HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT YAZILARI - 2021 KASIM - e-ISSN 2458-8903 | 45

# sanat yazıları

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT YAZILARI - 2021 KASIM - e-ISSN 2458-8903 | 45

# sanat yazıları

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi **Sanat Yazıları** Dergisi hakemli bir dergidir.

**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ**
SANAT YAZILARI / 2021 KASIM / SAYI: **45 -** ART WRITINGS / 2021 NOVEMBER / NO: **45**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları
Sanat Yazıları, (Mayıs ve Kasım) yılda iki kez yayınlanır. Yayın dili Türkçedir.

**Sahibi**
Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi adına
Dekan **Prof. Nadire Şule Atılgan**

**Sorumlu Yazı İşleri Müdürü**
Prof. Bilge Sayıl Onaran
Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

**e-ISSN: 2458-8903**
**Yayın Türü:** Yaygın Süreli Yayın
**Yayın Şekli:** Yıllık - Türkçe
**Yayın İdare Adresi:** Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi 06800 Beytepe / Ankara

**Yayın Kurulu**
Prof. Bilge Sayıl Onaran (Başkan) *(Hacettepe Ü. GSF)*
Prof. Ufuk Tolga Savaş *(Hacettepe Ü. GSF)*
Prof. Necla Rüzgar Kayıran *(Hacettepe Ü. GSF)*
Doç. Banu Bulduk Türkmen *(Hacettepe Ü. GSF)*
Doç. Dr. Gülçin Cankız Elibol *(Hacettepe Ü. GSF)*
Doç. Seval Şener *(Hacettepe Ü. GSF)*
Dr. Öğr. Üyesi Engin Sarı *(Hacettepe Ü. GSF)*
Arş. Gör. Vildan Dündar Türkkan *(Hacettepe Ü. GSF)*
Arş. Gör. Işıl Tüfekçