "Havalandırma sorunu var. Camları da soğuk olduğu için açamıyoruz. Çok daralıyorum. Nefes alamıyorum. Mekân üstüne üstüne geliyor." Katılımcı H2: "Yapay bir havalandırma düşünülebilir." Katılımcı E: "Akustik ciddi sıkıntı. Kısık sesle konuşsak bile uğultu oluyor." Katılımcı T2: "Maske taktığımız için hocaların dediği şey en arkadan duyulmuyor." Katılımcı T: "Şu anda kullandığımız alan işlevine uygun değil. Çünkü hem ısıtma problemi var, hem orada bir grup ders işlerken doğal olarak arkasındaki sınıfa gidip gelen oluyor. Oradaki dolaşım devam ediyor ve dikkat problemi oluyor." Katılımcı V: "Çok fazla seramik var soğuk bir mekân. O yüzden akustik problemler oluyor. Sıcak malzemeler girse daha iyi olabilir." Katılımcı G: "Atölye fuayesi soğuk olduğundan ders çalışmak için uygun değil."

Tablo 7. Teknik alt yapı ve teknoloji koşullarına ilişkin sorunlar (yazarlar tarafından üretilmiştir).

Sorun alanları	Katılımcı görüşmelerinden örnekler
TEKNİK ALT YAPI VE TEKNOLOJİ <ul style="list-style-type: none"> Projeksiyon kalitesi Görüntü kalitesi Güç kaynağı/priz problemi Akıllı sistemler 	<ul style="list-style-type: none"> Katılımcı E: "Priz sayısı çok az sınıflarda. Herkes bir yere toplamak zorunda kalıyor. Şu an sınıflar bölünüyor. O yüzden daha uygun oluyor..." Katılımcı A: "Priz, ısıtma, akustik sorunları çözülmüşse daha orta alanlarda çalışmalar artar ve köşe noktalarda yoğunluk olmaz." Katılımcı T: "...orada çalışan arkadaşlarımdan gördüğüm priz eksikliği var. Ondan çok problem yaşıyorlar. Bu nedenle bizim sınıfa geliyorlar." Katılımcı V: "Bazı havaalanlarında zeminde oturma elemanlarının kenarlarında prizler var. Öyle bir şeyler olsa. Bazen gün içinde şarjımız bitiyor." Katılımcı G2: "Arkadan zaten tahtayı göremiyorsun, projeksiyonlar kötü. 3. sıradan sonra ne tahtayı görebiliyorsun ne hocayı duyabiliyorsun. Pandemi öncesinde yine öne doğru toplanıp dersi dinlediğimiz için çok sorun olmuyordu." Katılımcı M: "El sensörlü kapılar olabilir." Katılımcı Z2: "Teknolojik malzemeler var artık, onlar kullanılabilir. Daha yeni ve dijital çözümlere ihtiyacımız var." Katılımcı D: "Ortası priz olan masalar, yerden bir sistemle masalarımız öyle olsa bu sefer herkes sınıfın her noktasını kullanır. Teknolojiyi kullanmamız lazım."

oluşturduğuna değinilmiştir (Tablo 6).

Mimarlık Bölümü katılımcıları atölye fuayelerinin fiziksel konfor koşullarının ders işleme eylemine uygun olmadığı konusunda hemfikirdir. Bu alanlardaki akustik, ısıtma, gürültü sorunlarını gündeme getiren katılımcılar, buralarda ders işlendiği için söz konusu alanları çalışmak, dinlenmek, sohbet etmek amaçlı bireysel ya da grup olarak kullanamadıklarını da ifade etmişlerdir.

3.5.2. Teknik alt yapı ve teknoloji

Atölyelere ilişkin en temel teknik alt yapı problemi pandemi öncesinde de varlığını

hissettiren bilgisayar güç kaynağı temini konusundaki yetersizliktir. Katılımcılar priz bulunmayan alanları kimsenin kullanmadığına; priz bulunan bölümlerde ise hem donatı hem de insan yoğunluğu oluştuğuna; bu durumun ise sosyal mesafeyi korumayı zorlaştırdığına dikkat çekmektedir (Tablo 7).

Yeni bir düzenleme olması durumunda prizlerin masalarla birleşik çözümlenmesinin atölyelerin her alanının sosyal mesafe kurallarına göre kullanımını artıracığı vurgulanmıştır. Eğitim amacıyla kullanıldığı zamanlarda güç kaynağı eksikliği atölye fuayelerinde de kendini göstermektedir. Atölyelerde görülen diğer bir

problem projeksiyon kalitesidir. Projeksiyon kalitesinin yetersiz olduğunu ifade eden katılımcılar, bu durumun özellikle arka sırada oturan öğrencilerin ders anlatımlarındaki görsel sunumları takip etmesini zorlaştırdığına değinmektedir (Tablo 7). Atölye ve geçiş mekânı/ fuayelerin kullanımının ve performansının yeni teknolojik araç ve ekipmanların kullanılmasıyla artırılması üzerinde durulan önemli bir konu olmuştur. Karthl geçişler, sensörlü kapılar, priz içeren masalar bunlardan bazılarıdır.

3.5.3. Eylem alanı eksikliği

Geçiş alanlarında ve atölyelerde katılımcılar tarafından pandemi süreciyle ilişkili üzerinde önemle durulan diğer bir sorun; olmayan, azalan ya da yok olan eylem alanları üzerinedir. Katılımcılar atölye fuayelerinde bireysel ve grup halinde vakit geçirebilmek için çalışma ve dinlenme alanlarının olması gerektiği konusunda hemfikirdir. Bireysel alanların önemi sosyal mesafeyi korumak ve teması azaltmak için özellikle vurgulanmıştır. Çalışma ve dinlenme alanlarının çeşitlenmesi ve donatılmasına yönelik olan ihtiyaç pandemi öncesinde de mevcuttur. Ancak pandemiyle çalışma bankoları, çok işlevli ve estetik mobilyalar, bilgisayar güç kaynakları vb. ile desteklenmiş, psikolojik olarak iyi hissettiren

çalışma ve dinlenme alanlarının önemi daha fazla ön plana çıkmıştır (Tablo 8).

Dikkat çekilen diğer bir konu atölyede kullanılan malzemelerin ve kişisel eşyaların yerleştirilebileceği depolama alanlarının bulunmamasıdır. Eşyaların üst üste ve belli bölgelerde yığın halinde durması, gerek pandemi koşulları gerekse de normal eğitim süreci için dağınıklık ve hijyen sorunu oluşturmaktadır. Bu nedenle masa yanlarında ve duvar yüzeylerinde açık raf düzeni ya da kilitli dolaplar şeklinde depolama alanı ihtiyacına dikkat çekilmiştir.

3.5.4. Donatı çeşitliliği ve düzeni

Katılımcılar pandemi sürecinde atölye ve geçiş mekânlarına ilişkin donatı sorununa değinmişlerdir. Bu alanlarda teması azaltma ve sosyal mesafeyi artırma konusunda donatıların biçim ve düzeninden yararlanılabileceği üzerinde durulmuştur (Tablo 9). Derslerin yürütülmesi için yerleştirilen masa ve sandalyelerin atölye fuayelerinde yoğunluk oluşturduğuna değinilmiş; atölyelerde kullanılan donatı ve sistem eksiklerinin pandemiyle daha çok sorun haline geldiği görülmüştür. Sosyal mesafenin yetersiz olduğu düşüncesinde olan katılımcılar atölyelerde daha fazla hareket alanına ihtiyaç duyduklarını belirterek dolaşım düzenine vurgu yapmış,

Tablo 8. Eylem alanı çeşitliliğine ilişkin sorunlar (yazarlar tarafından üretilmiştir).

Sorun alanları	Katılımcı görüşmelerinden örnekler
EYLEM ALANI EKSİKLİĞİ	
<ul style="list-style-type: none"> Serbest çalışma alanı Bireysel kullanım alanı Dinlenme alanı Sosyalleşme alanı Depolama Alanı Kesim Alanı 	<ul style="list-style-type: none"> Katılımcı Ç: "Bizim dersliklerimiz dışında bölümde gerçekten oturup çalışıp vakit geçirebileceğimiz bir alan yok." Katılımcı H: "Bireysel alan ihtiyaçlarım oldu. Kendi başıma da çalışabileceğim alanlara ihtiyaç duydum." Katılımcı Ç: "Fuayelere güzel donatılar koyup insanların oturup bilgisayarını dizinin üstüne ya da hafif bir sehpanın üzerine alabildiği çalışma alanları olabilir. Ders çalışmak için kitap ya da bilgisayar koyabileceğimiz alanlar olmalı..." Katılımcı T2: "4 kişinin bir arada oturabileceği blok alanlar olabilir. Cam kenarlarına oturuyorduk eskiden. Orası mermer olduğu için çok soğuk. Belki üzerine bir şey eklenebilir." Katılımcı M: "Çantaları ve maketleri koymak için tanımlı bir alan gerekli." Katılımcı C: "Bir kesim alanı tanımlanabilir. Sınıfların hepsi tek tip. Daha amaçlarına ayrılmış olsa. Mobilya aynı olsa da amaçları değişse köşeler olsa." Katılımcı Y: "Bence oturma köşeleri olmalı. Sergileme ve oturma elemanları aynı yerde olcaksa hem konfora hem de görsele uygun çözülmeli."

atölye donatılarının niteliği, masa boyutlarının artırılması ve masaların daha işlevsel olması gerekliliği üzerinde durmuşlardır (Tablo 10). Katılımcılar donatı tasarımı ve tercihlerinde sıcak malzemeler kullanılmasının motivasyonu artıracığından mekânın kullanımını da olumlu yönde etkileyeceğini düşünmektedir.

3.5.5. Temizlik ve hijyen

Temizlik ve hijyen katılımcıların pandemi sürecinde atölye ve geçiş mekânlarına ilişkin değindikleri bir diğer sorundur. Eskisine göre atölye kullanımı konusunda daha hassas olan katılımcılar temizlik ve hijyenin artması gerektiği konusunda hemfikirdir (Tablo 10). Masa

yüzeylerinin temizliği, dezenfektan noktalarının azlığı, tuvaletlerin kapasite ve donanım olarak yetersiz olması, temizlik ve maske temini konularına dikkat çekilmiştir. Hijyen sağlama konusunda mevcut dezenfektan noktaları dışında geçiş mekânlarının çeşitli bölgelerinde estetik dezenfektan bankolarının bulunması gerekliliği üzerinde durulmuştur (Tablo 10). Bazı katılımcılar temizlik ve hijyen konusunda giriş kapılarında teması azaltarak hem güvenlik hem de hijyen sağlama amaçlı kartlı sisteme geçildiğinin farkındadır. Giriş kapılarında kullanılan kartlı sistemlerin iç mekâna da taşınması yönünde görüşler bulunmaktadır.

Tablo 9. Donatı çeşitliliği ve düzenine ilişkin sorunlar (yazarlar tarafından üretilmiştir).

Sorun alanları	Katılımcı görüşmelerinden örnekler
<p>DONATI ÇEŞİTLİLİĞİ ve DÜZENİ</p> <ul style="list-style-type: none"> • Donatı örgütlenmesi • Donatı eksikliği • Donatı yoğunluğu • Çok işlevli ve estetik mobilya eksikliği 	<ul style="list-style-type: none"> • Katılımcı B: "Sergi alanındaki donatılar insanların sirküle olabileceği şekilde yerleştirilse insanlar birbirinden ayırabilirdi. 1,5 metrelik sosyal mesafeyi donatılarla sağlayabilirdik..." • Katılımcı G: "Masalar bu mekânları biraz daralttı. Donatı yoğunluğu artırdı. Dinlenmeye hizmet etmiyor. Hoca oluyor. Kullanamıyoruz." • Katılımcı Ç: Sınıfta sıralar aralıklı olup ortada boş alan bırakılsa. Daha çok ayrışma ama kendi grubumuzla etkileşim içinde olabileceğimiz bir düzen." • Katılımcı G: "Sınıfa girince nerden geçeceğim belli değil. Daha tanımlı bir dolaşım alanı olabilir." • Katılımcı H: Üzerinde hem maket yapmamız hem çizim yapmamız hem bilgisayar kullanmamız için o masalar yeterli olmuyor." • Katılımcı Y: "Sınıflar eskisine göre daha karışık. Yol bulamıyorsunuz kendinize. Her yerde masa var." • Katılımcı V: "Biraz daha sıcak malzemeler kullanılmalı. Bar bankosu tarzı masalar ve prizler olmalı ders çalışmak için." • Katılımcı A: "Kilitli dolaplar olabilir, şimdi bizim Vakıfbank kartlarımız var onlara entegre bir şekilde çözülebilir."

Tablo 10. Temizlik ve hijyen koşullarına ilişkin sorunlar (yazarlar tarafından üretilmiştir).

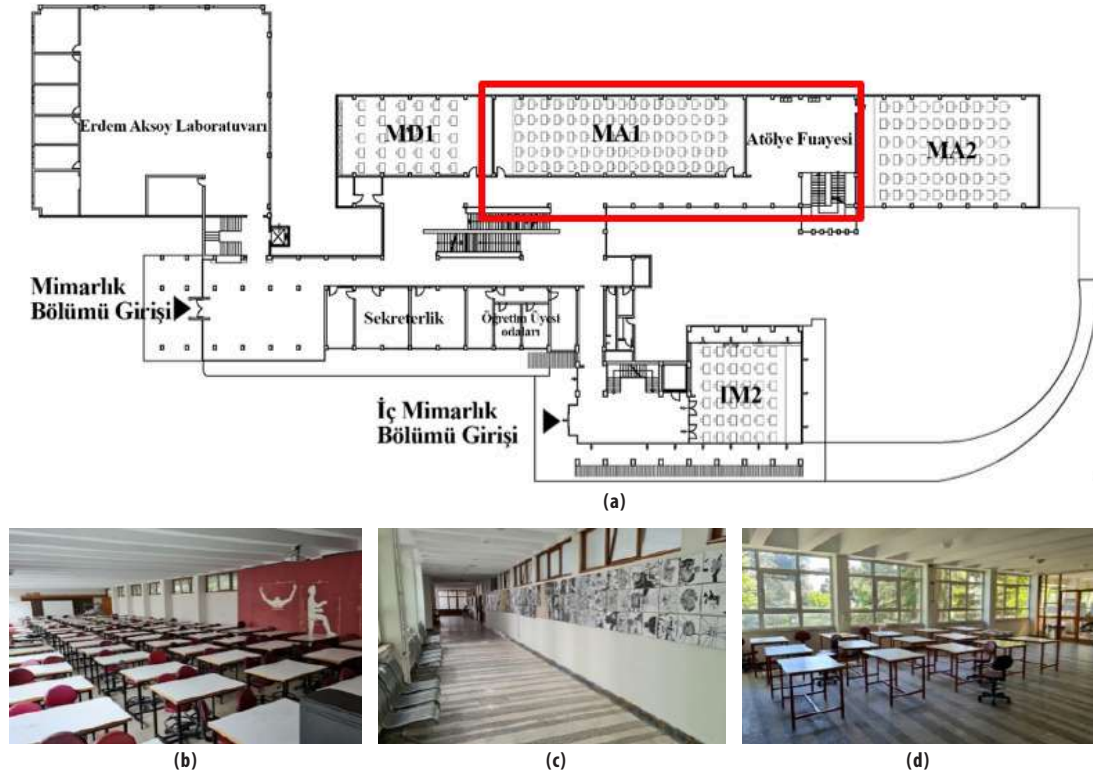
Sorun alanları	Katılımcı görüşmelerinden örnekler
<p>TEMİZLİK VE HİJYEN</p> <ul style="list-style-type: none"> • Tanımlı hijyen noktaları eksikliği • Fiziksel teması azaltma 	<ul style="list-style-type: none"> • Katılımcı H: "Dezenfektan alanı yok. Temizlenme ihtiyacımız olduğu zaman ıslak hacimleri tuvaletleri kullanmamız gerekiyor. Onlar da yeterli değil" • Katılımcı T: "Maskemizi uautuyoruz, düşürebiliyoruz. Maske bizim için peçete gibi artık. Onu temin edebileceğimiz bir alan yok." • Katılımcı M2: "Atölye önündeki ara mekânlar değil de giriş kapısında kartlı bir sistem yapıldı. Öyle bir değişiklik yapıldı." • Katılımcı V: "İnza kâğıdı için kart okutma sistemi olabilir teması azaltmak için" • Katılımcı B: "Girişlerde geçici bir hijyen bankosu olsa iyi olurdu. Hem insanlara pandeminin bitmediğini de hatırlatır. Hijyene sevk eder." • Katılımcı T: "Dezenfektan noktaları dağıtılmalı ki yoğunluk oluşmasın. Hastanedeki gibi bir görüntü olmamalı, psikolojik olarak çok rahatsız edici." • Katılımcı İ: "Masa temizlikleriyle ilgili bir şey yapılmalı, üzeri çizik. Yeşil kesme tahtaları var herkesin ondan bir tane olur. Masayı da temiz kullanmış oluruz."

4. DEĞERLENDİRME

Pandemi sürecinde Mimarlık Fakültesinde mekân kullanım sürelerinin kullanım amaçlarındaki değişime bağlı olarak genelde azaldığı görülmektedir. Mekân kullanımının azalması pandemi bağlamında olumlu bir durum olarak algılansa da öğrencileri eğitim yapılarından uzaklaştıran, sosyalleşmeyi ve birlikte öğrenmeyi engelleyen bir durumdur. Atölyeler donanım ve mekânsal eksiklere sahip olmanın yanı sıra günün her saati aktif olarak kullanılamazken; fuayeler de öğrenci yoğunluğu ve mekânsal yetersizlikler nedeniyle atölye işlevi üstlenmiş ve bu alanların ders amaçlı kullanımına neden olmuştur. Geçiş mekânları/ fuayelerin ve atölyelerin pandemi öncesindeki kullanım amaçları korunamamıştır. Söz konusu alanlarla ilgili öne çıkan en temel problemler ise fiziksel konfor koşulları, teknik alt yapı ve teknoloji, eylem alanı eksikliği,

donatı çeşitliliği ve düzeni, temizlik ve hijyen konuları olmuştur. Kullanıcı değerlendirmeleri ve gözlemler sonucunda çalışmada tespit edilen sorunların bir bölümüne çözüm sunabilmek, tasarım eğitimi verilen bölümlerde kullanılmak üzere atölye ve fuayeleri için örnek bir çalışma oluşturması amacıyla, Mimarlık Fakültesinin zemin katında yer alan MA1 atölyesi ve atölye fuayesi için öneriler geliştirilmiştir (Şekil 1).

MA1 atölyesi öğrenci kapasitesi nedeniyle masasandalye yoğunluğu bulunan, dolaşım alanı yetersiz ve sıkışık olan ve öğrenci ihtiyaçlarını karşılayacak bölümler bulundurmayan bir özelliktedir. Öneri atölye düzenlemesinde, proje ve teorik derslerin yürütülebilmesi amacıyla sosyal mesafe kurallarına uygun olarak kişi başına 4 m² alan ayrılarak 180×220cm ebatlarında dikdörtgen içerisine bir kişinin çalışma ünitesi olan mevcut çalışma masası ve



Şekil 1. Mimarlık Fakültesi mevcut zemin kat planı (a), MA1 atölyesi (b), Koridor (c) ve Atölye fuayesi (d)

sandalyesi konumlandırılarak bireysel çalışma alanları oluşturulmuştur. Grup çalışmalarının yürütüleceği durumlarda ise yine sosyal mesafe kurallarına uygun olarak en az 8 kişilik çalışma alanları oluşturulmuştur. Sosyal mesafe koşullarının sağlanmasının yanı sıra donatı yoğunluğu azaltılmış; dolaşım daha tanımlı ve rahat hale getirilmiş; atölye içerisinde ihtiyaç duyulan çalışma alanı, maket yapımı için kesim alanı, hijyen ve depolama alanları için uygun yüzeylerde alt mekanlar oluşturulmuş ve atölye daha işlevsel olacak biçimde planlamıştır (Şekil 2).

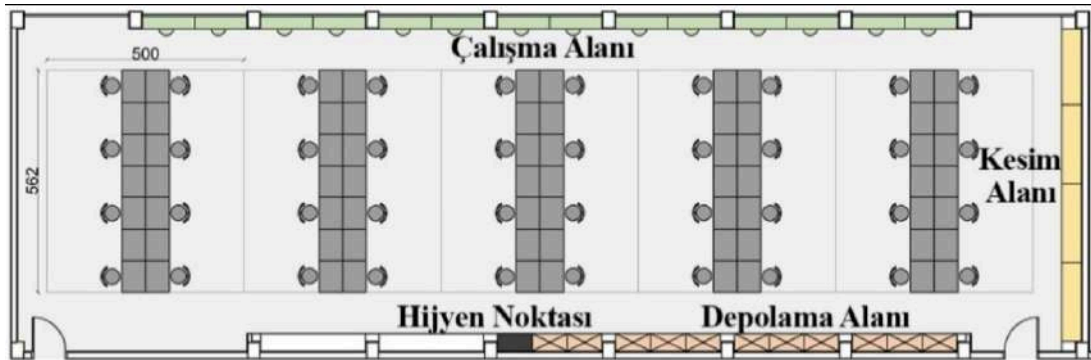
Atölye fuayeleri pandemi öncesinde metal oturma elemanları; pandemi sonrasında ise masa ve sandalyelerle donatılmıştır. Bu alanın etkin kullanılabilmesi için sosyalleşme, çalışma ve depolama alanları, yeme-içme otomatları, hijyen noktaları ve akustik paneller önerilmiştir. Sosyalleşme alanları gerektiğinde grup

çalışmalarına olanak tanıyabilecek; çalışma, bekleme, dinlenme, eğlenme, toplanma, sohbet gibi etkileşim eylemlerinin gerçekleştirilebileceği; teknolojik alt yapıyla güçlendirilmiş esnek ve işlevsel alanlar olarak düşünülmüştür. Dinlenme, çalışma, sohbet gibi eylemleri karşılayacak; daha az kişinin kullanabileceği oturma elemanları ise koridor ve pencere aksı boyunca dolaşım ağına ve sosyal mesafeye dikkat edilerek kurgulanmıştır (Şekil 3). Atölye ve fuayelerde prizlerin belli noktalarda bulunması nedeniyle bilgisayar kullanırken sosyal mesafe kurallarına uyarak ders çalışmak sorun olabilmektedir. Bu nedenle elektrik tesisatı, kullanıcıların dijital araçlarını rahat, kolay ve belli bölgelerde yoğunluk oluşturmayacak biçimde kullanabilmeleri için hem duvar yüzeylerinde hem de donatılara entegre olarak şekilde düzenlenmesi önerilmiştir.

Duvar yüzeylerinde yalnızca afiş asılabilir



(a) Bireysel masa düzeninde sınıf yerleşimi.



(b) Grup çalışma düzeninde sınıf yerleşimi.

Şekil 2. MA1 atölyesi sınıf düzeni;kesim, depolama ve çalışma alanları ve hijyen noktası yerleşimleri (yazarlar tarafından üretilmiştir).

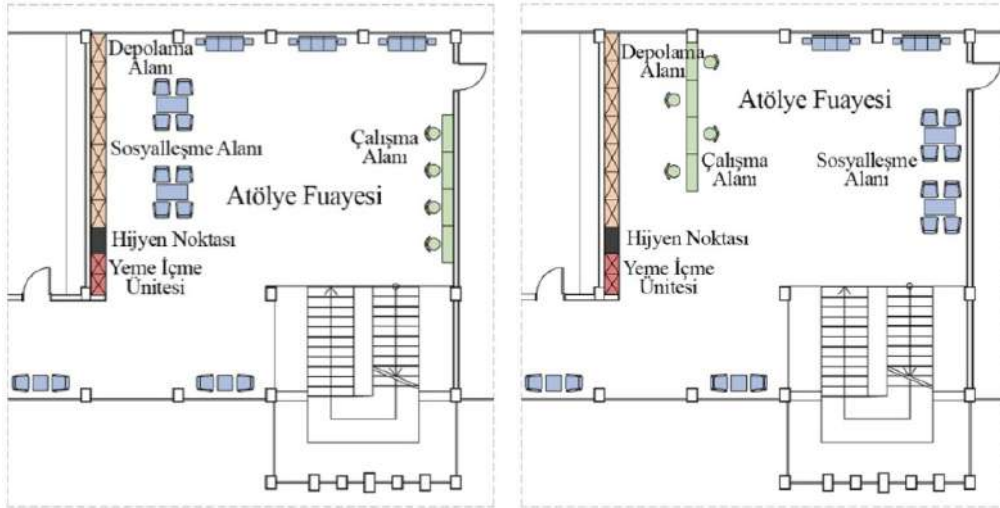
sergi panoları bulunan atölye fuayesinde, uygun olan duvar yüzeylerinde kitaplar, kişisel eşyalar, maket malzemeleri ve paftaların geçici olarak saklanabileceği depolama alanları düşünülmüştür. Hem atölyelerde hem de geçiş mekânlarında depolama alanlarına akustik paneller, dezenfektan, maske ve çöp kovaları içeren hijyen noktaları ve yeme-içme otomatları eklenmiştir. Bireysel çalışma alanları, bilgisayarlarla kısa süreli çalışmaya olanak tanıyan, güç kaynaklarıyla desteklenmiş bankolar olarak hem atölyelerde hem de atölye fuayelerinde planlanmıştır (Şekil 4).

Açık alan, temiz havaya erişim ve hava sirkülasyonu ile maske kullanımının yankı kaynaklı iletişimi engellemesi tüm mekânlarda olduğu gibi yoğun olarak kullanılan atölye ve geçiş mekânlarında da sorundur. Sunulan önerilere ek olarak doğal havalandırmanın daha da önem kazandığı pandemi sürecinde açık-yarı

açık-kapalı alan ilişkilerinin kurulmalı ve dış mekânla kurulan bağlantılar güçlendirilmeli; verimli bir eğitim süreci kurgulamak için akustik panellere ek olarak teknik alt yapı da iyileştirilmelidir.

SONUÇ

Çalışmada KTÜ Mimarlık Fakültesinde eğitim gören ve hem pandemi öncesi dönemi hem de pandemi sürecinde yüz yüze eğitime geçilen ilk dönemi deneyimleyen mimarlık ve iç mimarlık öğrencilerinin bu süreci mekânsal ihtiyaçlarla birlikte değerlendirmeleri hedeflenmiştir. Elde edilen veriler değerlendirildiğinde pandemi sürecinde öne çıkan sorunlar: pandemi nedeniyle mekânlarda geçirilen sürelerin azalmasıyla, atölyede tasarım eğitimi sürecinin sekteye uğraması; mekânlarda gerçekleştirilen eylemlerin değişmesi, eylem çeşitliliğinin azalması ya



Şekil 3. Geçiş mekânları/atölye fuayeleri için öneri plan düzenleri (yazarlar tarafından üretilmiştir).



Şekil 4. Atölye fuayeleri için depolama ve çalışma alanı önerisi plan ve kesiti (yazarlar tarafından üretilmiştir).

da ortadan kalkması; mekân örgütlenmesi, donatı yoğunluğu, teknik altyapı sorunları nedeniyle sosyal mesafenin korunamaması; bireysel kullanım için çalışma, dinlenme ve aktivite alanlarının yetersizliği/ olmaması; grup çalışmaları ya da aktiviteleri için kullanılabilir alanların yetersizliği/ olmaması; sosyalleşme alanlarının azalması/ ortadan kalkması; teknik alt yapı sorunları (güç kaynağına erişim, projeksiyon görüntü kalitesi vb.); eğitime destek sağlayan eylem alanı eksiklikleri (maket kesim alanı, depolama alanı vb.); ısıtma, havalandırma, akustik sorunları ve hijyen noktalarının yetersizliğidir.

Çalışmada varılan sonuçlar bu alanda yapılmış olan diğer çalışmalarla benzerlik göstermektedir. Özdemir ve Çakır Kıyasıf (2021)'in pandemi döneminde eğitim yapılarıyla ilgili yaptıkları çalışmada öne çıkan hijyen ve temiz hava kalitesinin sağlanması, kişisel alan ihtiyacının karşılanması, bireysel mobilyalar oluşturulması önerilerinin çalışma kapsamında katılımcıların pandemi sürecinde ortaya çıkan ihtiyaçlarını ifade ederken vurguladıkları konularla benzerdir. Turan ve Erkan Yazıcı (2021)'nın da kişisel dolaplar, kapılara temasın azaltılması gibi sundukları öneriler de yine çalışma kapsamında katılımcılar tarafından vurgulanan öğelerdendir. Çalışmada yalnızca atölyelerin çok amaçlı kullanımının değil, uygun olabilecek başka alanlarda da bireysel ve grup çalışmalarının sürdürülmesi bir beklenti olarak ortaya çıkmaktadır. Bu durum Doğan vd. (2022)'nin mimarlık fakültesi atölyeleriyle ilgili yaptıkları çalışmada alternatif çalışma ve etkinlik alanlarına ihtiyaç duyulduğunu belirtmeleriyle paralellik göstermektedir. Seçer Kariptaş vd. (2022) mimarlık bölümlerinde uzaktan eğitimin pandemi sürecinde ekran öğrenimini olumsuz etkilediğine ilişkin tespitler yapmışlardır. Yapılan çalışmada bu durumun yalnızca uzaktan eğitim sürecinde olmadığını, pandemi sonrası ilk yüz

yüze eğitime geçildiği dönemde yoğunluğunun azaltılması için alınan önlemlerin ekran öğrenmesi üzerinde bir sorun olarak devam etmiş olduğunu göstermektedir.

Yaklaşık 1,5 yıl kadar süren uzaktan eğitim serüveninden sonra yüz yüze eğitimin başlamasıyla eğitim mekânlarında, pandemiye bağlı olarak mekânsal ihtiyaçların ve kullanım amaçlarının değiştiği görülmektedir. Eğitim mekânları kapasite, nitelik, örgütlenme, teknoloji kullanımı açılarından pandemiye kaldırabilecek durumda olmadığı gibi güncel kullanımlar ve gereksinimler konusunda da yetersiz kalmaktadır. Pandemi süreci esasen bu sorunların görünürlüğünü, hissedilebilirliğini ve ciddiyetini arttırmıştır. Söz konusu sorunların çözümü, özellikle sosyalleşme, iletişim, etkileşim, ekran eğitimi, grup çalışmaları, iş birliği ve 7/24 eğitim modeline vurgu yapan tasarım ağırlıklı bölümlerde daha fazla önem kazanmaktadır.

Covid-19 salgınının etkileri hafiflemiş gibi görünse de her an karşılaşılması olası salgın durumlarına karşı hem eğitim programı ve yöntemleri hem de mekânlar acil koşullara uygun hale getirilmelidir. Pandemi koşullarında gerçekleştirilen çalışmada pandemi öncesinde de temel problemlerin olduğu dikkat çekmektedir. Mekânın değişen yaşam koşullarında sağlıklı, nitelikli ve verimli olarak kullanılabilmesi için tasarımcılar; katılımcı bir yaklaşımla işlevsel, psikolojik ve estetik gereksinimleri karşılayacak çözüm önerileri geliştirmelidir. KTÜ Mimarlık Fakültesi gibi kontenjanların pandemi döneminde dahi her geçen gün ciddi bir biçimde arttığı fakültelerde, öğrenci sayılarının mevcut binanın fiziksel kapasitenin kaldırabileceği ölçüde belirlenmesi hem pandemiyle ilişkili hem de pandemiden bağımsız olarak üzerinde durulması gereken, çözüm üretilmesi gereken en acil konudur. Mekân büyüklükleri sınıf mevcutlarını kaldıramazken; öğrenci sayısının artmasıyla atölye çalışma koşulları ve mekânsal

gereksinimler karşılanamamakta; tasarım eğitiminin niteliği ve yapısı bozulmaktadır. Hâlbuki karşılıklı etkileşim içerisinde birlikte öğrenen ve öğreten tasarım bilimlerinde işbirlikçi ve ortak çalışma alanlarının desteklendiği, ders dışı saatlerde de çalışma ortamının yaratılabileceği esnek ve donanımlı mekânlara duyulan ihtiyaç her geçen gün artmaktadır. Ayrıca uzaktan eğitim süreciyle hayatımıza daha da giren, çağın yadsınamaz bir gerçekliği olan dijitalleşme ve teknoloji kullanımına bağlı eğitim olanaklarının güçlendirilmesi de elzem bir konudur. Bu nedenle performansı yüksek, sağlıklı, nitelikli ve çağın gerekliliklerine uygun bir eğitim ortamının oluşması için derinlemesine kuramsal ve uygulamaya yönelik çalışmaların artması gerekmektedir.

KAYNAKLAR

- Arın Ensarioğlu, S. (2021). Covid-19 Salgını Sonrasında Yapılı Çevrenin Fiziksel ve Kavramsal Dönüşümü Üzerine Öngörüler. *İdealkent*, 12, 10-45.
- Avcı, M. G. (2021). Zaman-Mekân Sıkışması, Küreselleşen Salgın ve Toplumsal Sonuçları. *Opus Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, Pandemi Özel Sayısı, 3787-3807.
- Baş, T. ve Akturan, U. (2013). Nitel Araştırma Yöntemleri Nvivo İle Nitel Veri Analizi. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Brightman, H. S. and Moss, N. (2001). Sick Building Syndrome Studies and the Compilation of Normative and Comparative Values. In Spengler, J. D., Samet, J. M. ve McCarthy, J. F. (Eds.), *Indoor Air Quality Handbook* içinde(s. 3.1-35). USA: McGraw-Hill Professional.
- Brzezicki, M. (2020). Strengths and Weaknesses of Architectural Education On-Line Classes Conducted During Covid-19. *World Transactions on Engineering and Technology Education*, 18(4), 381-386.
- Ceylan, S., Şahin, P., Seçmen, S., Somer, M. E. and Süher, K. H. (2020). An Evaluation of Online Architectural Design Studios During Covid-19 Outbreak. *Archnet-IJAR: International Journal of Architectural Research*. 15(1), 203-218.
- Demir, C. (2011). Eğitim Kurumlarında Mekân Yönetimi, Yüksek Lisans Tezi, Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Doğan, C. (2021). Pandemi Dönemi Çalışma Mekânlarında Kişisel Alan Tasarımının Çalışma Verimine Etkisi. *Yakın Mimarlık Dergisi*, 5 (1), 17-29.
- Doğan, A., Kalkan, M. and Doğan, M.C. (2022). Pandemi Sürecinde Tasarım Atölyelerindeki Mekânsal Değişim: Uşak üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi örneği. 4. Uluslararası Akdeniz Sempozyumu.
- Hodges, C., Moore, S., Lockee, B., Trust, T., and Bond, A. (2020). The Difference Between Emergency Remote Teaching and Online Learning. *Educause Review*. <https://er.educause.edu/articles/2020/3/the-difference-between-emergency-remoteteaching-and-online-learning>.
- Hodgkin, R.A. (1985). *Playing and Exploring: Education Through the Discovery of Order*, London: Methuen.
- Honey-Rosés, J., Anguelovski, I., Chireh, V. K., Daher, C., Van Den Bosch, C. K., Litt, J. S., Mevani, V., McCall, M. K., Orellana, A., Oscilowicz, E., Sánchez, U., Senbel, M., Tan, X., Villagomez, E., Zapata, O. and Nieuwenhuijsen M. J. (2020). The Impact of Covid-19 on Public Space: An Early Review of the Emerging Questions-Design, Perceptions and Inequities. *Cities and Health*, 1-17.
- İsmailoğlu, S. and Kulak Torun, F. (2022). Normalleşme Sürecinde İç Mimari Tasarım Stüdyolarının Mekânsal Organizasyonu. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 12 (2) , 497-514.
- Kararmaz Ö. ve Ciravoğlu A. (2017). Integration of the Experience-Based Approaches with the Early Phase Architectural Design Studios. *Megaron*, 12, 409-419.
- Miles, M. B., ve Huberman, A. M. (2016). Genişletilmiş Bir Kaynak Kitap: Nitel Veri Analizi. (Çev. S. Akbaba Altun ve A. Ersoy), Ankara: Pegem Akademi.
- Onur, D. ve Zorlu, T. (2017). Tasarım Stüdyolarında Uygulanan Eğitim Metotları ve Yaratıcılık İlişkisi. *The Turkish Uzaktan Journal of Design, Art and Communication*, 7, 542-555.
- Özdemir, B. ve Çakır Kırsal, G. (2021). Pandemi Sonrası Eğitim Yapılarının Mekânsal Dönüşümü Üzerine Tasarım Önerileri. *Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, 8 (2), 680-692.
- Özden, A.T. (2021). Covid-19 Sonrası Mekânın Değişimi Üzerine Spekülasyonlar. *Mimarlık Dergisi*, 407, 25-30.
- Özorhon, G., ve Lekesiz, G. (2021). Re-Considering the Architectural Design Studio After Pandemic: Tools, Problems, Potentials. *Journal of Design Studio*, 3(1), 19-36.
- Seçer Karıptaş, F., Eribol, C. and Çıkrıkçı, B. (2022). Uzaktan Eğitimin İç Mimarlık Proje Stüdyolarındaki Üretimlere Etkileri. *Haliç Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, 5(1), 25-42.
- Schön, D. A. (1985). *The Design Studio. An Exploration of Its Traditions and Potentials*. London: Riba Publication Ltd.
- Soccio, P., Tregloan, K., and Thompson, J. (2020). Well-Coordinated: Learner-Focused Coordination Tactics Beyond the Pandemercy. *Archnet-IJAR: International Journal of Architectural Research*, 15(1), 237-251.
- Turan, İ. ve Erkan Yazıcı, Y.(2021). Design Recommendations for the Use of Primary Schools During the Pandemic And Post-Pandemic. *Journal of Interior Design and Academy*, 1(1), 14-33.
- Turna, E. A. ve Usta, G. (2021). Covid-19 Pandemisi'nde Evin Değişimi ve Evde Çalışma Ortamları. *YDÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 3(2), 115-128.

- Uzal, D. ve Eren, B., (2021). *Adaptation of First-Year Architectural Design Studio Resources Through Accessibility*. *Journal of Design Studio*, 3(1), 125-135.
- Varma, A., and Jafri, M. S. (2021). *Covid-19 Responsive Teaching of Undergraduate Architecture Programs in India: Learnings for Post-Pandemic Education*. *Archnet-IJAR: International Journal of Architectural Research*, 15(1), 189-202.
- Yetiş, C. ve Tuna Kayılı, M. (2021). *Covid-19 Salgını: Eğitim Yapıları Üzerinden Yeniden Kullanım Değerlendirmesi*. *Journal of Awareness*, 6(2), 199-2114.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2003). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.
- Yüreklı, İ. (2003). *Mimari Tasarım Eğitiminde Oyun, Doktora Tezi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Wu W.L., Hsu Y., Yang Q.F. and Chen J.J.(2021). *A Spherical Video-Based Immersive Virtual Reality Learning System to Support Landscape Architecture Students' Learning Performance During The Covid-19 Era*. *Land*, 10(6), 561.

İnternet Kaynakları

- http 1. WHO, (2021). *Coronavirus Disease (Covid-19) Pandemic*. <https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019> (Erişim Tarihi: 18.12.2021).
- http 2. MEB, (2021). <https://www.meb.gov.tr/ilkokul-ortaokul-ve-liselerde-yuz-yuze-egitim-detaylaribelirlendi/haber/22672/tr> (Erişim Tarihi: 18.12.2021).
- http 3. YÖK, (2021). <https://www.yok.gov.tr/Sayfalar/Haberler/2021/yok-baskani-ozvar-dan-yuz-yuze-egitime-iliskin-aciklamalar.aspx> (Erişim Tarihi: 18.12.2021).
- http 4. YÖK, (2020). *Yükseköğretim Kurumlarında Sağlıklı ve Temiz Ortamların Geliştirilmesi Kılavuzu*.<https://www.yok.gov.tr/Documents/Yayinlar/Yayinlarimiz/2020/yuksekogretim-kurumlarında-saglikli-ve-temiz-ortamların-gelistirilmesi-kilavuzu.pdf> (Erişim Tarihi: 18.12.2021).
- http 5. KTÜ, (2021). *Karadeniz Teknik Üniversitesi Covid-19 hijyen, enfeksiyon önleme ve denetim kılavuzu*. https://www.ktu.edu.tr/dosyalar/ktu_dc1a3.pdf (Erişim Tarihi: 15.01.2022).
- http 6. Türkiye Cumhuriyeti İç İşleri Bakanlığı, (2022). <https://www.icisleri.gov.tr/81-il-valiligine-kapali-alanlarda-maske-kullanimi-genelgesi-gonderildi> (Erişim Tarihi: 1.12.2022).
- http 7. 31804 sayılı Resmi Gazete (2022). <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2022/04/20220409.pdf> (Erişim Tarihi: 1.12.2022).

KENTİN İMGELENEBİLİRLİĞİNDE KAMUSAL ALANDA YER ALAN HEYKELLERİN ETKİSİ: ESKİŞEHİR ÖRNEĞİ

F. Ebrar MERAL*
Prof. Dr. Ayşen ÇELEN ÖZTÜRK**

ÖZET

Heykel ve anıtlar, kent içerisinde yaya akışından sosyal etkileşimlere, araç trafiğinden yer yön bulma eylemine kadar birçok kentli aktivitesinde yer edinmektedir. Dünya genelinde ve Türkiye tarihinde ortaya çıkışı ve kullanım etkinliğinin değişen grafikleri modern kent yaşamıyla birlikte de sürekli değişime ve gelişime uğramaktadır. Özellikle kentin kamusal mekanlarında kentli için yalnızca sembolik anlamlarıyla varlığını sürdürmekle kalmayıp bir kamusal nesne olarak da günlük yaşamın birçok dinamiğine katkı sağlamaktadır. Fiziksel yapıları gereği gerek mekan ölçeğini dengelemekte gerekse mekanın sınırlarını ve tanımını kolaylaştırmaktadır. Kentli için kenti tanımlayan işaret öğelerinin oluşumuna katkı sağlamasının yanı sıra mevcut odak ve düğüm noktalarının da tanımlanmasına katkı sağlamaktadır. Türkiye’de cumhuriyet sonrası gelişen ve yaygınlaşan anıt ve heykel kullanımının Eskişehir özelindeki aktifliği ise dikkate değerdir. Gerek ideolojik, milli ve epik değerleri yansıtmak gerekse sanat ürünlerinin kent ile aktif kullanım ilişkisine katkı sağlamak adına olsun her halükarda kentle bütünleşen ikonik nesnelere dönüşmektedirler. Bu anlamda bu çalışma ile Eskişehir kent merkezinde farklı nitelikteki heykellerin kentin kamusal mekanları için imge oluşumuna katkısının araştırılması, etkin kullanımda yeterli ya da yetersiz olmuş uygulamaların tespiti ve genel bir değerlendirilmesi hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kent imgesi, Kamusal alan, Heykel, Eskişehir.

Geliş Tarihi: 03.09.2022

Kabul Tarihi: 02.10.2022

Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, ebrarmeral@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-4796-1760

**Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, acozturk@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1821-2402

THE EFFECT OF PUBLIC SPACE SCULPTURES ON URBAN IMAGEABILITY: THE CASE OF ESKİŞEHİR

F. Ebrar MERAL*
Prof. Dr. Ayşen ÇELEN ÖZTÜRK**

ABSTRACT

Sculptures and monuments have a significant presence in many urban activities, from pedestrian flow to social interactions, from vehicle traffic to place finding action. The changing graphics of the emergence and usage efficiency in the world and in the history of Turkey are constantly changing and developing along with the modern urban life. Especially in the public spaces of the city, it not only continues its existence with its symbolic meanings for the citizens, but also contributes to many dynamics of daily life as a public object. Due to their physical structures, they both balance the scale of the space and facilitate the boundaries and definition of the space. In addition to contributing to the formation of the landmarks that define the city for the citizens, it also contributes to the definition of the current nodes. The activity of using monuments and sculptures, which developed and became widespread in Turkey after the republic, in Eskişehir is noteworthy. In any case, they turn into iconic objects that integrate with the city, whether to reflect ideological, national and epic values and to contribute to the active use of art products with the city. In this sense, with this study, it is aimed to investigate the contribution of sculptures of different qualities in the city center of Eskişehir to image formation for the public spaces of the city, to determine the applications that were sufficient or insufficient in effective use and to evaluate them in general.

Keywords: Publicspace, Sculpture, Eskişehir, Image of the city.

Received Date: 03.09.2022

Accepted Date: 02.10.2022

Article Types: Research Article

*Eskişehir Osmangazi University, Graduate School of Natural and Applied Sciences, Department of Architecture, ebrarmeral@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-4796-1760

**Eskişehir Osmangazi University, Faculty of Engineering and Architecture, Department of Architecture, acozturk@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1821-2402

1. GİRİŞ

Kent, içerisinde gözle görünen ya da kulakla işitilenden fazlasına hitap eden dekor ve manzaraları barındırır. Bu alanlar fiziksel varlıkları ile tek başına bir anlam ifade etmekten öte, çevresi ve kentli ile interaktif bir bağ kurarak deneyim alanları oluşturmaktadır. Kentliler için bu manzara ve dekorların şahsi deneyimleri, hatıraları ve ilişkileri olmakta, buna bağlı olarak her birey kendi imgesi ve anlamını yüklemektedir. Bu anlamda kent algısı bütüncül değil her bir duygunun işin içine dahil olduğu, parçalı bir algıdır ve bu algıların birleşimi de imgeyi oluşturmaktadır (Lynch, 1964).

Çevresel imge, gözlemci ve çevresi arasında işleyen çift yönlü bir süreç olarak tanımlanmaktadır. Lynch (1964), bu iki yönlü ilişkiyi çevre açısından farklılık ve ilişki ortaya koymak; gözlemci açısından da uyum kabiliyeti ve amaçları doğrultusunda gördüklerini seçme, düzenleme ve anlamlandırma olarak tanımlamaktadır. Çevresel imge üç bileşene ayrılarak tanımlanmaktadır: kimlik, yapı ve anlam. Kimlik, imgenin fiziksel olarak varlığıyla ortaya koyduğu tanımı, diğer nesnelere onu ayıran kendine özgü niteliklerini tanımlamaktadır. Tekliğinin ve tekilliğinin ifadesidir. Yapı, imgenin gözlemci ve diğer nesnelere kurduğu mekansal ve duysal ilişkiyi tanımlamaktadır. Fiziksel varlığının diğer varlıklarla ilişkisi üzerinden değerlendirilmesidir. Son olarak anlam da bir ilişkidir, fakat mekansal ve duysal ilişkilerden farklı olarak gözlemci ile kurduğu duysal ilişkiyi ifade etmektedir. Bunlarla birlikte çevresel imgenin değişime ayak uydurabilmesi gerektiği, açık uçlu olması ve gözlemcinin kendi doldurabileceği anlamsal boşluklar bırakması gerektiği de belirtilmektedir (Lynch, 1964).

İmgelenebilirlik ise herhangi bir gözlemcide güçlü bir imge yaratma olasılığı taşıyan fiziksel objenin niteliği olarak tanımlanmaktadır.

Okunaklılık, görünürlük olarak da ifade edilebilen bu kavram nesne ile gözlemci arasında yalnızca görme ilişkisi değil diğer duylarla da iletişiminin kuvvetli olması ile mümkün görülmektedir. Bir kentin imgelenebilir olması ise duyları daha dikkatli kullanma yoluyla kentliyi katılımcı bir rolde olmaya teşvik etmektedir (Lynch, 1964).

Bu anlamda kamusal kent mekanları da buluşma yeri olarak özellikle insanların tanımlanabilir nesnelere tarifleyebildiği, yalnızca geçip gitmek için değil durma, bekleme, dinlenme, zaman geçirme gibi etkinliklere de olanak sağlayan kamusal nesnelere mümkün olabilmektedir. Ayrıca zaman geçirmek için iyi kentler de insanlara kamusal mekanında destek- tutunacak bir şey sağlayabilmeli ve iyi kent mekanı bank ya da sandalyelere ek merdiven, kaide gibi ikincil oturma mekanları da sunabilmelidir. Kentte yol bulma, mekan tanıma ve aşinalık hissetme kentlinin kendini güvende hissetmesi ve kaybolma korkusunun da azalmasını sağlamaktadır (Gehl, 2013). Heykel gibi işaret öğeleri bu duruma da katkı sağlamaktadır. Heykel kullanımının kamusal mekanlarda ideolojik ve siyasi kullanımlarının yanı sıra bu şekilde mekanların tanımlanması, kentli için kullanımında bir kamusal nesneye dönüşmesi, kent kullanımıyla ilişkisinin önemi de söz konusudur. Bunun yanı sıra heykellerin bir bölgedeki kent belleği, işaret öğesi oluşumuna katkısı ve kentin imgelenebilirliği açısından önemi de göz ardı edilmemelidir. Ayrıca kentin geri kalanıyla da uyumlu bir ilişki kurması ve genel planlamada bütünü algılamaya katkı sağlaması da önem arz etmektedir.

Kamusal alanlarda heykel kullanımının yoğun olduğu Eskişehir kent merkezinde ise bu kamusal nesnelere imgelenebilirlik ve kent belleği üzerinde nasıl bir etkinliği olduğu ve heykel yoğunluğunun etkin bir biçimde kent kullanımına dahil olup olmadığı

sorgulanmaktadır. Bu çalışmada özellikle niceliğin yüksek olduğu bu kentte heykellerin kimlik, yapı ve anlam bileşenleri açısından kent imgesi oluşumunda ne kadar etkin oldukları sorgulanmaktadır.

2. METODOLOJİ

Bu çalışma Eskişehir kent merkezi özelinde heykel ve kamusal alan ilişkisi üzerinden bir kent imgenelenebilirliği çalışması ortaya koymayı amaçlamaktadır. Kentin kullanıcı kitlesi üzerinde heykellerin sahip olduğu etkinlik, sosyal medyada paylaşılan fotoğraf yaygınlığı ile değerlendirilmeye çalışılmaktadır.

Kevin Lynch'in Kent İmgesi (1964) kitabı ile ortaya koyduğu imgenelenebilirlik kavramı bu çalışmanın temelini oluştururken Eskişehir kenti içerisindeki heykel analizlerinin bu kavram üzerinden değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Bununla beraber Jan Gehl'in İnsan İçin Kentler (2013) kitabıyla ortaya koyduğu kent ilkeleri ve insan ölçeği oluşturma prensipleri destekleyici bir bakış açısı olarak ele alınmaktadır. Bu yaklaşımlar üzerinden Eskişehir kentinin heykelleri üzerinden yapılacak incelemelerde kamusal mekan kullanımı, kent imgesi bileşenleri ve insan ölçeği kavramları dikkate alınarak incelenmektedir.

Yapılan sosyal medya fotoğraf araştırması ile kentli ve kente gelen ziyaretçiler tarafından heykellerin nasıl bir atraksiyon oluşturduğu, fotoğraflar içerisinde nasıl bir yoğunluğa sahip oldukları, konum ve fiziksel nitelikleriyle nasıl

bir ilgiye sahip oldukları analiz edilmektedir. Bu anlamda fotoğraf paylaşımını temel alan bir sosyal medya üzerinde kent kullanıcıları tarafından paylaşılan Eskişehir fotoğrafları veri olarak kullanılmaktadır.

Çalışmada öncelikle kamusal alan tanımı ve gelişimi ele alınırken heykellerin bu alanlara dahil olması ile ortaya çıkan kamusal sanat kavramı incelenmektedir. Ardından bu sanat öğelerinin heykel özelindeki gelişimine bakmak adına kamusal alanlarda heykel kullanımının gelişimi ve Türkiye'deki yansımaları ele alınmaktadır. Türkiye içerisinde ise Eskişehir kentinin bu noktadaki yeri ve gelişimi ele alınarak söz konusu analizler gerçekleştirilmektedir. Son olarak sonuç bölümü ile de çalışmanın genel çıkarımları ve raporu sunulmaktadır.

3. KAMUSAL ALAN

Kamusal alan tanımının pek çok disiplinde pek çok farklı anlamı yer almaktadır. Her bir çalışma alanı kendi ilgilendiği ölçekte ve etkenlerle kamusal alanı tanımlamaktadır. Kentsel tasarımcılar, peyzaj mimarları, mimarlar ve plancılar onu öncelikle fiziksel mekan olarak düşünürler ve genellikle insan ve mekan arasındaki ilişkiyle ilgilenirler; kentsel sosyologlar kamusal alanı toplumsal dinamikler bağlamında tartışır; coğrafyacılar ve siyaset bilimciler, sivil toplum ve bireylerin ve grupların hakları bağlamında kamusal alanla ilgilenirler (Mehta, 2014).

Kamusal alanın fiziksel mekan kavramına

Tablo 1. Çalışma yöntemi.

Çalışma alanı	Eskişehir kent merkezi
Teorik perspektif	Kent İmgesi (Lynch, 1964) İnsan İçin Kentler (Gehl, 2013)
Metodoloji	Sosyal Medya Analizi
Veri Toplama	Temmuz 2020-Ocak 2022 arası: 'şehireskişehirdir' etiketi 22.000 fotoğraf

göre ele alındığında yine farklı bazı tanımları yer almaktadır. “Özel kişi veya kuruluşlar tarafından kontrol edilmeyen ve dolayısıyla genel halka açık olan alan” olarak tanımlanırken (Madanipour, 1996: 144), “insanların grup veya bireysel faaliyetler için gittiği, herkesin erişebileceği yerler” (Carr v.d., 1992: 50) olarak da tanımlanabilmektedir. Kamusal alan, yalnızca binalar arasındaki boşlukları değil, aynı zamanda içindeki nesnelere, eserlere ve mekanların fiziksel sınırlarını tanımlamaya yardımcı olan bina kenarlarını da çağrıştırmaktadır (Mehta, 2014). Fiziksel tanım ayrıca temelde diğer disiplinlerin tanımlarını da içermekte ve değerlendirme kriterlerinde bu etkenleri de gözetmektedir. Bu alanların özel alan haricinde demokratik ve sosyal meselelerde bir tartışma ve iletişim ortamı oluşturması ve bireylerin özgürce katılımına olanak sağlaması gerekliliği (Gökgür, 2008: 13) siyaset bilimcilerin kamusal alanı tanımlama biçimine dahil edilmektedir. Fakat aynı zamanda mimar ve planlamacıların da tasarım ve değerlendirme eylemlerine dahil olmaktadır. Kentin kamusal bellek oluşumuna etkisi olan bu alanların tarih süresince her döneme ait ideolojik, sosyal, kültürel izleri taşıması da bu özelliklerin ön plana çıkmasında etkili olmaktadır.

M. Thomas kamusal alanın sosyal rolüne de dikkat çekerek bireylerin ve toplumun hayatlarını geliştirmeye ve zenginleştirmeye fırsat oluşturan bir alan olarak tanımlamaktadır. Bu doğrultuda kamusal alan için dört temel sosyal rol belirlemiştir:

1. Kamusal yaşam alanı olma rolü;
2. Farklı sosyal gruplar için bir buluşma yeri rolü;
3. Toplumda sembollerin ve görüntülerin sergilendiği bir alan rolü;
4. Kentsel faaliyetler arasındaki iletişim sisteminin bir parçası rolü (Thomas, 1991).

Bu sosyal rollerin etkin bir biçimde

gerçekleşebilmesi de yine planlama ve tasarım eylemlerinin sağlıklı uygulanmasından geçmektedir. Kamusal alanlar ne kadar etkin kullanılırsa o kadar sosyal yaşamın ve kent belleğinin bir parçası olmaya yaklaşmaktadır. Ne kadar etkin kullanılacağı ise ne kadar etkili ve işlevsel bir fiziksel planlamaya ve tasarıma sahip olacağı ile ilgilidir.

Kentsel alanda yapılacak tasarımlarda değerlendirme kriterleri birçok farklı boyuta bağlı olarak incelenmektedir. Tasarımın sosyal, algısal, morfolojik, zamansal, işlevsel ve görsel boyutunun değerlendirmesi önemlidir. Sosyal boyut, mekan ile kullanıcı kitlesi ilişkisine dayalı olarak ele alınmaktadır; insan ve mekan ilişkisi, kamusal alan ve kamusal yaşam, komşuluk, korunma ve güvenlik, ve erişilebilirlik olmak üzere beş bölümde incelenebilmektedir. Algısal boyut, çevre ile ilgili duyuşsal algıları kapsayan; görme, duyma, koklama ve dokunma duyuşlarla deneyimlenen, çevre ilişkisine dayalı değerlendirmeleri içermektedir. Morfolojik boyut, mevcut kent içerisinde binaların yapısı, alanların kullanımı ve kent düzenlemeleri ile şekillenen bir tasarım boyutlandırmasını tanımlamaktadır. Zamansal boyut kentin farklı zamanlarda farklı biçimlerdeki kullanımları üzerinden bir değişim grafiğini anlama biçimidir. İşlevsellik boyutu tasarımların nasıl çalışacağına ve teknik çevresel faktörler ile insan ölçeği uyumunun nasıl sağlandığına odaklanmaktadır. Son olarak görsellik boyutu da kamusal mekanların bütünündeki uyum ve manzara etkisinin değerlendirildiği, estetik bütünlüğün irdelenmesini içermektedir. Tüm bu bağlamlar kentsel tasarım sürecinin her açıdan gelişmesinde ve gerçekleşmesinde rol oynamaktadırlar (Erdoğan, 2014).

Fiziksel olarak ele aldığımızda kamusal alanın kentli ve kullanıcıya sağladığı birçok özellik devreye girmektedir. Özellikle kent ölçeğinin kullanıcıya en çok etki ettiği bu alanlarda insan

ölçeğiyle uyumlu olarak oluşturulan mekanlar kullanıcıyla etkileşimin en yüksek olacağı mekanlardır. Kentliyi vakit geçirmeye teşvik eden, yalnızca geçip gitmesine değil duraklamasına da imkan verebilen mekanlar tercih edilmektedir. Bu amaca hizmet edecek peyzaj unsurları, kent mobilyaları ve nesnelere kullanıcıyı mekana davet eden öğelerdir (Gehl, 2013).

Bunların yanı sıra mimari olarak ele alındığında kamusal alanın en önemli özelliklerinden biri de tabii ki taşıdığı estetik değerdir. Estetik değer ise mekanın içerdiği kent mobilyaları, peyzaj unsurları ile beraber oluşmaktadır. Bu noktada kamusal alanlara dahil olan heykeller estetik ve işlevsel değerlerin merkezinde yer alan tasarım objeleridir. Heykellerin kamusal alana girmesi yeni bir konu başlığını kamusal sanat kavramını ortaya çıkarmaktadır.

4. KAMUSAL SANAT

Genel bir tanımla kamusal sanat halka açık alanlarda gerçekleştirilen ve kullanıcıların özgürce erişebildiği tüm sanat etkinliklerini kapsamaktadır (Çağlın, 2010). Heykel kullanımlarının yanı sıra birçok dalda gerçekleştirilen sanat türlerine de imkan verebilen

kamusal alanlar, özellikle sanatın toplumu, halkı ve ortak tarihi etkilediği noktada yer almaktadırlar. Kamusal sanat alanları insanların farklı biçimlerde bir araya gelebildikleri ve sanatla etkileşime girdikleri alanlar olarak da tanımlanmaktadır. Galeri, müze, meydanlar, sokaklar gibi birçok açık- kapalı mekan bu etkileşime dahil olabilmektedir. Kamusal alanda sanatın birçok yönden kullanıcıya ulaştığı da görülmektedir; kimi zaman politik kimi zaman kültürel ve belleğe dayalı kimi zaman da öğretici ve eğitici olabilmektedir (Erdoğan, 2014).

Kentsel mekanlarda kentlilerin birebir katılımı ve aktivitesinin önemsendiği sanat çalışmaları, mekanda daha fazla canlılık ve dinamiklik oluşturmasıyla sebebiyle kentsel tasarım içerisinde önemli bir kriter haline gelmektedir (Zengel, 2002). Bu tanıma uyan enstalasyon çalışmaları kamusal sanatın örneklerinden biridir. Enstalasyon sanatı belirli bir mekana göre oluşturulan, bulunduğu mekanın niteliklerini kullanarak bireylerin katılımını da gerektiren bir sanat türüdür. Kullanıcıyı da dahil eden bu aktif sanat eserleri mekanın da kullanım kalitesini artırmaktadır (Görsel 1).



Görsel 1. Enstalasyon örneği: 'Borders' Chicago / Grant Park
– By / Steinunn Thórarinsdóttir.



Görsel 2. Alexander Calder'in flamingo heykeli (1974) (Chicago).



Görsel 3. Henry Moore'un 'Two Piece Reclining Figure No 3' heykeli (1961) (Londra).

5. KAMUSAL ALANDA HEYKEL

Heykellerin kamusal alana girmesi öncelikli olarak kamusal ve özel alan ayrımlarının netleşmesiyle de ilgilidir. Batıda özellikle Avrupada sanayi öncesi kentlerde bu ayrımların geçirgenliği daha yüksekken 18. yy'da yaşanan aydınlanma çağıyla birlikte kamusal-özel mekan ayrımı keskin bir biçimde netleşmiş ve yeniden tasarlanan kentler, meydanlar, yollar, sokaklar içerisinde heykel de kendine ayrılmaz bir yer edinmiştir. Rönesans öncesi mimarinin bir parçası olarak görülen yaygın heykel kullanımı Rönesans ile birlikte bir ölçüde mimari yapılardan koparak açık alanlara çıkmaya başlamış ve kentsel mekanların odağı haline gelerek bağımsızlaşmıştır. Barok dönemle başlayan bu dönüşüm 19. yy'a kadar etkisini göstermiştir. 19. yy'da heykel kullanımındaki kamusal-özel ayrımının keskinleşmesi mimari yapılardan meydanlara, özelden kamusala doğru bir geçiş gerçekleştirmiştir. Bu anlamda kendi başına var olmaya başlayan heykel estetik bir obje olmanın yanı sıra dini, ideolojik ve sembolik amaçlarla da olsa, birleştirici ve toparlayıcı özelliği ile kamusal alanların işlevini güçlendirici etkilere sahip olmuştur (Kedik, 2012).

Kamusal bir kent simgesi olarak heykel ve plastik öğeler mekânsal yapı içerisinde değerlendirilerek buna uygun olarak uygulanmaktadır (Görsel 2 ve Görsel 3). Heykeller toplumsal ve kolektif

bir anlam düzeyine sahiptirler. Bu durum taşıdıkları anlamın mevcut buldukları mekanla birlikte var olmasına yol açmaktadır. Çevresel bir bilinç oluşturmaya yine toplumsal varlığıyla katkı sağlayan kamusal heykel, ortak ritüeller ile anlamlandırılmaktadır. Oluşan bu mekânsal anlam toplumda kentli olma bilincini artırdığı gibi toplumsal bellek ve aidiyet duygularının oluşmasına da katkı sağlamaktadır (Kedik, 2012). Buttimer'in bu duruma dair şöyle bir açıklaması yer almaktadır: "Kent simgeleri, toplumsallaşma sürecinde önemli bir rol oynar. Çevreye aşina olma ve emniyet duygusunu getirir" (Fırat, 2002: 4).

Doğru yerde bulunan heykel, vatandaşlar için güzel ya da özel anlamlar yaratmak için bir unsur olarak kullanılabilir. Kent heykeltıraşlığının diğer özellikleri, çevre ile uyum ve kültürel atmosfere yakınlık, görsel sanatların ilke ve esaslarının dikkate alınması, mekan ve hacim ilişkisinin ve bunun yerleştirme yeri ve konumu ile yakın ilişkisinin anlaşılması, ulusal ve kültürel özelliklerin vurgulanmasıdır (Mazinani, 2007).

6. TÜRKİYE'DE KAMUSAL ALAN VE HEYKEL

Türkiye'de heykel kavramı batı ülkelerinde olduğu gibi bir antikite veya kökene sahip değildir. Geçmişten gelen herhangi bir heykel geleneğinin olmaması Türkiye tarihinde bu

kavramın dışardan gelen geleneğin izini sürmekle tanımlanabileceğini göstermektedir. Aynı şekilde kamusal alan, kent mekanı gibi düzenlemelerde de önemli etkisi bulunan meydan ve alanların gelişimi de büyük oranda batılılaşma hareketiyle ortaya çıkmaktadır (Kedik, 2012) (Görsel 4).



Görsel 4. Pietro Canonica'nın Taksim Cumhuriyet Anıtı (1928) (İstanbul).

Sanatın her dalında olduğu gibi heykel sanatında da modern heykelin farkı klasik anlatım dilinin dışına çıkabilen daha özgür, daha artistik olanaklara sahip olmasıdır (Bulat, 2007). Modern heykel kullanımı Türkiye'de 1970'li yılların sonundan itibaren plastik sanatların çağdaşlaşması için atılan adımlarla gerçekleşmeye başlamaktadır. 1975'te gerçekleştirilen Antalya Uygulamalı Heykel Sempozyumu; 1979'da Resim Heykel Müzeleri Derneği tarafından gerçekleştirilen 'Günümüz Sanatçıları' sergisi gibi etkinlikler ile anıt-heykel geleneği kırılmaya çalışılarak modern heykel ve sanat gelişimleri teşvik edilmiştir (Kuzu, 2012).

İlerleyen dönemlerde kamusal sanat - heykel uygulamaları çoğunlukla farklı şehirlerde düzenlenen heykel sempozyumlarıyla yaygınlaşırken kamusal alan heykelleri yine de çoğunlukla anıt- heykel statüsünde yaygınlık göstermiştir. 90'lı yıllardan itibaren ise Türkiye'de de çağdaş heykel tasarımının kavramsal bir zemine oturmaya başlaması ile anıt-heykel

estetikinden modern estetiğe dönüşmeye başlamış ve modern çağı yansıtan heykeller üretilmeye başlamıştır (Kuzu, 2012) (Görsel 5 ve Görsel 6).



Görsel 5. Umut Kapısı (1993), Meriç Hızal, Üsküdar, İstanbul.



Görsel 6. Açık Sütun (1993), Ayşe Erkmen, Tünel, İstanbul.

Türkiye özelinde de görülebileceği gibi hızla büyüyen kentler içerisinde gelişen kamusal alanlarda, kimlik kazandırmak adına ilk olarak anıt heykellerin yer alması ve mekanla birlikte planlanarak tasarlanmanın ihmal edilmesi mekanın estetik kalitesini artırmaktan ziyade giderek çevre kirliliğine yol açabilmektedir. Heykellerin bulunduğu çevreyle etkileşim kurmadığı ve yaşam alanlarının iyi değerlendirilmediği noktalarda kamusal bir oluşumun da amacına ulaşmadığı görülmektedir. Oysa heykeller sağlıklı bir kent planlaması ile çevreyle kurdukları uyumlu ilişki sayesinde kendi etraflarında bir çekim merkezi oluşturabilmektedirler. Bu noktada yalnızca mekanı süsleyen estetik objeler değil aynı zamanda kentli için birleştirici, boşluğu tanımlayıcı ve kalabalığı toparlayıcı bir güce sahiptirler. Ayrıca temsil ettiği değerler, simgesel yapıları, duysal, düşünsel, ideolojik anlamları ile çevresinde uyarıcı etki oluşturabilecek ve ortak bellek ve kimlik oluşturmada büyük etki sağlayabilecek unsurlardır. Bu durum dünyanın birçok yerinde geleneklerin etkisiyle de gelişmiş olsa da Türkiye içerisinde hala heykel çoğunlukla anıt kullanımı olarak tanımlanmakta ve çağdaş alternatifleri geride kalmaktadır.

7. ESKİŞEHİR ÖRNEĞİ

Eskişehir kentinde özellikle Cumhuriyet sonrası gelişiminde bir Avrupa kenti olma miti planlama ve kentsel düzenlemelerin yanı sıra heykel ve anıtların artışında da etkili olmuştur. Kentin sahip olduğu müze ve sanat merkezleri gibi birçok alanda heykellere ve modern sanata önem verildiği görülmektedir. Kentin kamusal alanlarında ise gerek modern sanat örnekleri, gerek geleneksel yapı stillerinde birçok anıt ve heykel yer almaktadır. Özellikle meydan, kavşak gibi alanların tanımlanmasında ve merkezinde yer alan heykeller giderek şehrin ayrılmaz bir parçası ve imgesi olmaya başlamaktadır.

Türkiye'nin geri kalanında da olduğu gibi Eskişehir'de de öncelikli olarak anıt heykellerin gelişme gösterdiği görülmektedir. Eskişehir imgesinin inşasında ön plana çıkan anıtların bir bölümü, dünyanın pek çok şehrinde de görüldüğü gibi ulusalcı anlatıda araçsallaştırılan askeri zaferler, zafer sonrası verilen toplumsal, kültürel, ekonomik mücadeleler ve farklı sınıflardan bu mücadeleye katılım gibi temaları işlemekte, kolektif kimlik biçimlenmesinin bir parçası olarak işlev kazanmaktadır (Fındıklı, 2021).

Bunun yanı sıra Eskişehir'de farklı olarak gelişmeye başlayan heykel kullanımı, kentin ulaşmak istediği Avrupalı kültür şehri imgesini de vurgulamaktadır. Eskişehir için atlı heykel grubu ya da yunuslu kız kompozisyonu bir oyun veya bilinçli olarak tasarlanmış bir çocuksuluk değil, batılılığın, çağdaşlığın, sosyal demokratinin, sanat ve özellikle de heykel severliğin bir ifadesi olarak görülmektedir. Bununla beraber Eskişehir'de anıt ve heykeller, sanat eseri olma özelliğini yitirerek peyzaj mimarlığının bir parçası durumuna, dekoratif kent mobilyasına dönüşebildiği gibi, peyzaj mimarlığının dekoratif öğeleri de anıt ya da sanat eseri muamelesi görebilmektedir. Buna bağlı olarak göstergeler sürekli anlam kaymasına uğramakta veya anlamı kent sakinlerinin, farklı sınıf ve toplumsal gruplardan görsel tüketicilerin, turistlerin sosyokültürel arka planına, makro ve mikro ölçekteki kimlik taleplerine göre sürekli içerik değiştirmektedir (Fındıklı, 2021).

Kentin sahip olduğu geleneksel kimlik ile sanatı buluşturmayı amaçlayan etkinlikler kentte kamusal sanatın gelişmesinde önemli katkı sağlamaktadır. 1996 yılında dönemin Eskişehir Tepebaşı Belediyesi Başkanı Dr. Ahmet Ataç ve Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi öğretim üyesi Prof. Bilgehan Uzuner tarafından başlatılan ve her sene farklı bir konu ile gerçekleştirilen Eskişehir Uluslararası

Pişmiş Toprak Sempozyumu ile kentin birçok noktasında yer almaya başlayan heykeller bu anlamda kimlik kazanmaktadır (Arslan, 2018).

Yoğunluğa ya da konuma bakılmaksızın Eskişehir'in birçok noktasında heykel kullanımı söz konusudur. Çarşı merkezinde ve büyük meydanlarda veya ara sokaklarda ve ıssız caddelerde her an bir heykel ya da heykel grubuyla karşılaşmaktadır. Niceliğin bu kadar çok olduğu bu kentte de heykellerin sanatsal ve estetik değeri tartışılmaktadır. Sanatsal veya anıtsal değerleri tartışılrsa da heykellerin kent içerisinde oluşturdukları imgeler değerini yitirmemektedir. İmge oluşumu ise eserlerin sanatsal niteliği ile birlikte birçok etkenle de ilişkilidir.

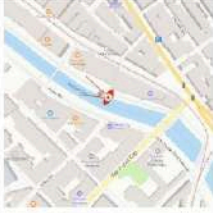
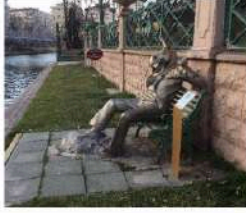


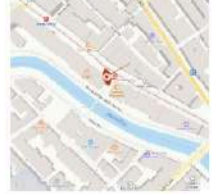

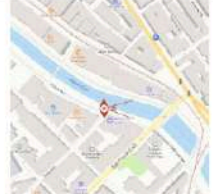

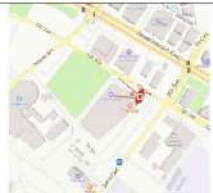

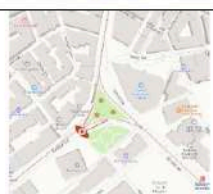

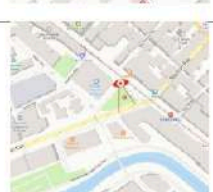

Kentin çok kullanılan yaya alanlarında karşılaşılan günlük hayattan ve sıradan görülebilen eylemleri betimleyen heykeller birçok kullanıcı için çok daha akılda kalıcı ve ilgi çekici olabilmektedir. Örneğin Porsuk kıyısında Porsuk Bulvarı'nda yer alan bir heykel, yanında köpeğiyle yaşlı bir balıkçı heykeli bulunmaktadır. Önündeki kovadan balık avlamaktadır. Heykelin kaidesinde "Allah rızası için Porsuk'u temiz tutun" yazmaktadır. "Temiz tutun ki, balığı kovadan avlamak zorunda kalmayalım" mesajı içermektedir (Mimdap, 2009).

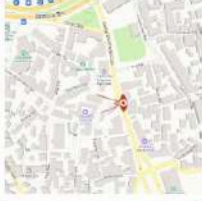
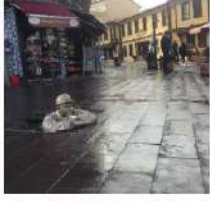
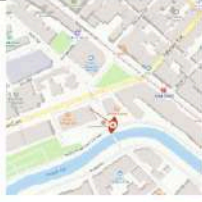

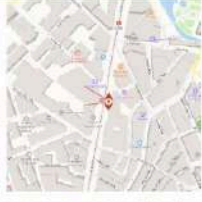

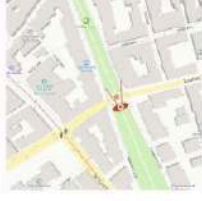

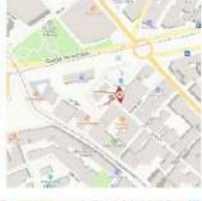
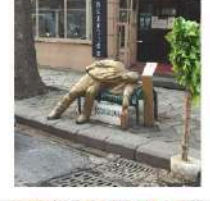
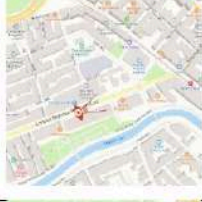
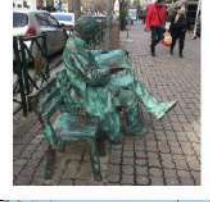


Tramvay geçtikten sonra trafiğe kapatılan 2 Eylül Caddesi'nde, bir bankın üstünde, gerçek boyutlarında bir köylünün heykeli bulunmaktadır. Yanındaki tahta bavuluna dirseğini, başını da avucuna dayamış, uyuklamaktadır. Yanında da tavuğu vardır. Heykelin altında "Köyümüze dönelim artık" yazmaktadır. Şehirlerin aldığı göçü şehirlileştirmekten aciz kalışını, acı bir tebessümle düşündürmeyi amaçlamaktadır. Şehrin en işlek yaya bölgelerinden biri olan Doktorlar Caddesi'nde, biri başı örtülü diğeri başı açık iki hanımefendi, yine bir bankın üstüne oturmuş, dedikodu yapmaktadırlar. Dedikodu

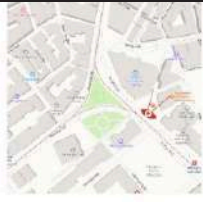

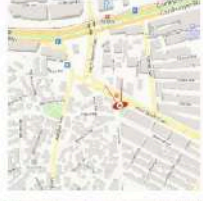

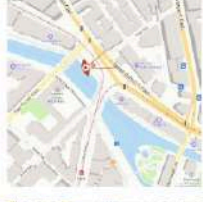

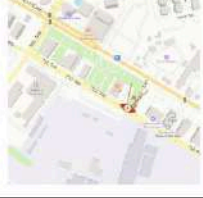

heykelinin altında "Tatlı şeydir" yazmaktadır. Eskişehir'deki heykeller, Türkiye'nin diğer yerlerindeki heykellerden farklı olarak, hayatın içinde yer almaktadır. Çocuklar dedikodu yapan kadınların kucağına oturur, insanlar kadınların arasında poz verir. Bu gibi birçok örnek kentin heykelleri bir gösterim nesnesinin ötesinde kamusal alanlarda kentliyle ilişki kurabilen, hem sosyolojik hem de fiziksel olarak akılda kalıcı ve kenti tanımlayıcı öğeler haline getirmektedir (Mimdap, 2009).

Yapılan medya araştırmasında fotoğraf paylaşımının merkezde olduğu bir sosyal medya sitesinde uygulama içeriği gereği yapılan araştırma kilitli olmayan kullanıcı hesaplarının ortak 'Hashtag' (etiket)'ler ile yaptıkları paylaşımlar üzerinden gerçekleştirilmektedir. Eskişehir Büyükşehir Belediyesi tarafından açılan ve şehir fotoğraflarının paylaşıldığı 'Şehireskişehirdir' etiketi incelenmiştir. Temmuz 2020'de kullanılmaya başlayan bu etikette Ocak 2022 tarihine kadar yapılmış yaklaşık 22.000 paylaşım inceleme arşivi olarak kullanılmıştır. Buna göre incelenen fotoğraflarda Eskişehir paylaşımları içerisinde heykel fotoğraflarının nasıl yer aldığı ve hangi heykelin ne kadar paylaşımının yapıldığı değerlendirilmektedir. Fotoğrafların paylaşım sayısına göre sıralaması yapılarak en fazla paylaşılandan en az paylaşılan doğru sıralanarak Tablo 2'de analiz edilmiştir. Buna göre incelenen fotoğraflarda Eskişehir paylaşımları içerisinde heykel fotoğraflarının nasıl yer aldığı ve hangi heykelin ne kadar paylaşımının yapıldığı değerlendirilmektedir.

Tablo 2. Sosyal medya paylaşım analizi.

No	HEYKEL	P.S.	DETAY	KONUM	HEYKEL GÖRSELİ
1	Çekirdek Çitleyen Eşek Heykeli	41	Çoğunlukla yanına oturarak poz verilmiş		
2	Köprübaşı Porsuk Kıyı Heykelleri	39	Çoğunlukla manzara ile birlikte ve öntinde-yanında insanlarla		
3	Dedikoducu Kadınlar Heykeli	32	Çoğunlukla yanına oturarak poz verilmiş		
4	Kovadan Balık Tutan Adam Heykeli	21	Çoğunlukla yalnızca heykel-nadiren yanında poz verilerek		
5	Cassaba Modern İş ve Sosyal Yaşam Merkezi Heykelleri	20	Çoğunlukla yalnızca heykel-nadiren yanında poz verilerek		
6	Taşbaşı Kavşağı Heykelleri	20	Çoğunlukla yalnızca heykel-nadiren yanında poz verilerek		
7	Kadın Heykelleri	16	Çoğunlukla yalnızca heykel		

8	Tarihi Odunpazarı İşçi Heykeli	16	Çoğunlukla yalnızca heykel-nadiren yanında poz verilerek		
9	Müzisyenler Heykeli	14	Çoğunlukla yalnızca heykel-nadiren yanında poz verilerek		
10	Köyümtize Dönelim Artık Heykeli	14	Çoğunlukla yanına oturarak poz verilmiş		
11	Hamamyolu Sanat Köprüsü Heykelleri	13	Çoğunlukla yalnızca heykel-nadiren yanında poz verilerek		
12	Sarhoş Adam Heykeli	12	Bazıları yanında durularak bazıları yalnızca heykel		
13	Gazete Okuyan Adam Heykeli	11	Çoğunlukla yanına oturarak poz verilmiş		
14	Elinde Çiçek Tutan Kadın Heykeli	6	Genelde çiçeği tutarak		

15	Kucağında Bebek Olan Kadın Heykeli	6	Çoğunlukla yalnızca heykel		
16	Ağaç Diken Çocuk Ve Adam Heykeli	5	Çoğunlukla yalnızca heykel		
17	İstiridyeli Kadın Heykeli	4	Çoğunlukla yalnızca heykel		
18	Fabrikalar - Toprak Heykeller	4	Çoğunlukla yalnızca heykel		

Yapılan inceleme sonucunda paylaşımlar içerisinde en çok yer alan heykeller Tablo 1'de gösterilmektedir. Tabloda yer alan heykeller numaraları ile Şekil 1. Heykellerin Konumu'nda

yer alan haritada işaretlenmiştir. Heykellerin yapım niteliklerine göre ayrımı da Tablo 3'te yer alan sınıflandırma ile ifade edilmektedir.

Tablo 3. Heykellerin sınıflandırması.

Bronz Heykeller	1 Çekirdek Çitleyen Eşek Heykeli 2 Köprübaşı Heykelleri 3 Dedikoducu Kadınlar Heykeli 4 Kovadan Balık Tutan Adam Heykeli 6 Vilayet Meydanı Heykelleri 7 Kadın Heykelleri 8 Odunpazarı İşçi Heykeli 9 Müzisyenler Heykeli 10 Köyümüze Dönelim Artık Heykeli 12 Sarhoş Adam Heykeli 13 Gazete Okuyan Adam Heykeli 14 Elinde Çiçek Tutan Kadın Heykeli 15 Kucağında Bebek Olan Kadın Heykeli 16 Ağaç Diken Çocuk Ve Adam Heykeli 17 İstiridyeli Kadın Heykeli
Ahşap Festivalinden Heykeller	11 Hamamyolu Sanat Köprüsü Heykelleri
Pişmiş Toprak Sempozyumundan Heykeller	18 Fabrikalar - Toprak Heykeller
Modern Sanat Heykelleri	5 Cassaba Modern Heykelleri



Şekil 1. Heykellerin konumu.

Tablo 2’de yer alan heykellerin çevresel imge olarak kimlik, yapı ve anlam bileşenleri üzerinden değerlendirilmesi Tablo 4’te gerçekleştirilmektedir. Kimlik, heykelin bulunduğu mekanı fiziksel açıdan anlamlandırması veya mekan tarafından heykelin anlamlandırılması olarak ele alınmaktadır (Karaaşlan, 2005). Bu kısımda heykelin yapı ve anlam niteliklerinin mevcut bulunduğu

mekan özellikleri ile mi tanımlandığı yoksa kendi niteliklerinin mi mekanı tanımladığı sorgulanmaktadır. Yapı, heykelin bulunduğu konumdaki fiziki niteliği ve insan ölçeğinde nasıl bir ilişki kurabildiğinin değerlendirilmesidir. Anlam ise heykelin mevcut bulunduğu toplum için ifade ettiği anlatı değeridir. Bu üç bileşene ek olarak kent içerisindeki konumu- erişilebilirliği de değerlendirme kriterleri arasına alınmaktadır.

Tablo 4. Heykel değerlendirmesi.

HEYKEL	KONUM - ERIŞİLEBİLİRLİK	KİMLİK	YAPI	ANLAM
Çekirdek Çitleyen Eşek Heykeli	Merkezi Konumda	Mekanın Mevcut İşlevi İle Tanımlanmakta – Porsuk Kenarında Oturma	Yanma Oturulabilir	Mizahi Anlam Sosyal Mesaj
Köprübaşı Porsuk Kıyı Heykelleri	Merkezi Konumda	Mevcut İşlev İle Tanımlanmamakta – Balıkçılık	Yanında Ayakta Durulabilir	Lirik Anlam
Dedikoducu Kadınlar Heykeli	Merkezi Konumda	Mekanın Mevcut İşlevi İle Tanımlanmakta – Bankalarda Oturma	Yanma Oturulabilir	Mizahi Anlam Gündelik Yaşam
Kovadan Balık Tutan Adam Heykeli	Merkezi Konumda	Mevcut İşlev İle Tanımlanmamakta – Balıkçılık	Yanında Ayakta Durulabilir	Sosyal Mesaj Gündelik Yaşam
Cassaba Modern İş Ve Sosyal Yaşam Merkezi Heykelleri	Merkezi Konumda Değil	Form, Renk ve Ölçek İle Mekanı Tanımlayıcı	Ölçek Büyük Yanında Durulabilir	Soyut Anlam
Taşbaşı Kavşak Heykelleri	Merkezi Konumda	Ölçek ve Konum İle Mekanı Tanımlamakta – Simgesel Figür – Kent Modernleşmesi	Yanma Gidilemez	Lirik Anlam Gündelik Yaşam Sosyal Mesaj

Kadın Heykelleri	Merkezi Konumda	Mevcut İşlev İle Tanımlanmakta – Süs Havuzu	Yanına Gidilemez	Sosyal Mesaj
Tarihi Odunpazarı İşçi Heykeli	Turistik Konumda	Form ve Ölçek İle Mekanı Tanımlayıcı – Yerin Altından Çıkan İşçi	Yanında Ayakta Durulabilir	Sosyal Mesaj Gündelik Yaşam
Müziyenler Heykeli	Merkezi Konumda	Mekanın Mevcut İşlevi İle Tanımlanmakta – Sokak Müziyenliği	Yanında Ayakta Durulabilir	Gündelik Yaşam
Köyümüze Dönelim Artık Heykeli	Merkezi Konumda	Mekanın Mevcut İşlevi İle Tanımlanmakta – Banklarda Oturma	Yanına Oturulabilir	Duygusal Anlam Sosyal Mesaj
Hamamyolu Sanat Köprüsü Heykelleri	Merkezi Konumda	Form ve Ölçek İle Mekanı Tanımlayıcı	Yanında Ayakta Durulabilir	Soyut Anlam
Sarhoş Adam Heykeli	Merkezi Konum Ara Sokak	Mekanın Mevcut İşlevi İle Tanımlanmakta – Banklarda Oturma, Barlar Sokağı Sarhoşluk	Yanına Oturulabilir	Mizahi Anlam Sosyal Mesaj
Gazete Okuyan Adam Heykeli	Merkezi Konumda Ara Sokak	Mekanın Mevcut İşlevi İle Tanımlanmakta – Banklarda Oturma	Yanına Oturulabilir	Gündelik Yaşam
Elinde Çiçek Tutan Kadın Heykeli	Merkezi Konumda Değil	Mekanın Mevcut İşlevi İle Tanımlanmakta – Çiçekçi Kadınlar	Yanında Ayakta Durulabilir	Gündelik Yaşam
Kucağında Bebek Olan Kadın Heykeli	Merkezi Konumda	Mevcut İşlev İle Tanımlanmamakta - Havuz Ortasında Kadın	Yanına Gidilemez	Gündelik Yaşam
Ağaç Diken Çocuk Ve Adam Heykeli	Merkezi Konumda Değil	Mevcut İşlev İle Tanımlanmakta – Yeşil Alan Ağaç Dikmek	Yanına Gidilemez	Gündelik Yaşam Sosyal Mesaj
İstiridyeli Kadın Heykeli	Merkezi Konumda	Mevcut İşlev İle Tanımlanmamakta	Yanına Gidilemez	Soyut Anlam
Fabrikalar – Toprak Heykeller	Merkezi Konumda Değil	Pişmiş Toprak İle Kentle Tanımlanan Kimlik	Yanında Ayakta Durulabilir	Soyut Anlam

Heykellerin popülaritesine bakıldığında öncelikli olarak kentin turist ve yerli halkı için merkezi olan ana kamusal alanlardaki heykellerin daha çok dikkat çektiği görülmektedir. Hamamyolu, Porsuk Adalar bölgesi, Köprübaşı, Doktorlar Caddesi, 2 Eylül Caddesi gibi yaya akışının yoğun olduğu alanlardaki heykellerin insanların karşısına daha çok çıktığı görülmektedir.

Bu alanlarda heykeller dışında da mevcut bulunan işaret öğeleri, bölgenin insan çekimini artırmakta ve bu bölgelerde yer alan heykellere daha çok ilgi ve alaka oluşturmaktadır.

Fakat konum, heykellerin popülaritesi ve imgeye dönüşmesindeki tek etken olarak görülmemektedir. Aynı bölgede yer alan 2 Eylül Caddesi ile paralel sokakların kesişiminde yer alan kaplumbağa heykelleri (Görsel 7) ve diğer küçük heykeller, insan yoğunluğunun çok olduğu bir noktada yer almasına rağmen sosyal medya üzerinde herhangi bir karşılığı bulunamamıştır. Bu noktada kent imgesi oluşumunun heykeller özelinde değerlendirildiğinde ayrıca mekanla kurduğu fiziksel ilişki de dikkat çekmektedir.



Görsel 7. Kaplumbağa heykeli.

Bulunduğu mekanın fiziksel özellikleri ve işlevi ile kurduğu ilişki de heykellerin kimlik oluşturmada etkilidir. Örneğin Doktorlar Caddesinde yer alan 'dedikodu yapan kadınlar' heykeli cadde boyunca konumlandırılmış kent mobilyalarının sıradan bir benzeri üzerine oturan iki kadından oluşmaktadır. İnsanlar cadde boyunca dinlenmek ve oturmak için kullandığı bu banklar gibi heykelin bulunduğu bankı da kullanmakta ve kentliler için işlevini sürdürürken turist ve gezginler için de alışılmışın dışında bir çekim noktasını oluşturmaktadır. Aynı şekilde Porsuk Çayının kenarında yer alan 'çekirdek çitleyen eşek' heykeli hem mekanda bulunan diğer kent mobilyaları gibi işlevine devam ederken hem de esprili bir tasarımla sosyal mesaj veren bir nesneye dönüşmektedir. Bu anlamda hem kentliler hem de turistler için en çekici kent öğelerinden birine dönüşmektedir.

Yaya yolları üzerinde bulunan erişilebilir heykellerle yanına oturarak, heykelin işlevine göre yanında poz verilerek paylaşım yapıldığı ve diğer heykellere göre daha ön planda ve akılda kalıcı oldukları görülmektedir. Bunda hem heykelin mekanla kurduğu fiziksel ilişkisi etkili olurken hem de alışılmışın dışında ve kurgu olarak da yaşama yakın olmalarının etkisinden söz edilebilmektedir.

İnsanların kavşak ortası ve süs havuzu ortası

gibi erişilemeyen noktalardaki heykellerle ise sadece heykeli çekerek paylaşım yaptıkları görülmektedir. Bulunduğu konuma göre bir göbek ya da kavşakta yer alan heykeller mekan tanımlayıcı olarak katkı sağlasa da insanla ve doğal olarak mekanla kurduğu iletişim noktasında geride kalmaktadır.

SONUÇ

Eskişehir, Türkiye genelinde anıt- heykellerin yanı sıra kamusal alanlarda heykel kullanımının da ön planda olduğu bir şehir olduğu görülmektedir. Kentin ulaşmaya çalıştığı Avrupalı kültür şehri imgesi (Fındıklı, 2021) sebebiyle yaygınlaşan heykeller kentin birçok kamuya açık mekanında kentli ve turistlerin karşısına çıkan ve kullanıcının kente dair algısında yer edinen kamusal nesnelere dönüşmüştür. Yapılan heykel değerlendirmesi ve sosyal medya araştırmasıyla bu heykellerin kentin imgelenebilirliğine katkısı, sahip oldukları niteliklerin değerlendirmesi ile ortaya konulmuştur. Analizlere göre şehrin yaya kullanımına bırakılmış caddelerin üzerinde yer alan heykellerin daha fazla çekim gücü olduğu ve özellikle çevresinde yer alan diğer işaret öğeleri ve düğüm noktaları ile daha fazla ön planda olduğu görülmektedir. Aynı zamanda buldukları bölgeler için kendilerinin de birer işaret ögesine dönüştüğü gözlemlenmektedir. Buldukları konumla birlikte heykellerin mekanla kurduğu ilişki ve ulaşılabilirliğinin de ön plana çıkmalarında etkili olduğu görülmüştür. Özellikle değerlendirmeye alınan fotoğraflar üzerinde kişilerin heykellere ne kadar yaklaşabildiği veya nasıl bir manzara yakalayabildiği de ne kadar insan tarafından paylaşıldıklarını etkilemektedir. Bu durum heykel tasarımının bulunduğu mekanın işlevi ve fiziksel nitelikleriyle ilişkili olduğunu ve ne kadar uyumlu tasarlanırsa o kadar etkinlik gösterebildiğini de göstermektedir. Bununla beraber heykellerin yer aldığı mekanda zıtlık ile de ilişki kurabildiği; ölçek, form ve renkleriyle mekan tanımlayabildiği ve kendi

varlıkları ile modernleşmeyi teşvik edebildikleri de görülmektedir.

Sonuç olarak kentsel planlamada heykel kullanımının birçok etkene bağlı ve birçok farklı niteliğe dönüşebilecek potansiyelde olduğu görülmektedir. Söz konusu kentin imgelenebilirliği ve işaret ögesi oluşumu olduğunda heykellerin mekanla kurduğu ilişki ve kentliler tarafından ne kadar benimsendiği büyük önem taşımaktadır. Mekanla kurduğu ilişkiyi mevcut işlevler ile uyum sağlayarak gerçekleştirirken kullanıcı tarafından benimsenmesi ise kurgusu ve teması ile mümkün olabilmektedir. Gündelik yaşama yakınlığı ve vermeye çalıştığı mesaj ile kullanıcı üzerindeki sosyolojik etkisini güçlendirebilmektedir. Bu bakımdan farklı kamusal alanlarda ve farklı şehirlerde uygulanacak yeni tasarımların bu mevcut değerlendirmelerden faydalanabileceği öngörülmektedir.

KAYNAKLAR

- Arslan, N. (2018). *Bir Seramik-Heykel Kenti Olarak Eskişehir ve Uluslararası Pişmiş Toprak Sempozyumu*. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(51), 1433-1439.
- Bulat, M. (2007). *Modern Heykelin Doğuşu*. *Sanat Dergisi*, (11), 83-89.
- Carr, S., Stephen, C., Francis, M., Rivlin, L. G., and Stone, A. M. (1992). *Public Space*. Cambridge University Press.
- Çağlın, P. (2010). *Kamusal Sanat ve Kent İlişkisi (Doctoral Dissertation, Fen Bilimleri Enstitüsü)*.
- Erdoğan, M. (2014). *Sanatın Küresel Dönüşümü Bağlamında Plastik Bir Öge Olarak Kent*. TMMOB Eskişehir Kent Sempozyumu, TMMOB Eskişehir İl Koordinasyon Kurulu. 06-07 Şubat 2014 / ESKİŞEHİR.
- Fındıklı, E. B. (2021). *İdeolojik Bir Tema Parkı Olarak Eskişehir*. *Divan: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, 26(51).
- Fırat, S. (2002). *Kentsel Mekânlarda Kamusal Alan*. *Çağdaş Yerel Yönetimler*, 11(4), 41-72.
- Gehl, J. (2013). *Cities for People*. Island Press.
- Gökçür, P. (2008). *Kentsel Mekânda Kamusal Alanın Yeri*. *Bağlam Yayıncılık*. İstanbul.
- Karaaslan, S. (2005). *Heykel ve Mekan*. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 14(1), 289-295.
- Kedik, A. (2012). *Kamusal Alan ve Türkiye'de Heykelin Kamuya Açık Alanlarda Var Olma Koşulları*. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(3), 77-91.
- Kuzu, F. (2012). *Türkiye'de Kamusal Alan Estetiği Ve Heykel*. İstanbul, TR. Işık Üniversitesi
- Lynch, K. (1964). *The Image of the City*. MIT Press.
- Madanipour, A. (1996) *Design of Urban Space: An Inquiry Into a Social-Spatial Process*. Chichester, UK: John Wiley & Sons.
- Mazinani, F. (2007). *Urban Sculptures, Ugly, Beautiful, Undecided*. *Journal for Municipalities*.
- Mehta, V. (2014). *Evaluating Public Space*. *Journal of Urban Design*, 19(1), 53-88.
- Thomas, M. (1991). *The Demise of Public Space*. *Town Planning Responses to City Change*, 209-224.
- Zengel, R. (2002). *Yeni Bin Yılda Kentsel Açık Mekanlarda Kimlik Arayışı*. *Arredamento Mimarlık: Tasarım Kültür Dergisi*, 4, 90-97.

İnternet Kaynakları

Mimdap (Eylül, 2019). <http://mimdap.org/2009/09/bir-uygarlathma-hikayesi-eskithehir/> adresinden 27 Aralık 2021 tarihinde alınmıştır.

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. *Chicago Now* (Ağustos, 2013). <https://www.chicagonow.com/show-me-chicago/2013/08/borders-a-new-public-art-installation-coming-to-chicagos-grant-park/> adresinden 21 Ocak 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 2. Flickr (9 Haziran 2010). <https://www.flickr.com/photos/endymion120/4826653538> adresinden 18 Ocak 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 3. Flickr (23 Eylül 2015). <https://www.flickr.com/photos/rogersg/21659971611/in/photolist-z121Wp-2a8hv7S-8AH9Pu-PnH5AN-2gkbFVK-bxyM2P-U36uGK-bA28gr-7HCyNb-7Hc7fJ-aqE12U-nttnC8-b7R9Ek-dJMF2V-7VPRRv> adresinden 18 Ocak 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 4. Wikipedia (16 Mayıs 2019). https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Taksim_an%C4%B1%C4%B1.jpeg adresinden 21 Ocak 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 5 ve Görsel 6. İstanbul Tasarım Merkezi. <https://istanbultasarimmerkezi.org/istanbulun-modern-heykelleri-fotograf-sergisi-F43.html> adresinden 22 Ocak 2022 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 7. Yazar tarafından çekilmiştir.

NFT UYGULAMALARI BAĞLAMINDA ARTIRILMIŞ GERÇEKLIK DESTEKLİ MÜZE UYGULAMASI*

Dr. Öğr. Üyesi Orhun TÜRKER**
Doç. Atila IŞIK***

ÖZET

Artırılmış Gerçeklik, gerçek dünyada bulunan nesnelere referans alıp, nesnenin dijital bir katman ile zenginleştirilmesi olarak tanımlanmaktadır. Başta eğlence sektörü olmak üzere, birçok alanda artırılmış gerçeklik teknolojisi kullanılmaktadır. Bu alanlardan biri olan müzeler artırılmış gerçekliğin kullanımı ile insanlara müze deneyimlerinde farklı bir bakış açısı katmayı başarmıştır. Özellikle kültürel bağlamda pek çok müzede artırılmış gerçekliğin kullanımına dair örnekler görmek mümkün olmakla birlikte, ülkemiz müzelerinde bu teknolojinin kullanımının yaygın olmadığı görülmektedir.

Bu çalışmada, ziyaretçilerin kültür, teknoloji ve müze farkındalığını pekiştirmek adına tarihi eserler için artırılmış gerçeklik tasarımları geliştirilmiş, tasarımlar NFT ortamında listelenmiş ve NFT- Metaverse kavramlarının müzeciliğin geleceğinde nasıl değerlendirilebileceği konuları ele alınmıştır. Ayrıca ziyaretçiler için bilgilendirme tasarımları uygulanmış ve insanların müzeyi ziyaret etmeden artırılmış gerçekliği deneyimleyebilecekleri bir internet sitesi de tasarlanıp, yayına alınmıştır. Çalışmanın, ilk kez bir arkeoloji müzesi için artırılmış gerçeklik tasarımları üretilmiş olması ve NFT - Metaverse kavramları ile ilişkilendirilmiş olması bağlamında literatüre özgün katkılar sunacağı düşünülmektedir. Ayrıca çalışmada yeni bir gerçeklik türü olan paralel gerçeklik kavramı literatürde ilk kez ele alınmış, artırılmış gerçeklik, sanal gerçeklik ve karma gerçeklik teknolojileri ile karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Artırılmış Gerçeklik, Müze, Metaverse, NFT, Paralel gerçeklik.

Geliş Tarihi: 08.09.2022

Kabul Tarihi: 16.11.2022

Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Bu çalışma, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı'nda tamamlanan "Müzelerde Artırılmış Gerçeklik: NFT Uygulamaları Bağlamında Artırılmış Gerçeklik Destekli Müze Uygulaması" başlıklı sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

**Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik, turkerorhun@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5106-570X

***Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, atila_isik@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-9888-9762

EAUGMENTED REALITY SUPPORTED MUSEUM APPLICATION IN THE CONTEXT OF NFT APPLICATIONS *

Asst. Prof. Orhun TÜRKER**
Assoc. Prof. Atila IŞIK***

ABSTRACT

Augmented Reality is defined as taking the objects in the real world as a reference and enriching the object with a digital layer. Augmented reality technology is used in many areas, especially in the entertainment industry. Museums, one of these areas, have managed to add a different perspective to people's museum experiences with the use of augmented reality. Although it is possible to see examples of the use of augmented reality in many museums, especially in the cultural context, it is seen that the use of this technology is not common in the museums of our country.

In this study, augmented reality designs were produced for historical artifacts in order to increase the awareness of visitors to culture, technology and museums. The designs are listed on the NFT platform and how NFT – Metaverse concepts can be evaluated in the future of museums is discussed. In addition, informational designs were applied for the visitors and a website where people could experience augmented reality without visiting the museum was designed and published. It is thought that the study will make original contributions to the literature in the context of producing augmented reality designs for an archeology museum for the first time and review the concepts of NFT and Metaverse. Also, in this study, the concept of parallel reality, which is a new type of reality, was discussed for the first time in the literature and compared with augmented reality, virtual reality and mixed reality technologies.

Keywords: Augmented reality, Museum, Metaverse, NFT, Parallel reality.

Received Date: 08.09.2022

Accepted Date: 16.11.2022

Article Types: Research Article

*This study was produced from the Proficiency in Art thesis titled "Augmented reality in museums: Augmented reality supported museum application in the context of NFT applications (The case of Bolu Museum)" completed at Hacettepe University Fine Arts Institute Graphics Department.

**Bolu Abant İzzet Baysal University, Faculty of Fine Arts, Graphic, turkerorhun@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5106-570X

***Hacettepe University, Faculty of Fine Arts, Department of Graphic, atila_isik@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-9888-9762

1. GİRİŞ

Artırılmış Gerçeklik (AG), gerçek ile dijitalin doğrudan veya dolaylı yoldan enformasyon ile zenginleştirildiği bir uygulamadır (Carmigiani ve Furth, 2011: 3). Bu teknoloji ile gerçek dünyadaki nesnelere dijital bir katman eklenerek nesnenin zenginleştirilmesi sağlanmaktadır. Birçok alanda kendini gösteren artırılmış gerçeklik teknolojisi ve uygulamaları, özellikle eğlence sanat alanında yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Bu teknolojinin akıllı ve mobil cihazlar ile kullanılması, bu teknolojiye erişimi kolaylaştırmakta ve dolayısıyla taşınabilir olmasını sağlamaktadır (Sertalp, 2018: 277). Bu anlamda genellikle kapalı bir mekan olan sanat galerileri ve müzeler, akıllı cihazlar ile deneyimlenebilen artırılmış gerçeklik teknolojisi için elverişli alanlardır denilebilir. Ziyaretçilere ve kullanıcılara, fiziksel evrenin ötesinde içerik sunabilme kapasitesi ve potansiyeli bakımından bu teknolojinin gelecekte daha verimli ve Metaverse gibi farklı sahalarda da kullanılacağı düşünülmektedir.

Günümüzde Metaverse, internetin geleceği olarak adlandırılıyor olsa da literatürde kavramsal bir çerçevesi olmadığı görülmüştür. Metaverse'de özel kuruluşların ve bireysel kullanıcıların çeşitli alanlarda faaliyet gösterdiği bilinmektedir. Bu evrende sanal gerçeklik, artırılmış gerçeklik ve karma gerçeklik teknolojileri kullanılmakta olup, kripto ve NFT gibi kavramların ön plana çıktığı görülmüştür (Türk vd., 2022: 1). Müze bağlamında ise Metaverse evreninde herhangi bir oluşuma rastlanmamış olup, sergileme kavramından yola çıkılarak, sanatçıların veya tasarımcıların kendi eserlerini NFT olarak sergilediği ve satış yapabildiği Musee Dezentral gibi projelerin olduğu görülmektedir (http 1). Müzelerin ve galerilerin güncel teknolojik gelişmeleri aktif olarak kullanması kadar, bu gelişmelerin ve güncellemelerin hitap ettikleri kitlelere tanıtımını yapmaları da önem arz

etmektedir. Bu nedenle bu çalışmada ele alınan teknolojik uygulamaların, müzenin ve eserlerin tanıtımına katkısı olacağı düşünüldüğü için NFT ve Metaverse kavramları müzecilik faaliyetleri bağlamında incelenmiş ve tanıtım faaliyeti için farklı uygulamalar gerçekleştirilmiştir.

1.1. Gerçeklik Türleri

Gerçeklik türleri bugüne kadar sanal gerçeklik, artırılmış gerçeklik ve karma gerçeklik olarak üç temel alt başlıkta incelenmekteydi. Ancak 2022 yılında ilk kez bir havaalanında uygulanan "Paralel Gerçeklik" ile gerçeklik türleri başlığı genişlemiştir. Bu gerçeklikler kullanılan ekipmana, referans alınan ortama ve dijital içeriğin yoğunluğuna göre isimlendirilmektedir.

1.1.1. Sanal gerçeklik, artırılmış gerçeklik ve karma gerçeklik

Artırılmış gerçeklik ve karma gerçeklik, çalışma prensibi olarak gerçek dünyayı referans alan iki farklı teknolojidir. İki kavramda da dijital olarak üretilen içerikler, gerçek dünyadaki objeler ile ilişkilendirilmektedir. İki teknolojinin arasındaki en temel fark ise, karma gerçekliğin deneyimlenmesi için özel ekipmanlar (gözlük veya baş ekipmanı) gerekirken, artırılmış gerçeklikte akıllı cihazlar (akıllı telefon ve tablet) yeterli olmaktadır.

Sanal gerçeklik teknolojisinde gerçek dünyadan tamamen bağımsız bir içerik sunulmaktadır. Böylece kullanıcılara özel herhangi bir ortam tecrübe edilebilmektedir (Yıldırım, 2020: 12). Özel ekipmanlar sayesinde istenilen ortam deneyimlenebilir ve görsel/ işitsel içerikler oluşturulabilmektedir (Akaslan vd., 2018: 4). Sanal ve artırılmış gerçeklik türleri, içeriğin sanallığı nedeniyle birbiriyle karıştırılabilen kavramlardır (Yıldırım, 2020: 13). Ancak artırılmış gerçeklik teknolojisinin, sanal gerçekliğin bir uzantısı olduğu kavramsal olarak açıkça belirtilmiştir (Tsai ve Yen, 2014: 751).

1.1.2. Paralel gerçeklik

Misapplied Sciences tarafından geliştirilen paralel gerçeklik teknolojisinde tüm diğer gerçeklik türlerinden farklı olarak, kullanıcıların herhangi bir cihaza sahip olmasına gerek yoktur. Geliştirilen piksel teknolojisi, kullanıcılar için herhangi bir ekipmana ihtiyaç duymaksızın kişiselleştirilmiş içerik görme imkânı sunmaktadır (http 1). Paralel gerçeklik, kalabalık bir kitle için kişiselleştirilmiş içerik sunan ekranlarda gerçekleştirilen görsel bir deneyimdir. İzleyicilerin aynı zaman ve mekanda, aynı ekrana bakmaları nedeniyle bu kavrama paralel gerçeklik denilmekte olup, bakan herkes için kişiselleştirilmiş bir içeriğin görünmesi bu gerçekliği diğer gerçeklik türlerinden ayrı bir yere konumlandırmaktadır.

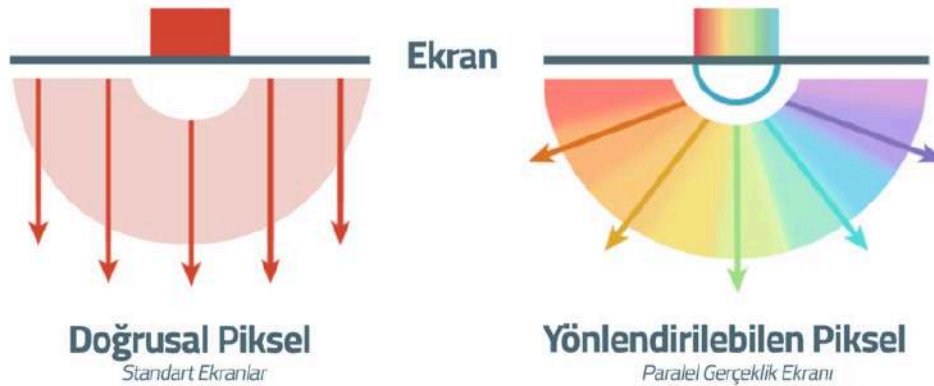
Bu teknolojinin çalışma prensibi en basit haliyle şöyle açıklanabilir: Günümüzde kullandığımız tüm cihazların ekranında pikseller bulunmaktadır. Bu doğrusal pikseller tek bir yöne doğru ışık ve renk vermektedirler. Ancak paralel gerçeklik teknolojisine sahip ekranlarda ise pikseller aynı anda farklı ışık şiddetinde ve parlaklıkta milyonlarca yönlendirilebilir ışın üretebilmektedir (Görsel 1).

Böylece tek bir ekrandan yaklaşık yüz farklı kişinin yüz farklı içerik görmesine olanak

sağlanmaktadır. Bu teknoloji, ekran dışında konumlandırılmış ve insanları algılayıp pikselleri yöneten bir sensör ile çalışmaktadır. Sensör sayesinde hangi kişinin hangi özelleştirilmiş bilgiyi ekranda göreceği sensör tarafından ekrandaki piksellere, bu teknoloji için özel olarak geliştirilmiş bir yazılım sayesinde bildirilmektedir. Bu sayede pikseller, kim mekan içerisinde hangi konumdaysa o kişinin bakış açısına göre sensör tarafından yönlendirilmekte ve kişi ilgili içeriği kendi tercih ettiği dilde görebilmektedir (http 3).

1.2. Artırılmış Gerçeklik ve Müze

Toplumun ilgisini çekmenin, müzelerin insanlar ile bağ kurmalarında ilk koşul olduğu bilinmektedir (Atagök, 1999: 132). Bu bağlamda, müzelerin teknolojik gelişmeleri, güncellemeleri takip etmesi ve benimsemesi olağan bir durumdur (Yücel, 2012: 26). Böylelikle insan- müze arasındaki bağın kurulması, farkındalığın yaratılması ve ziyaretçi sürekliliği hedeflenmektedir. Müzeler, ziyaretçilerinin ilgisini daha çok çekebilmek ve farklı deneyimleri tecrübe ettirebilmek amacıyla artırılmış gerçeklik gibi teknolojilerden faydalanabilmektedir. Müzelerde artırılmış gerçeklik teknolojisinin kullanımının, bu teknoloji hakkında farkındalık yaratmak adına önemli bir rol oynadığı bilinmektedir (Aytekin, 2016: 64). Aytekin,



Görsel 1. Doğrudan ve yönlendirilebilen pikseller (Misapplied Science, 2022).

2016'in yaptığı çalışmada, bu teknolojinin kullanımıyla müze ziyaretlerinin, ziyaretçiler açısından daha keyifli hale geldiği belirtilmiştir.

Ülkemizde; Anadolu Medeniyetleri Müzesi, İstanbul Sinema Müzesi, Sakıp Sabancı Müzesi, Seka Kağıt Müzesi, Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi, Latife Hanım Köşkü Anı Evi, Pera Müzesi, Hatay Arkeoloji Müzesi, Yeşil Efendi Konağı ve Kaman Kalehöyük Müzesi'nde, yurtdışında ise; Ulusal Singapur Müzesi, Ontario Sanat Galerisi, Smithsonian Enstitüsü, Cleveland Sanat Müzesi, Alman Kelt Müzesi, Carnuntum Arkeoloji Parkı, Trento Bilim Müzesi, Detroit Sanat Enstitüsü, Clyfford Sanat Müzesi ve Letonya Ulusal Sanat Müzesi'nde artırılmış gerçeklik teknolojilerinin etkin bir şekilde kullanılmış olduğu görülmektedir.

2. MÜZECİLİĞİN ALTERNATİF DİJİTAL GELECEĞİ

Bu başlık altında son zamanlarda sanat ve dijital alanda sıklıkla gündeme gelen blok zinciri, NFT ve Metaverse kavramlarının müzeciliğin günümüzdeki ve geleceğindeki rolü incelenmiştir.

2.1. Blok Zincir, NFT ve Metaverse İlişkisi

Blok zincir para transferi, dijital ödemeler, borsa işlemleri, hesap adresleri, hisse senetleri, kültür, sağlık ve spor faaliyetleri gibi işlemlerde kullanılmak üzere temelde üç ana kullanım alanı olan bir yapıdır (Murathan ve Murathan, 2019: 64). Yapılan işlemlerde, tüm işlem yapan kullanıcılar birbirini doğrulayan rolünde yer alarak kayıt altına alınmakta, bu nedenle bu yapıya blok zincir adı verilmektedir (Cormen vd., 2019: 125). Bu yapı OECD 2016 raporunda geleceğe yön verecek en büyük teknolojilerden biri olarak nitelendirilmiştir (http 4).

Zincir ile yapılan tüm işlemler akıllı sözleşmeler adı verilen "smart contracts" ile tamamen güvenli bir şekilde gerçekleştirilmektedir (Ante, 2021). Zincir doğrulama ve onaylama yöntemi ile yapılan bu

işlemler sayesinde dijital ortamda depolanabilen kripto para ve NFT gibi varlıklar el değiştirme imkanına kavuşmuştur. NFT'ler blok zincir ağında güvenli bir şekilde dijital varlıkların tüm haklarını eşleştiren bir belirteçtir (http 5). Bu dijital varlık her el değiştirdiğinde zincir sonuna yeni bir veri bloğu eklenir ve bu yapı sayesinde NFT'lerin orijinallliği ve geçmiş bilgileri korunur. Bu yapı, blok zincir ile yapılan her tür işlem için geçerlidir.

NFT'lerin dijital illüstrasyon, gif, video, sanat eseri, koleksiyonlar ve oyun karakterleri olarak üretildiği ve el değiştirdiği söylenebilir (Dowling, 2021: 1). Günümüzde SuperRare, Foundation ve OpenSea gibi NFT alış-satış platformları üzerinden milyonlarca dolarlık NFT alışverişi yapılmaktadır. Araştırmanın uygulama kısmı için ise OpenSea tercih edilmiştir.

OpenSea ve benzeri NFT platformlarında oturum açmak ve alışveriş işlemi yapabilmek için bir kripto cüzdan gerekmektedir. Araştırmada oturum açmak ve eser listelemek için kullanılan cüzdan ise MetaMask'tır. MetaMask, neredeyse tüm NFT satış platformları için ortak olarak kullanılan bir cüzdandır. Blok zincir teknolojisinin arşivleme/barındırma özelliği sayesinde NFT platformlarında NFT'leri listeleme ve kripto cüzdanlarda barındırma işlemleri de yapılabilmektedir. MetaMask cüzdanına sahip bir kullanıcı, bu altyapıya sahip farklı bir internet sitesine cüzdanı ile giriş yaptığında tüm dijital varlığı o sitede de görünür olmaktadır. Bu sayede blok zincir teknolojisi ve kripto cüzdanlar, NFT'ler için çok geniş bir kullanım alanı sağlamaktadır.

Metaverse son zamanlarda sıklıkla bahsedilen bir kavram olarak yirmi yılı aşkın süredir kullanıcıların deneyimlediği bir yapıdır. Metaverse'ün tanımında yer alan birçok özellik oyuncuların internetten oynadığı oyunlarda da mevcuttur. Ancak, Metaverse'ü, özellikle oyun sektöründe çoklu oyunculu serverlarda



Görsel 2. Musee Dezentral, Giriş bölümü (NFTEvening, 2022).

gerçekleşen bu etkinliklerden ayıran en temel özellik kalıcılıktır. Çoklu oyuncuların hepsi farklı firmalar tarafından farklı tarihlerde ve farklı altyapılar ile geliştirilmiş yazılımlardır. Oyuncuların bir oyunda sahip oldukları eşyalar veya özellikler diğer oyunlarda geçerli değildir. Her oyun kendi evreninde geçerliliğe sahiptir. Ancak Metaverse, kullanıcıların daha önce bahsedilen kripto cüzdanları ile giriş yapılan bir sistem olduğu için, cüzdan içerisindeki varlıkların tümü Metaverse projelerinde de geçerlidir.

Kripto cüzdanlar sayesinde bir NFT platformundan yapılan alışveriş sonucu elde edilen dijital varlık Metaverse'de kullanılabilir hale gelmektedir. Veya bir Metaverse projesinde gerçekleştirilen alışveriş sonucu elde edilen kripto paralar, kripto cüzdan alt yapısına sahip başka bir internet sitesinde alışveriş yapmak için kullanılabilir.

Bugün bildiğimiz haliyle Metaverse'de herhangi bir müze bulunmamaktadır. Ancak sanat galerilerinin bu konuda çalışmalar yürüttüğü bilinmektedir. NFT tasarımların sergilendiği ve günümüzde de aktif bir şekilde kullanılan, konuya en uygun örneklerden biri ise Musee Dezentral'dır (Görsel 2). Bu proje ile tasarımcılar müze ortamında NFT'lerini sergilemektedir (http 2). Sergilenen NFT'ler genellikle tablo (canvas) şeklindedir. Ancak müze içerisinde ayrıca enstalasyonlar ve NFT heykeller de yer almaktadır.

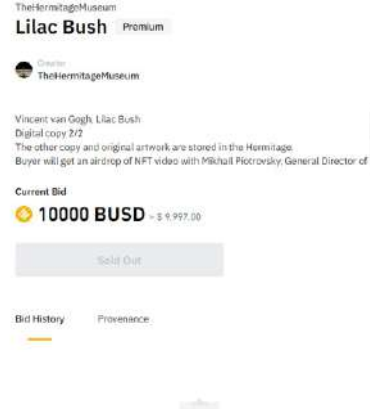
Günümüzde Decentraland Metaverse ve Sandbox gibi Metaverse arazi projeleri kapsamında, kullanıcılar gerçek dünya haritası üzerinde parsellenmiş bölgeleri arazi olarak kripto para birimi cinsinden satın alabilmektedirler. Araziler büyük bir çoğunlukla yatırım ve reklam alanı amaçlı kullanılmaktadır. Ancak satın alınan arsa üzerinde Musee Dezentral gibi yapılar da inşa etmek mümkündür. Metaverse projeleri, sadece NFT/ dijital varlık alışverişleri için kullanılmamakta, markaların bilinirliklerini artırmak için reklam ve tanıtım çalışmalarını için de sıklıkla kullanılmaktadır. Bu düşünceden yola çıkılarak, bölgenin tarihi, kültürü ve geçmiş uygarlıklar hakkında farkındalık yaratabilmek ve tanıtım yapabilmek amacıyla, bu çalışmada artırılmış gerçeklik ile desteklenen tarihi eserler NFT platformlarında listelenmiş ve Metaverse projelerinde kullanılabilir hale getirilmiştir.

2.2. Müzelerde NFT

Sergileme alanlarının dijitalleşmesi neticesinde müze ve galerilerdeki klasik eserlerin NFT olarak satışının gerçekleştirildiği bilinmektedir. Bir müze koleksiyonundaki eserin NFT platformuna yüklenmesi ilk olarak 2021 yılında Ermitaj Müzesi tarafından gerçekleşmiştir. Bu işlem için, Binance NFT listeleme platformu kullanılarak aralarında Van Gogh'un da olduğu beş ressamın çalışmalarının dijital kopyaları NFT olarak açık artırmaya çıkarılmıştır (Görsel 3). Dünyada ilk kez Ermitaj müzesinde gerçekleştirilen bu dijital



Görsel 3. Binance platformunda listelenen Lilac Bush NFT'si (Binance, 2022).



etkinliğin, müzeciliğin alternatif geleceğine dair güçlü bir fikir verdiği düşünülmektedir.

Koleksiyonlarına yeni tasarlanmış NFT'leri ekleyen kuruluşlar olduğu da bilinmektedir. Bu konudaki ilk örneklerden biri Miami Çağdaş Sanat Enstitüsü tarafından gerçekleştirilmiştir. Enstitü, CryptoPunks isimli üreticinin tasarladığı #5293 kodlu NFT'yi kendi koleksiyonuna ekleyerek, bu NFT'nin büyük bir sanat koleksiyonuna dahil edilen ilk NFT olarak anılmasında önemli bir rol oynamıştır.

Ayrıca, sadece NFT'lerin sergilendiği müzeler ve galerilerin de açıldığı bilinmektedir. Günümüzde bu konuda ilk ve tek örnek olan Seattle NFT Müzesi, 2022 yılının başında fiziksel olarak ziyaretçi kabulüne başlamıştır. Müzede sadece NFT'lerin sergileneceği, çeşitli konuşmalar yapılacağı ve NFT çalışmaları düzenleneceği bilinmektedir (http 6). Müzenin kurucuları bu projeyi, sanatçıların desteklenmesi ve Metaverse ile gerçek dünya ilişkisi bağlamında ortaya çıkacak potansiyelin değerlendirilmesi amacıyla hayata geçirdiklerini belirtmişlerdir (http 7).

Sadece NFT barındıran, koleksiyonlarını NFT olarak listeleyen ve koleksiyonlarına NFT ekleyen müzelerin, müzeciliğin geleceği ve hangi yöne evrileceği hakkında birtakım ipuçları vermektedir. Günümüzde dijital ortama aktarılabilen tüm görsellerin ve videoların,

hatta bir tweetin bile NFT olarak listelendiği düşünüldüğünde, bir uygarlık dönemi hakkında farkındalık yaratmak veya müzelerin kendi bütçelerine katkıda bulunmak ve benzer amaçlarla tarihi eserleri dijital kopya formatında -orijinal eseri koleksiyonundan eksiltmeden- NFT olarak listelemesinin yakın gelecekte hayata geçebileceği öngörülmektedir.

3. UYGULAMA ÇALIŞMALARI

Uygulama bölümünde NFT, artırılmış gerçeklik, bilgilendirme tasarımları ve tanıtım materyallerine yer verilmiştir. Araştırmanın hedeflerine ulaşabilmek adına uygulamalar için: Adobe After Effects, Adobe Photoshop, Adobe Illustrator ve Procreate ile içerikler üretilmiş, artırılmış gerçekliğin uygulanmasında ise Artivive kullanılmıştır. Tanıtım faaliyetleri ve materyaller kısmında ise insanların müzeye gelmelerine gerek kalmadan artırılmış gerçekliği bilgisayar başından deneyimleyebilmeleri için artırılmış gerçeklik destekli bir internet sitesi tasarlanıp yayına alınmış, broşür, branda ve tanıtım klibi çalışmaları yapılmıştır. Ayrıca NFT listeleme platformu için yapılan çalışmalara da değinilmiştir.

3.1. Bilgilendirme Tasarımları

Müze ziyaretçilerini artırılmış gerçekliği nasıl deneyimleyebileceklerine dair bilgilendirmek



Görsel 4. İç mekan ve dış mekan bilgilendirme tasarımları (Araştırmacı tarafından, 2022).

amacıyla, mekân içerisinde ve dışında eserlerin yanına konumlandırılmak üzere tasarımlar yapılmıştır (Görsel 4). Tasarımlarda şu metinlere yer verilmiştir; “Uygulama Adımlarını Takip Edin ve Mucizeye Tanık Olun”, “Artırılmış Gerçeklik ile Tarihi Eserlerin Gizemini Keşfet”, “Karekodu okutun, ARTIVIVE uygulamasını indirin,

Uygulamayı açın, kamerayı esere yöneltin, Mucizeye tanık olun, Eser hakkında daha fazla bilgi için üç noktaya dokunabilirsiniz.”

3.2. Tanıtım Uygulamaları

Artırılmış gerçeklik uygulanmış eser koleksiyonu hakkında özellikle yerel ölçekte tanıtımın gerçekleştirilebilmesi amacıyla broşür, billboard, branda ve tanıtım klipi uygulamaları yapılmıştır. Söz konusu müzede, müze ve müzedeki eserler ile ilgili basılı bir tanıtım materyali daha önce yapılmamıştır. Araştırmacı tarafından, broşür tasarlanmış, artırılmış gerçeklik ile zenginleştirilmiş eser koleksiyonu ile ilgili ve artırılmış gerçekliğin nasıl deneyimleneceğine dair bilgilendirmeler yeni broşüre eklenmiştir. (Görsel 5).

Bolu Müzesi, artırılmış gerçekliğin kullanımıyla zengin içerikler sunan bölgedeki ilk ve tek şehirdir. Yerel ölçekte potansiyel ziyaretçileri, müzedeki artırılmış gerçeklik teknolojisi ile zenginleştirilmiş tarihi eserleri görmeye yönelik teşvik etmek amacıyla şehrin belli noktalarına branda ve billboardlar asılması planlanmıştır.

Ulusal ve uluslararası çapta yapılan tanıtım çalışmaları dahilinde internet sitesinin kurulumu ve tarihi eser tasarımlarının NFT platformlarında listeleme işlemleri yapılmıştır. Böylece müzedeki



Görsel 5. Müze için tasarlanan broşür, iç ve dış sayfa (Araştırmacı tarafından, 2022).

tarihi eserler ilk defa dijital ortamda herkes tarafından görüntülenebilir hale gelmiştir. NFT listeleme platformunda ve internet sitesinde yayınlanmasına karar verilen tarihi eserler ve envanter numaraları şu şekildedir; İnternet sitesi için Anoninus Pius Büstü (4062) ve Heykel Kaidesi (11), NFT platformu için ise Anoninus Pius Büstü (4062), Hermes Büstü (2396) ve Kybele Büstü (4371).



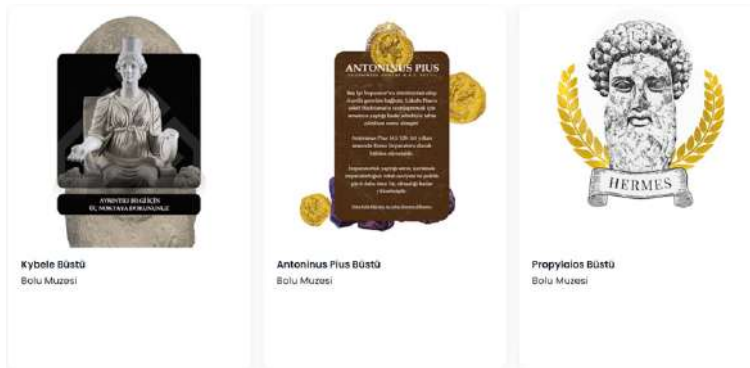
Görsel 6. İnternet sitesi karşılama ekranı (Araştırmacı tarafından, 2022).

İnternet sitesi Wordpress alt yapısı kullanılarak, müzede bulunan eserler ve koleksiyonların dönemlerine göre tasarlanmıştır. İnternet sitesi için yapılan logo tasarımında da müze mimarisi göz önünde bulundurulmuştur. Anasayfada Artırılmış Gerçeklik ve Erken Roma Dönemi başlıklı bölüm yer almaktadır. Arka planda ise mezar stelinin (2291) görüldüğü, araştırmacı tarafından çekilen bir fotoğrafa yer verilmiştir (Görsel 6).

Başlık bölümünde artırılmış gerçeklik kavramı, bütünlük sağlaması ve merak uyandırması amacıyla "Her Zamankinden Daha Etkileyici" sloganı ile birlikte kullanılmıştır. Sitenin diğer bölümlerinde ise müze içi koleksiyonlar ve müzeye ait genel bilgilere yer verilmiştir. Şimdi keşfet butonu, ziyaretçileri artırılmış gerçekliğin deneyimlenebildiği sayfaya yönlendirmektedir. Sayfada artırılmış gerçekliğin ne olduğu, nasıl deneyimlenebileceği, tarihi eserlerin bilgilerine ve görüntülerine yer verilmiştir. Artırılmış gerçekliği kullanmak için gerekli olan uygulamayı hızlı bir şekilde indirebilmeleri için karekod görseli de ilgili sayfada konumlandırılmıştır. Ziyaretçilerin bu sayfada artırılmış gerçeklik ile ilgili temel bilgileri öğrenmeleri ve müzeye gitmeye gerek kalmadan bazı eserler üzerinde bu deneyimi yaşayabilmeleri amaçlanmıştır.

3.3. NFT Listelenmesi

Alım satım işlevi dışında çağın teknolojik gelişmelerini takip etmek ve yenilikleri uygulamak bağlamında düşünüldüğünde, NFT listeleme uygulamasının tanıtım başlığı altında incelenmesine karar verilmiştir. Bir NFT alım satım platformu olan OpenSea'de arkeolojik eserlerin listelenmesi, ilgili mecrada bölge tarihinin ve kültürünün tanıtımında faydalı olacağı düşüncesi ile gerçekleştirilmiştir. Platformda listelenen NFT'ler tarihi eserlerin fotoğrafları referans alınarak tasarlanmış dijital içeriklerdir.



Görsel 7. Listelenen NFT tasarımları (Araştırmacı tarafından, 2022).



Görsel 8a. Artırılmış gerçeklik deneyimi tasarlanan tarihi eserler (Araştırmacı arşivinden, 2022).



Görsel 8b. Artırılmış gerçeklik deneyimi tasarlanan tarihi eserler (Araştırmacı arşivinden, 2022).

Kybele Büstü (4371) ve Platforma Anoninus Pius Büstü (4062), Hermes Büstü (2396) NFT'leri yüklenmiştir (Görsel 7).

Platform için, Bolu Müzesine ait bir profil oluşturulmuş ve oluşturulan bu profil müzenin kurumsal tasarımları ile düzenlenmiş, listeleme işleminin akademik bir çalışma için yapıldığı bilgisi de profile açıkça belirtilmiştir. Platformda listelenen NFT'ler için bir fiyat verilmemiştir. Bu platformda, bir müze içerisinde farklı koleksiyonlarda yer alan eserler için farklı tematik koleksiyonlar oluşturulup listeleme işlemi yapılabilir. Bu çalışmada ise sadece üç eser üzerinden listeleme yapıldığı için koleksiyon oluşturmaya ihtiyaç duyulmamıştır. Kripto ödeme yöntemleriyle NFT'yi satın alan kullanıcı NFT'yi kripto cüzdanında barındırabildiği için, kripto cüzdanı ile oturum açabildiği tüm platformlarda değerlendirebilmektedir.

3.4. Müze ve Tarihi Eserler Hakkında

Bolu Müzesi'nde etnografya ve arkeoloji olmak üzere iki bölüm bulunmaktadır (http 8). Arkeoloji bölümünde Eski Tunç, Lidya, Helenistik, Bizans, Neolitik ve Roma dönemlerine ait, pişmiş toprak, cam, mermer ve maden eserleri

sergilenmektedir. Bu tarihi eserler arasında Helenistik döneme ait Susuzkılık buluntuları, Telesphoros Heykeltikleri, Hygieia ve annesi sağlık tanrısı Asklepios ile Roma Dönemine ait Kadın Başı, Hermes Büstü, Gladyatör Mezar Steli ve Herakles Heykeli Bolu tarihi bakımından büyük önem arz etmektedir.

Artırılmış gerçekliğin uygulandığı eserler, T.C. Bolu Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Bolu Müze Müdürlüğü tarafından izni alınan eserler ile sınırlıdır. İzni alınan tüm eserler için 2022 yılında geçerli olmak üzere bilimsel araştırma protokolü imzalanmış, toplamda 12 tarihi eser için izin alınmış ve bu eserlerden iki tanesi, artırılmış gerçeklik uygulanamayacak durumda olduğu için araştırmacı tarafından elenmiştir. Diğer on tarihi esere ait görüntüler ve envanter numaraları Görsel 8'de belirtilmiştir.

3.5. Artırılmış Gerçeklik Hazırlık Süreci

Görsel 8'de belirtilen tüm eserler için yapılan tasarımlar Artivive artırılmış gerçeklik platformu kullanılarak son hali verilmiştir. Artırılmış gerçeklik tasarımlarında derinlik etkisinin yaratılabilmesi için katmanlama tekniği kullanılmıştır. Kullanıcıların hem derinlik

etkisi hem de kendi hareketlerinden kaynaklı eksen değişimleri sayesinde artırılmış gerçekliği sorunsuz bir şekilde deneyimlemesi sağlanmıştır.

Çalışmanın ilk aşamasında artırılmış gerçeklik uygulanacak tüm eserlerin farklı açılardan farklı hava durumlarında fotoğrafı çekilmiş ve klasörleştirilmiştir. Dış mekânda yer alan tarihi eserlerin fotoğrafları farklı hava koşulları ve ışığında birleştirilip katmanlandırılmıştır. Bu yöntemin uygulanmasındaki asıl sebep ise, artırılmış gerçekliğin çalışma prensibiyle ilgilidir. Akıllı cihaz kamerasının yöneltildiği tarihi eserin fotoğrafı veri tabanına yüklenmektedir. Cihaz kamerası tarihi eseri taradığında, veri tabanında sadece bu görüntü ile eşleşir ve artırılmış gerçeklik tanımlanan görüntü tetiklenir. Eğer veri tabanındaki görüntünün ışık değerleri, cihaz kamerasının tarihi eseri taradığı andaki ışık değerinden farklıysa artırılmış gerçeklik deneyimlenmeyecektir. Bu nedenle dış mekandaki tarihi eserler, farklı hava koşullarında ve saat dilimlerinde fotoğraflanarak birleştirilip, tarama işleminin sağlıklı bir şekilde çalışması sağlanmıştır.

Fotoğraf çekim ve birleştirme işlemleri tamamlandıktan sonra tarihi eserler dekupe edilmiştir. Bu işlem, kameranın tarayacağı yüzeyi sınırlamasını ve algısal tetikleme işleminin başarı ve hız oranını yükseltmektedir. Eğer tarihi eser fotoğrafları dekupe işlemi olmadan veri tabanına yüklenirse, cihaz kameralar etraftaki tüm objeleri de eşleştirmeye çalışacağı için başarısız sonuçlar elde edilebilir. Ayrıca çevresel faktörlerin değişimi ve tarihi eserin farklı bir yere konumlandırılması sonucu tarama işleminin yapılamaması sorunu da bu şekilde çözülmüş olmaktadır. Yapılan tasarımlar, tarihi eser ile ilgili bilgiler içermektedir ve dönemi yansıtan bir üslupla geliştirilmiştir. Ayrıca eserler hakkında tasarımlarda kullanılmak üzere müze kaynakları kullanılarak bilgiler elde edilmiş, bu bilgilere artırılmış gerçeklik arayüzünde yer verilmiştir.

Ziyaretçilerin deneyim sırasında bu bilgilere nasıl ulaşabileceklerine dair bilgiler, iç mekan tasarımlarında belirtilmiştir.

3.6. Artırılmış Gerçeklik Uygulama Aşaması

Bu alt başlıkta, uygulanmış artırılmış gerçeklik çalışmalardan bahsedilmiş, ancak her bir tarihi eser için yapılan tasarım ve artırılmış gerçeklik yapım aşamalarına dair görüntüleme yer verilmemiştir. Bölüm sonunda, yapılan uygulama sonucunda artırılmış gerçekliğin mobil cihaz ekranında nasıl görüntülediğine dair fotoğraflara yer verilmiştir. Uygulama bölümünün tüm adımları ve ayrıntıları için araştırmacının sanatta yeterlik tezi incelenebilir.

Heykel Kaidesi (11): Müzenin ana bahçesinde kapı girişine konumlandırılmış bu kaide üzerinde herhangi bir metin veya bilgi bulunmamaktadır. Bu nedenle kaidenin ön yüzüne araştırmacı tarafından artırılmış gerçeklik ile görüntülenebilen bir metin eklenmiştir. Eklenen metin, envantere 38 no ile kayıtlı heykel kaidesinde bulunan metinle aynıdır. Ve yazı karakteri de kaide ve yazıtlarda kullanılan metinlere olan benzerliği nedeniyle Minion Pro Regular olarak belirlenmiş, çeşitli efektler ile harf içlerine derinlik etkisi uygulanmıştır.

Kitabe (38): Kaidenin tek yüzeyinde yazı bulunmaktadır ve artırılmış gerçeklik de bu yüzeye tanımlanmıştır. Kaidenin ön yüzeyindeki metnin Türkçe çevirisi şu şekildedir; “Uğurlar olsun! İmparator Caesar, Tanrı Traianus Parthicus’un oğlu, Tanrı Nevrânın torunu, Büyük Baş rahip, halkın egemenlik yetkisini 18. defa kendisinde taşıyan, Konsul ve Vatanın Babası Traianus Hadrianus’u; Apollonis Phylesi dikti.” Bu metin tam haliyle artırılmış gerçeklik için hazırlanan katmanlarda kullanılmıştır. Kaideler için standart bir arka plan ve motif tasarımı yapılmış, metinler en üst konumda olacak şekilde katmanlanmıştır (Görsel 9).



Görsel 9. Tasarım katmanları ve Artive'da konumlandırılması (Araştırmacı tarafından, 2022).

Siyah çerçeveli gri arka plan üzerinde, menderes motifi ve metin kullanılmış, üç katmandan oluşan tasarım derinlik algısını oluşturabilmek adına aralıklı bir şekilde konumlandırılmıştır. Ziyaretçiler artırılmış gerçeklik deneyimi yaşarken katmanların içerisine doğru hareket edebilmekte ve X, Y ve Z eksenlerinde tasarımı görüntüleyebilmektedirler. Artırılmış gerçekliğin ziyaretçilerin mobil cihazları ile deneyimleneceği düşünüldü için tüm tasarımlar dikey olarak yapılmış, okunurluğun yüksek olması adına metinlerde tırnaksız yazı karakteri kullanılmıştır.

Köşeli Sütun Kaidesi (2272): Erken Roma dönemi ve sonrasına tarihlenen bu köşeli sütun kaidesi, tapınakların giriş kapılarında kullanılan ve bir prestij göstergesi olarak kabul edilen süslemelerdir (Alp, 2008:32). Sütun kaidesi günümüze yarım bir şekilde gelmiştir ve üzerinde süsleme dışında herhangi bir metin veya işaret bulunmamaktadır. Sergilendiği alanda diğer yarısı bulunmadığı için, sütunun alt bölümünden oluşturulan yeni bir parça artırılmış gerçeklik ile sütunun üzerine eklenmiştir. Ziyaretçiler mobil cihazlar ile sütunu tarattığında, yarım olan sütunun üstünde sütunun devamını görmektedirler.

Mezar Steli (2291): Bu mezar stelinde Philokynegos'un mezarında kendisi tarafından kendi için yazılmış bir metin yer almaktadır. Mezar stelinde yer alan orijinal metnin uzunluğu artırılmış gerçeklik tasarımları için uygun olmadığı için, metin kısaltılmış ve şu şekilde

kullanılmıştır; “Eskiden beri çalgıyla, sözle herkesi eğlendiren biriydim; gör şimdi, nasıl yalnızım yattığım yerde; zira yalnızlıktan başka şeyim yok artık. Makedon Philokynegos adım; yenilmez gladyatör, bronz çelenkli; herkes için müşterek olan yazgıyı paylaşıyorum.”

Hermes Büstü (2396): M.S. 2. Yüzyıla tarihlenen büstün, Grek heykeltıraş Alkemenese'e ait olduğu ve Atina akropolünün giriş bölümünde konumlandırılması için yaptığı bilinmektedir (http 9). Hermes büstü için Adobe After Effects ve Photoshop kullanılarak .gif üretilmiştir. Animasyon, artırılmış gerçekliğin tetiklediği andan itibaren başlamakta ve tekrar etmektedir. Ziyaretçiler ise ekranda Hermes büstünün başının her iki tarafından altın defne yapraklarının çıktığını ve Hermes metnini görmektedir. Ekranda beliren gif ile asıl tarihi eser arasında ise derinlik algısı için 45 cm boşluk bırakılmıştır. Ayrıca bu büst için bilgi paneli tasarlanmış ve bilgi paneli içerisine büst ile ilgili bilgilerin yanı sıra NFT listeleme platformuna ziyaretçileri yönlendiren bağlantı da eklenmiştir.

Kitabeli Kaide (3905): Müzenin bahçe bölümünde yer alan bir başka tarihi eser ise kitabeli kaidedir. Kaidedeki metnin çevirisi şu şekildedir; “Halk ve Dayanışma meclisi üç kez başrahiplik ve iki kez baş yöneticilik yapan, Gymnasium yöneticisi (Gymnasiarkh) ve kendi parasıyla yarışma şenliği düzenleyicisi (Agonothet) ve imparator kültü rahibi (Sebastophant) olan Titus Domitius Pius

Iulianus'un oğlu rahmetli Gnaeus Domitius Ponticus Iulianus Neos'u (onurlandırdı). Oğlunun (heykelini) babası dikti." Metnin dikey ekranda daha net okunabilmesi adına, anlamı bozulmayacak şekilde kısaltılmıştır.

Antoninus Pius Büstü (4062): Beyaz mermerde işlenen büst müze koleksiyonundaki tek imparator büstüdür. Bu büstün, internet sitesinde artırılmış gerçekliğin deneyimlendiği iki eserden biri olması uygun görülmüştür (Görsel 10). Artırılmış gerçeklik tasarımı için diğer çalışmalarda olduğu gibi üç katmanlı bir tasarım geliştirilmiştir.



Görsel 10. Bilgisayar ekranından gerçek zamanlı deneyim (Araştırmacı arşivinden, 2022).

Diğer çalışmalardan farklı olarak bu tasarımda, üzerinde Pius'un görseli bulunan altın paralar, Pius'u tanıtan kısa bir metin ve yine Pius'un görseli olan bir zemin kullanılmıştır. Katmanlar diğer tasarımlarda olduğu gibi derinlik yaratacak şekilde konumlandırılmıştır. Ayrıca artırılmış gerçeklik deneyimi sırasında ziyaretçilerin eser ile

ilgili daha çok bilgi edinebilmesi adına üç nokta butonu ile ulaşılabilecek bilgi paneli tasarlanmıştır. Pius'a ait daha fazla bilgi alabileceği internet sitesi ve NFT platformuna yönlendirecek bağlantı da bu panele eklenmiştir.

Kybele Büstü (4371): Müzenin teşhir salonunda yer bir başka önemli büst ise Kybele Büstü'dür. Figür Anadolu toprakları ve kültürü ile özdeşleştiği için bu büstün artırılmış gerçeklik tasarımında Anadolu motiflerinden biri olan elibelinde motifi tercih edilmiştir. Bu tasarımda diğer tasarımlardan farklı olarak, ziyaretçiyi harekete geçirmek hedeflenmiştir. Artırılmış deneyimi gerçekleştiren ziyaretçiler ekranda bilgi kartını görmektedir (Görsel 11). Bilgi kartı üzerinde ise "Ayrıntılı bilgi için üç noktaya dokununuz" ibaresine yer verilmiştir. Daha önce de bahsedildiği gibi bu tarihi eser NFT platformunda listelenen üç eserden biridir. Bilgi paneli içerisinde NFT paneline yönlendiren bağlantılara da yer verilerek, ziyaretçilerin bu anlamda bilinçlenmesi amaçlanmıştır.

Mimari Parça (4466): Bu tarihi eser, çalışma izni alınan tarihi eserler arasında form olarak diğerlerinden ayrılmaktadır. Müze bahçesinde yatay dikdörtgen olarak bir kaide üzerinde konumlandırılmış bu parçada parçaya ait motifler kullanılarak artırılmış gerçeklik tasarımı yapılmıştır. Eser üzerinde üç farklı katman olduğu görülmektedir. En dış katmanda çerçeve



Görsel 11. Kybele Büstü ve Artitive'da konumlandırılma aşaması (Araştırmacı arşivinden, 2022).

için farklı bir motif, çerçeve içerisinde çiçek süslemeli bir motif ve en iç kısımda ise yaprak motifini görülmektedir. Her katman üç boyutlu düzlemde aralıklı olarak yerleştirilmiştir. Ziyaretçiler bu eseri tarattığında, eser ile cihaz ekranı arasında uzanan dört katman görmektedirler.

Mezar Sütunu (4451): Mezar sütunu Gladyatör Lustus'a aittir. Önceleri köle olarak çalıştırılan ancak arenalardaki galibiyet ve ünüyle gladyatör olmaya hak kazanan Lustus, vatandaşlık alan ilk köle unvanına sahiptir (Adak, 2010: 9). Eserin üzerinde yer alan metnin çevirisi şu şekildedir; Valerius ve Lulius; kardeşleri avcı başı Nikai, Prusa, Smyra, Ephesos ve Pergamon vatandaşı olan Lustus'a anı vesilesiyle. Her kimse bu sunağa gömü yaparsa, İmparator kasasına 1500 Denaria ödesin! Tarihi eserler için yapılan artırılmış gerçeklik tasarımlarında sabit arka plan ve hareketsiz içerikler kullanılmıştır. Böylece ziyaretçilerin metinleri daha sağlıklı bir şekilde okumasını sağlamak ve kendi hareketleri ile üç boyutlu düzlemi keşfetmeleri sağlanmak istenmiştir.

3.7. Uygulamalardan Görüntüler

Bu başlık altında tarihi eserlerin Artivive programı ile tarandığında, akıllı cihaz ekranında nasıl bir içeriğin oluştuğuna dair ekran görüntülerine yer verilmiştir (Görsel 12-14). Yapılan uygulamaları açıklayıcı bir tanıtım klibine yönlendirilmiş karekod bölüm sonuna eklenmiştir (Görsel 15).



Görsel 12. Gerçek zamanlı artırılmış gerçeklik görüntüleri 1 (Araştırmacı arşivinden, 2022).



Görsel 13. Gerçek zamanlı artırılmış gerçeklik görüntüleri 2 (Araştırmacı arşivinden, 2022).



Görsel 14. Gerçek zamanlı artırılmış gerçeklik, Mimari parça (4466) (Araştırmacı arşivinden, 2022).



Görsel 15. Yapılan uygulamaları içeren tanıtım klibi karekodu (Araştırmacı tarafından, 2022).

SONUÇ

Artırılmış gerçeklik, teknolojinin de gelişmesiyle farklı ihtiyaçlara yönelik farklı içerikler ile gelişimini sürdürecektir. Günümüzde hemen hemen her alanda kullanılan bu teknolojinin yaygınlaşması ve gelişmesinde yapılacak benzer çalışmaların etkisinin olacağı düşünülmektedir. Yapılan çalışma ile Bolu Müzesi'ndeki eserler artırılmış gerçeklik ile zenginleştirilmiştir.

NFT ve Metaverse gibi kavramlar, artırılmış gerçekliğin ilişkilendirilmeye yeni başladığı alanlardır. Bu nedenle çalışmanın ilgili bölümünde bu kavramlar dijital müze bağlamında incelenmiş, gelecekteki olası potansiyeline değinilmiştir. Günümüzde Metaverse projeleri genellikle bireysel ölçekte gelişen bir sürece tabidir. Gelişmiş teknolojik

sistemlere sahip olan özel girişimler ve bankalar, dijitalleşme öncesinde yalnızca fiziksel ortamda müşterilerine hizmet verebilmekteydi, ancak günümüzde tüm sektörlerin dijital mecralar ve uygulamalar aracılığıyla hizmet verebildiği düşünüldüğünde, ileride yapılacak Metaverse projelerinde benzer değişimlerin yaşanacağı ve kullanım amacının farklılaşacağı düşünülmektedir.

Müzeler, NFT listeleme platformlarında kendi adlarıyla profiller oluşturabilmektedirler. Açık artırma yöntemi ile Metaverse'de ve NFT platformlarında eser satış işlemi yapabilmeye veya platformlarda sergileme seçeneğini değerlendirebilirler. Bu sayede fiziksel olarak devam eden sürecin, dijital olarak da sürdürülebileceği düşünülmektedir. Fiziksel olarak sergilenen koleksiyonların veya eserlerin koronavirüs salgını sonrasında büyük oranda dijital mecralarda sergilendiği göz önünde bulundurulduğunda, aynı eserlerin NFT platformlarında NFT olarak da sergilenebileceği ve dijital kopyalarının satışının yapılabileceği, satın alan kişinin bu eseri herhangi bir Metaverse projesinde değerlendirebileceği bir dönemin uzak olmadığı düşünülmektedir.

Bu çalışmadan yola çıkılarak artırılmış gerçekliğin kullanımının müze ziyaretçileri üzerindeki etkileri ve müze ziyaretine dair deneyimleri araştırılabilir. Sadece sanatsal bağlamda değil, aynı zamanda eğitsel alanda kullanılacak artırılmış gerçeklik tasarımları geliştirilebilir. Özellikle öğrenci yetiştirmek üzere eğitim alan öğretmen adaylarının sorumlu olduğu müfredat materyal geliştirme başlığı altında bu teknoloji hakkında bilgiler verilerek farkındalık sağlanabilir. Böylece öğretmen adaylarının görev yapacakları okullarda eğitimin kalıcılığını artıracak materyaller yapmasında ön ayak olunabilir. Ayrıca bu çalışma kapsamında ele alınan paralel gerçeklik kavramı ile ilgili özellikle müze mekanlarında kullanılacak

özgün çalışmalar üretilebilir ve kullanım alanları çeşitlendirilebilir.

KAYNAKLAR

- Adak, M. (2010). *Bithynialı Bir Hayvan Savaşçısının (Archikynegos) Sosyal Yükselişi*. *Gephyra*, 7, 1-9.
- Akaslan, D., Ernst, F., Saruşık, G. ve Erdoğan, S. (2018). *Sanal Gerçeklik Uygulamaları İçin Araştırma ve Eğitim Olanakları*. *Electronic Turkish Studies*, 13(21), 1-20.
- Alp, A. O. (2008). *Hellenistik-Roma Dönemi Anadolu Mimarlığında Bezemeli Kaideler*. *Anadolu*, 34, 27-46.
- Ante, L. (2021). *The Non-Fungible Token (Nft) Market and Its Relationship with Bitcoin and Ethereum*. *Blockchain Research Lab*, 20, 1-9.
- Atagök, T. (1999). *Yeniden Müzeciliği Düşünmek*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Yayınları.
- Aytekin, H. (2016). *Müzelerde Artırılmış Gerçeklik Uygulamaları: Sakıp Sabancı Müzesi Örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Cormen, T. H., Leiserson, C. E., Rivest, R., and Stain, C. (2009). *Introduction to Algorithms*, Massachusetts: MIT Press.
- Coşkun, C. (2017). *Bir Sergileme Yöntemi Olarak Artırılmış Gerçeklik*. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 20, 61-75.
- Dowling, M. (2021). *Is Non-Fungible Token Pricing Driven By Cryptocurrencies?*. *Finance Research Letters*, 44, 1-6.
- Murathan, T. ve Murathan, F. (2019). *Spor Sektöründe Blok Zinciri Uygulamaları*. *Gaziantep Üniversitesi Spor Bilimleri Dergisi*, 4 (1), 64-74.
- Sertalp, E. (2018). *Ören Yerlerinde Artırılmış Gerçeklik Stantlarının Kullanımı: Ankara Roma Hamamı Artur* Örneği*. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 22, 273-289.
- Tsai, C. ve Yen, J. (2014). *The Augmented Reality Application of Multimedia Technology in Aquatic Organisms Instruction*. *Journal of Software Engineering and Applications*, 7, 745-755.
- Türk, G. D., Bayrakçı, S. ve Akçay, E. (2022). *Metaverse ve Benlik Sunumu*. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 12(2), 316-333.
- Yıldırım, İ. (2020). *Fen Öğretiminde Artırılmış Gerçeklik Uygulamalarının 6. Sınıf Öğrencilerinin Akademik Başarılarına ve Kalıcılığına Etkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Yücel, D. (2012). *Yeni medya sanatı ve yeni müze*. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları.

İnternet Kaynakları

- http 1. *The Technology*. (Şubat 2022). *Misapplied Sciences*. <https://www.misappliedsciences.com/home/technology.html> (Erişim Tarihi: 06.09.2022).
- http 2. *Musee Dezentral: the World's First Decentralised Metaverse Museum is Transforming Art Curation*. (Aralık 2021). *Nftevening*. Web: <https://nftevening.com/musee-dezentral-the-worlds-first-decentralised-metaverse-museum-is-transforming-art-curation/> (Erişim Tarihi: 06.09.2022).
- http 3. *New Delta airport screen shows personalised flight info to dozens of travellers at once using AI*. (Temmuz 2022). *Euronews*. Web: <https://www.euronews.com/next/2022/07/07/new-delta-airport-screen-ai-shows-personalised-flight-info-to-dozens-of-travellers-at-once> (Erişim Tarihi: 06.09.2022).
- http 4. *OECD Blockchain Primer*. (2016). *OECD Reports*. Web: <https://www.oecd.org/finance/OECD-Blockchain-Primer.pdf> (Erişim Tarihi: 07.09.2022).
- http 5. *Learn All About Blockchain & Crypto*. (Temmuz 2021). *Binance*. Web: <https://academy.binance.com> (Erişim Tarihi: 06.09.2022).
- http 6. *Seattle NFT Museum*. (Ocak 2022). *SNFTM*. Web: <https://www.seattlenftmuseum.com/> (Erişim Tarihi: 06.09.2022).
- http 7. *A Physical NFT Museum Is Opening In Seattle*. (Aralık 2021). *Werms*. Web: <https://wersm.com/a-physical-nft-museum-is-opening-in-seattle/> (Erişim Tarihi: 06.09.2022).
- http 8. *Bolu Müzesi*. (t.y). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. Web: <https://bolu.ktb.gov.tr/TR-69938/bolu-muzesi.html> (Erişim Tarihi: 06.09.2022).
- http 9. *Hermes Propylaios Başı*. (t.y). Türkiye Kültür Portalı. Web: <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/bolu/kulturenvanteri/hermes-propylaios-basi> (Erişim Tarihi: 06.09.2022).

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Paralel Gerçeklik. Web: <https://bit.ly/3QC0h9T> (Erişim Tarihi: 06.09.2022).

Görsel 2. Musee Dezentral. Web: <https://bit.ly/3lF2nJ2> (Erişim Tarihi: 06.09.2022).

Görsel 3. Lilac Bush. Web: <https://bit.ly/3qiiZZ7> (Erişim Tarihi: 06.09.2022).

Görsel 4. Bilgilendirme Tasarımları (Araştırmacı Tarafından, 2022).

Görsel 5. Broşür, İç ve Dış Sayfa (Araştırmacı Tarafından, 2022).

Görsel 6. İnternet Sitesi Anasayfa (Araştırmacı Tarafından, 2022).

Görsel 7. OpenSea. <https://opensea.io/collection/bolu-muzesi> (Erişim Tarihi: 06.09.2022).

Görsel 8. Tarihi Eserlerin Listesi (Araştırmacı Arşivinden, 2022).

Görsel 9. Tasarım Katmanları ve Konumlandırılması (Araştırmacı Tarafından, 2022).

Görsel 10. Bilgisayar Ekranında Gerçek Zamanlı Deneyim (Araştırmacı Arşivinden, 2022).

Görsel 11. Kybele Büstü ve Konumlandırılması (Araştırmacı Arşivinden, 2022).

Görsel 12-13-14. Gerçek Zamanlı Görüntüler (Araştırmacı Arşivinden, 2022).

Görsel 15. Tanıtım Klipi. Web: <https://youtu.be/hA5eaKbXCWo>.

SİNEMA ESTETİĞİ: GERÇEKLIK VE HAKİKAT

Doç. Dr. Serhat KOCA*

Kitabın Künyesi: *Sinema Estetiği: Gerçeklik ve Hakikat*, Selçuk Ulutaş, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2017, Birinci Basım, 188 sayfa, ISBN: 978-605-9452-17-5.

ÖZET

Bu çalışmada; Selçuk Ulutaş'ın 2017 yılında yayınlanan "Sinema Estetiği: Gerçeklik ve Hakikat" isimli çalışmasının irdelenmesi amaçlanmıştır. Sinema araştırmaları alanında konuya ilişkin akademik tartışmalarının yetersiz ve ağırlıklı olarak sinemaya özgü araçların biçimsel kullanımı üzerine odaklanmış olması, kitabın sinema estetiği alanındaki çalışmalara yaptığı katkıyı daha önemli hale getirmektedir. Sinema estetiğini, estetik felsefesi bağlamında duygu boyutunun çözümlenmesine odaklanarak inceleyen çalışma Türkçe literatürde eksik kalan bir alanın akademik zeminde tartışılmasına olanak sağlamaktadır. Sanat eseri tarafından üretilen duyguyu, 'Duygulam (affect)' kavramı çerçevesinde inceleyen eser, sanatsal gerçeklik ile duygu arasındaki bağlantıların kurulmasına odaklanmıştır. Bu yönüyle Ulutaş'ın kaleme aldığı "Sinema Estetiği: Gerçeklik ve Hakikat" kitabı, sanat eseri olarak sinema filmlerine modern estetik felsefesi penceresinden bakarken yeni bir yorum kazandırma arayışı ve estetik nesnelerin bilgi ile bağlantıları üzerinden hakikat ve gerçeklik arasındaki gerilimi keşfetmeye yönelik bir çabanın eseridir. Bu açıdan eser sinema estetiğini, sinemaya özgü araçların biçimsel kullanımı dışında incelemek isteyenlere araştırıcılara bir model oluşturabilecek niteliktedir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Estetik, Gerçeklik, Hakikat.

Geliş Tarihi: 14.10.2022

Kabul Tarihi: 08.12.2022

Makale Türü: Kitap Eleştirisi

*Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, serhatkoca@anadolu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8472-3393

CINEMA AESTHETICS: REALITY AND TRUTH

Assoc. Prof. Dr. Serhat KOCA*

Title of the Book: Cinema Aesthetics: Reality and Truth, Selçuk Ulutaş, İstanbul, Hayalperest Publishing House, 2017, First Edition, 188 pages, ISBN: 978-605-9452-17-5.

ABSTRACT

This study aimed to examine Selçuk Ulutaş's work titled "Cinema Aesthetics: Reality and Truth" published in 2017. The fact that the academic discussions on this subject in the field of cinema are insufficient and those available in the literature were found to have mainly focused on the stylistic use of cinema-specific tools makes the contribution of this book to the field more important. This study, which examines the aesthetics of cinema in the context of aesthetic philosophy focusing on the analysis of the dimension of emotion, allows discussions in th area filling in the relevant gap in the Turkish literature on an academic basis. Examining the emotion produced by the work of art within the framework of the concept of 'affect', this work has focused on the establishment of the connections between artistic reality and emotion. The book, "Cinema Aesthetics: Reality and Truth" written by Ulutaş handles cinema films from the modern aesthetics phylosophy perspective as well as attempt to add a new interpretation and explore the tension between truth and reality based on the connections of aesthetic objects with the information. From this point of view, the work is capable of creating a model for researchers who want to study the aesthetics of cinema, other than the stylistic use of cinema-specific tools.

Keywords: Cinema, Aesthetics, Reality, Truth.

Received Date: 14.10.2022

Accepted Date: 08.12.2022

Article Types: Book Review

*Anadolu University, Faculty of Communication Sciences, Department of Cinema and TV, serhatkoca@anadolu.edu.tr,
ORCID: 0000-0001-8472-3393

Felsefi yazın alanında ve gündelik hayatta sıkça karşılaştığımız estetik kavramı sanat felsefesi dışında psikoloji, sosyoloji, siyaset ve iletişim bilimi gibi pek çok başka alan ile de doğrudan ilgilidir. Sadece güzele indirgenemeyecek kadar geniş bir kapsama sahip olan estetiğin, insan duyguları ile ilişkisi ve bu bağlamda bedene yönelik bir söylem de olması kavramın pek çok farklı disiplin altında incelenmesini sağlamaktadır (Kagan,1982: 23-64, Ziss, 2009).

Selçuk Ulutaş'ın 2017 yılında yayınlanan "Sinema Estetiği: Gerçeklik ve Hakikat" isimli çalışması on ana başlıktan oluşan bir içeriğe sahip olsa da temelde iki ana bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerden ilki estetik kavramının diğer felsefi ve sanatsal kavramlarla ilişkisinin kurulmasını sağlayan dokuz ana başlığı içeren bölümdür. Tüm sanat alanları ile ilişkili olan bu genel anlatım sonrasında ise sinema özelinde kitabın estetik felsefesi ile "gerçeklik ve hakikat" kavramları arasındaki ilişkiyi incelediği görülmektedir. Böylelikle kitabın, sinemanın estetik varoluşu ile gerçeklik üretimi arasındaki ilişkiyi tartışabilmek için literatürde farklı kaynakları tarayarak ulaşılabilecek bir bilgi kümesini bir araya getirmeyi amaçladığı ifade edilebilir.

"Sinema Estetiği: Gerçeklik ve Hakikat"ın ilk bölümü "Estetik Kavramının Duygu, Duygulam ve Düşünce Kavramları ile İlişkisi" başlığını taşımaktadır. Araştırmacı bu başlık altında insan duyguları ile düşünce arasındaki ilişkileri Spinoza ve Deleuze'ün perspektifinden incelemiştir. Kitabın bu bölümündeki temel söylemlerinden ilki; istisnalara rağmen fiziki dünyada düşüncenin, duyguların ortaya çıkmasında öncü olduğudur. Bu söylem sonrasında bu bölümde sanatla üretilen duygu üzerine düşünüldüğü ve bu duygunun gündelik hayattaki duygudan farklı bir varoluşa sahip olduğu iddiası tartışılmıştır. Sanatla üretilen duyguyu Deleuze ve Guattari'nin mirasından ödünç alan araştırmacı bu özel durumu, 'Duygulam

(affect)' kavramı çerçevesinde açıklamıştır. Ulutaş'ın ifadesi ile duygulamalar yine felsefi yazında karşılaştığımız duygulanımlardan farklı bir varoluşa sahiptir. Diğer taraftan bu bölüm kitabın sonraki kısımlarında ele alınan gerçeklik ve hakikat kavramları, sanatsal gerçeklikler ve diğer kavramlar ile insan duygusu arasındaki bağlantıların kurulması adına önemlidir (Ulutaş, 2007:17-31). Yazar duygulam ve duygulanım kavramlarını, 2022 yılında yayınladığı "Sinemada Duygulam, Duygulanım ve Güç İlişkisi: 'Yol Kenarı' Filmi İncelemesi" başlıklı çalışmasında da özne, özneleştirme ve öznellik ilişkisi bağlamında genişletmiştir.

Kitabın ilk bölümlerinde ele alınan meseleler tüm sanat alanları adına bir bilgi üretimi sağlarken sanat tarihinden örneklere yer verilmiş ve araştırmacının bu örnekleri sinema filmleri ile desteklediği görülmüştür. Bu bakış açısıyla kitapta hazırlanan diğer bir bölüm "Bilgi Sorunu" başlığını taşımaktadır. Bilgi felsefesi ve sanat ilişkisinin kurulduğu bu bölümde yazarın Nietzsche ve Foucault'yu takip ederek bilgiyi özellikle yorum olarak görme eğiliminde olduğu belirtilmelidir. Nietzsche (2010) bilgiyi yorum olarak gören düşünürlerden birisidir. Foucault (2012: 205-206) ise Nietzsche'nin düşüncelerini bu anlamda takip eden ve iktidar ile ilişkisini kuran bir kuramcı olarak karışımıza çıkar. Bilginin yorum olduğu fikri bir sonraki bölümde tartışılan gerçeklik ve hakikat kavramları arasındaki ayrımın anlaşılması ve okuyucuyu için de bir bakış açısı oluşturmak adına önemlidir. Yazar bu bölümde sanatın, sanatçıyı da var eden bir imgelem olduğunu ve imgelemin bilgiden bağımsız olmadığını ifade eden Collingwood'un (2014) görüşleri ışığında, sanatı bir bilgi türü olarak değerlendirmiştir. Yazar bu bölümde Kant'a (2006) özgü epistemolojik bir yaklaşımdan çok Schopenhauer'in yaklaşımını referans alarak estetiği epistemolojik ve ontolojik bir bakış açısı ile yorumlamıştır. Schopenhauer'a göre, (2009:

68) sanat eseri aslında hayatı ve şeyleri, hakikatte nasılsalar öyle göstermeye çalışır. Ulutaş da bu bölümde, sanatçıların şeylere ilişkin bir bilgi verme isteği taşımamaları halinde bile sanatsal çalışmaların varoluşlarının bilgiye bağlı olduğunu ve bu yönüyle sanatın bir bilgi türü olduğu vurgusunu yapmaktadır.

Kitabın isminden de anlaşılacağı üzere çalışmadaki temel tartışma konularından en önemlisi gerçeklik ve hakikat kavramlarının estetik nesnelere ilişkisidir. Bu mesele kitapta “Gerçeklik ve Hakikat” başlığı altında tartışılır. Felsefede antik dönemden bu yana düşünülen bir konu olan hakikat ile gerçeklik arasındaki ayrım pek çok filozofun bakış açısı ile değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmeler sonrasında araştırmacının temel iddiası hakikate ulaşmanın sosyal ve iletişimsel alanda mümkün olmadığı ve buna göre insan zihninin bilgi temelli kurguları olarak gerçekliklerin, hakikate yaklaşabileceği veya uzaklaşabileceği yönündedir. Sanat ise bu fikrin içinde sadece bir gerçeklik üretim aracıdır ve hakikate yaklaşabileceği gibi ondan kopma ihtimalini de barındırır. Ancak her ne olursa olsun sanatın ürettiği gerçekliklerin sanki hakikatin kendisi olarak algılanabileceği kitapta vurgulanmaktadır. Başka bir ifade ile sanat hakikate ulaşıldığı izlenimini yaratabilme gücüne sahiptir (Ulutaş, 2017: 41-55).

Sanatın gerçeklik üretimi ile ilişkisi kitapta “Sanatsal Gerçeklik” ve “Sanatsal Gerçekliğin Kaynakları ve Bakış Açıları” bölümünde detaylı bir şekilde incelenmektedir. Sanatsal gerçeklik kavramı ile fiziki gerçekliklerin kıyaslandığı, bakış açısı nosyonu ve sanatçıların bakış açılarının sanatsal üretimi nasıl etkilediğinin tartışıldığı bu bölümlerde, sanatçıların özne oluşları ve öznellikleri üzerinde durulmaktadır. Bu bölümlerin sonrasında ise okuyucu imge kavramının insan yaşamı üzerine etkisi ve gerçeklik bağlamında “İmge Kavramı ve Estetik Felsefesindeki Yeri” ve “İmgelerle Düşünmek”

bölümleri ile karşılaşmaktadır. İmge kavramının hem sanat hem de felsefedeki yeri bu bölümlerde incelenmekte ve sanatsal imgeler kategorize edilmektedir. İlaveten imgenin bellekle bağlantısının kurulduğu bu bölümler sonraki bölüm olan “Estetik Haz ve Sanat” başlığı için kavramsal bir altyapı oluşturmaktadır. “İmgelerle Düşünmek” bölümü ise özellikle insan varoluşu ve imgesel düşünüşü araştırdığı gibi sanatın iktidar ve onun egemen söylemleri ile özneler arasında ortaya çıkan gerilimin estetik ile olan ilişkisine değinmektedir.

Estetik felsefenin önemli ara kavramlarından birisi olan estetik haz ise çalışmada kapsamlı bir şekilde “Bellek, Haz ve Sanat” başlığı altında incelenmiştir. Estetik hazın bedensel hazlardan farklarının ortaya konulduğu bu bölüm ayrıca sanat ve bellek arasındaki ilişkiyi çok boyutlu olarak incelemektedir. Bu inceleme estetik hazın alımlayıcı özneler üzerinde kalıcı bir etkiye sahip olduğu görüşünü ortaya koyar. Böylelikle sanatın ve sinemanın ürettiği estetik hazın özetle bir özneleştirme pratiği olarak düşünülmesi bağlamında kitabın ortaya koyduğu tezler güncel bir tartışma alanını işaret etmektedir. Tunalı (2012: 20-40) tarafından da incelenen estetik haz konusunda yazarın Tunalı ekseninde bir bakış açısı ürettiği ve bunu sinemaya uyarlamaya çalıştığı görülmektedir.

Kitapta sinema estetiği ile gerçeklik ve hakikat kavramları arasındaki ilişkinin yapısal unsurları üzerine düşünülmeden önce sanat ontolojisinin önemli kavramlarından birisi olan “Estetik Objektivasyon Kuramı”na da değinildiği görülür. Bu bölümle araştırmacı, bir sanat eseri olarak sinema filminin gerçeklik üretimi ve bunun realize edilmesinde ortaya çıkan içerik-biçim ilişkisinin boyutlarını inceler. Bu bölümde Nicolai Hartmann ve Nietzsche gibi düşünürlerin sanatın manevi ve maddi tabakalarını nasıl ifade ettiklerini ortaya koyan araştırmacı, sonraki bölümlerde sinema filmlerini bir objektivasyon

olarak ele almakta ve gerçeklik-hakikat ilişkisini bu bağlamda yorumlamaktadır. Hartmann (2010), modern sanat ontolojisi ve bilgi ilişkisini kuran düşünürlerden birisi olarak sanatın iki tabakalı varoluşunu ve bu varoluşun bilgi ile bağlantısını “Ontolojinin Işığında Bilgi” isimli eserinde vurgulamaktadır. Yazarın özellikle Hartmann’ın yorumlarına sadık kaldığı görülmektedir.

Kitapta şu ana kadar bahsedilen bölümler genel anlamda tüm sanatlar için geçerli bir bilgi kümesini ortaya koymaktadır. Yazar tüm bu bölümlerde estetik felsefesi ile bağlantılı olan kavramlar ve düşünceleri, ana hat olan gerçeklik ve hakikat meselesini ortaya koymak üzere incelemiş, yorumlamıştır. Çalışmanın sanatsal hakikatin olmadığını vurgulandığı bu bölümlerinde, fiziki dünyada hakiki (doğru) olarak kabul edilen gerçekliklerin sanatsal sunumlarla nasıl üretildiği ortaya koyulmuş ve özünde birbirleri ile ilişki düzeyi düşük olduğu düşünülebilecek kavramların birbirleri ile nasıl iç içe oldukları açıklanmıştır. Yazarın bu anlamda bilgi ve varoluş arasındaki bağlantıyı temele aldığı görülür ve modern estetiğin bilgi temelli konumlanma noktalarının etkisinde olduğu söylenebilir.

Kitabın son bölümü olarak karşımıza çıkan “Sinema Eserleri İçin Estetik Objektivasyon” bölümü ise geride kalan tüm bölümlerin dışında sadece sinemaya odaklanmaktadır. Bu durumda yazarın asıl meseleyi açıklamak için diğer bölümlerde okuyucuya geniş bir zemin hazırlama amacı olduğu ifade edilebilir. Kitabın son bölümünde, sinemanın bir estetik objektivasyon olarak varoluşu incelenmiş ve bu varoluşun gerçeklik üretimini izleyicilere hakiki (doğru bilgi) şekilde nasıl yansıttığı ve izleyicileri nasıl etkilediği tartışılmıştır. Tüm bu tartışmalar üreticinin konumlanma noktasından yapılmış ve estetik alımlama ile ilgili kısma değinilmemiştir. Bu sebeple çalışmanın özünde

estetik üretim ile ilgili olduğu ve alımlayıcıların estetik deneyimini tartışmadan üreticilerin bir estetik deneyimi nasıl üretebildiklerine değindiği görülür. Kitabın son kısmında yazarın içerik ve biçim ilişkisi temelli olarak bir sinema filminin üretimini anlatı temelli öykü ve söylemle ortaya koyduğu görülür. Bu açıdan anlatı biliminde de göz kırpan çalışmanın, Chatman’ın (2009), yapısal anlatı kuramı ekseninde, anlatsal düzenlemenin söylem tarafından gerçekleştirilen bir etkinlik olduğu varsayımını referans aldığı belirtilmelidir. Çalışmada yazar, zihinsel üretim ve onun nesneleştirilmesini doğrudan ayırarak ifade etmiştir. Zihinsel içerik veya öykü kısmı felsefi boyutta neden-etki, zaman ve mekân kavramlarına değinmektedir. Bu değiniden sonra araştırmacı; gerçekliğin nesneleşmesi olarak söylemi, sinemada görsel düzenlemeler, montaj ve ses tasarımı kapsamında ele almaktadır.

İlgi çekici bir şekilde kitapta, gerçekliğin nesneleşmesi meselesi, zihinsel bir üretimin maddi-kasıtlı imgelere dönüştürülmesi bağlamında değerlendirilmiştir. Bu nedenle film üretiminin hiçbir aşaması zihinsel üretimden bağımsız değildir. Özellikle montaj bu sebeple zihinsel kurgunun teknik bir unsuru olarak değerlendirilmiştir. Bu kısımda söz edilen tüm biçimsel unsurlar zihinsel etkinliğin bir uzantısı olarak ele alınmıştır. Bu açıdan kitapta biçimsel kalıp ve formlara karşı çıktığı ifade edilmektedir. Nitekim sanata kurallar koymak ifadeyi sınırlandırmak anlamına geldiği için çalışmanın bu bakış açısının çağdaş sanata daha yakın bir sinematik nesneleştirme ile ilişkili olduğu söylenebilir.

Tüm bunların ışığında Ulutaş’ın kaleminden çıkan “Sinema Estetiği: Gerçeklik ve Hakikat” kitabı, sanat eserleri ve sinema filmlerine estetik felsefesi adına modern bir perspektiften yeni bir yorum katmayı amaçlamaktadır. Özel amacı ise estetik nesnelerin bilgi ile bağlantıları çerçevesinde hakikat ve gerçekliğin gerilimini

incelemektir. Tüm bu amaçlar özünde bir kitabı fazlasıyla açacak bir bilgi kümesini işaret ederken araştırmacının belirli felsefi bakış açılarından seçimler yaparak yorumladığı görülür. Eser, Türkçe literatürde oldukça sınırlı sayıda estetik ve sinema ilişkisine odaklanan çalışma olması dolayısıyla sinema disiplinine katkı sağlayacak niteliktedir. Türkçe literatürde var olan Ömer Saydam Uysal'ın "Sinema Estetiğine Giriş" (2012) ve Mario Pezzella'nın "Sinemada Estetik" (2006) adlı çalışmaları sinema estetiğinin, sinemaya özgü araçlarla nasıl oluşturulduğuna odaklanan çalışmalarıdır. Yine İngilizce literatürde, Jean Mitry'nin "The Aesthetics and Psychology of the Cinema" (1997) adlı eseri, biçimci bir yaklaşımla fenomenolojik olarak auteur sinemasının estetik yaklaşımına odaklanırken Torben Grodal, "Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture and Film" (2009) adlı çalışmasında, sanat filmleri ve ana akım filmlerde öznel unsurların kullanımındaki farklılıklar ekseninde gerçeklik-öznellik ilişkisini tartışmıştır. Daisuke Miyao, "The Aesthetics of Shadow: Lighting and Japanese Cinema" (2013) adlı çalışmasında Japon sineması örnekleri üzerinden aydınlatma ve estetik ilişkisine odaklanmış, Todd Berliner'in "Hollywood Aesthetic: Pleasure in American Cinema" adlı eseri de benzer şekilde Hollywood'un film diline özgü estetik tasarımın, anlatı ve stilistik yönünü incelemiştir. Yakın dönem çalışmalarından Leo Bersani ve Ulysse Dutoit tarafından yazılan "Forms of Being: Cinema, Aesthetics, Subjectivity" (2019) adlı çalışma, öznellik ve toplumsal cinsiyet perspektifinden, estetiğin bir görsel sanat olarak sinema filmlerindeki analizine, Jordan Schonig ise "The Shape of Motion Cinema and the Aesthetics of Movement" (2022) adlı eserinde sinemanın "hareket biçimlerini" yani hareketli görüntüye özgü yapılarını, kalıplarını veya hareket şekillerini inceleyerek sinemasal hareketi teorileştirmeye odaklanmıştır. Genel anlamıyla sinema estetiğinin, sinemanın kurucu

öğeleri; sinematografi ve kurgu bağlamında bir araştırma alanı olarak değerlendiren bu çalışmaların biçimsel yönelimin ötesinde Ulutaş'ın Sinema Estetiği: Gerçeklik ve Hakikat eseri, estetik felsefesi bağlamında duygu boyutunun çözümlenmesine odaklanmaktadır. Bu yönüyle eser, Daniel Yacavone'nun "Film Worlds" (2014) çalışmasının araştırma alanına daha yakın durmaktadır. "Film Worlds", sinemaya sanat olarak yenilikçi bir bakış açısı sunarak filmlerinin yarattığı etkiyi estetik ve sanat felsefesinden yararlanarak filmsel temsil, kurgusalılık, ifade, özdüşünümsellik, stil ve sinemanın tüm duygulanımsal, sembolik boyutları ile ele alan bir çalışmadır. Bu bağlamda Ulutaş'ın eserinin, duygu boyutunu bir araştırma alanı olarak incelemesi noktasında "Film Worlds" ile yakınlık kurduğu söylenebilir. Bu noktada "Sinema Estetiği: Gerçeklik ve Hakikat" kitabının zayıf yönü ise araştırmacının modernist estetiğe bağlı kalarak önceki dönemlerdeki tartışmalara yeterince yer vermemesidir. Bu zayıf yön nedeniyle estetik felsefesi hakkında bir ön bilgi ile kitabın okunması daha sağlıklı olacaktır. Diğer bir zayıf yön ise sinemada oyunculuk ve duygu arasındaki ilişkinin kitapta eksik olmasıdır. Oyuncu seçimi veya yönetiminin de filmdeki estetik varoluşu doğrudan etkilediği iddia edilebilir ve yazarın daha sonrasındaki yeni düzenlemelerinde bu konuya da yer vermesinin bütünlüklü bir kavrayış için faydalı olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Berliner, T. (2017). *Hollywood Aesthetic: Pleasure in American Cinema*. New York: Oxford University Press.
- Bersani, L., & Dutoit, U. (2019). *Forms of being: cinema, aesthetics, subjectivity*. Londra: Bloomsbury Publishing.
- Chatman, S. (2009). *Öykü ve söylem*. (Çev: Özgür Yaren). Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Collingwood, R.G. (2014). *Spekulum mentis ya da bilginin haritası*. (Çev: Kubilay Aysevener ve Zerrin Eren) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Foucault, M. (2012). *Bilme istenci üstüne dersler (1970-1971)*. (Çev: Kerem Eksen). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Grodal, T. (2009). *Embodied visions: evolution, emotion, culture and film*. New York: Oxford University Press.
- Hartmann, N. (2010) *Ontolojinin ışığında bilgi*. (Çev: Harun Tepe) Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- Kagan, M. S. (1982). *Güzellik bilimi olarak estetik ve sanat*. (Çev: Aziz Çalışlar) İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Kant, I. (2006). *Yargı yetisinin eleştirisi*. (Çev: Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Mitry, J. (1997). *The aesthetics and psychology of the cinema*. Indiana: Indiana University Press.
- Miyao, D. (2013). *The aesthetics of shadow: lighting and Japanese cinema*. London: Duke University Press.
- Nietzsche, F. W. (2010). *Güç istenci*. (Çev: Nilüfer Epçeli). İstanbul: Say Yayınları.
- Pezzella, M. (2006). *Sinemada estetik*. (Çev: Fisun Demir). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Schonig, J. (2021). *The shape of motion: cinema and the aesthetics of movement*. New York: Oxford University Press.
- Schopenhauer, A. (2009). *Seçkinlik ve sıradanlık üzerine*. (Çev: Ahmet Aydoğan). İstanbul: Say Yayınları.
- Tunalı, İ. (2012). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ulutaş, S. (2017). *Sinema estetiği gerçeklik ve hakikat*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Ulutaş, S. (2022). *Sinemada duygulam, duygulanım ve güç ilişkisi: "Yol Kenarı" filmi incelemesi*. *Journal of History School*, 56, 402-434. doi:10.29228/Joh.52035
- Uysal, Ö. S. (2012). *Sinema estetiğine giriş*. İstanbul: İkinci Adam Yayınları.
- Yacavone, D. (2014). *Film worlds: a philosophical aesthetics of cinema*. New York: Columbia University Press.
- Ziss, A. (2009). *Estetik: gerçekliği sanatsal özümsemenin bilimi*. (Çev: Yakup Şahan). İstanbul: Hayalbaz Kitap.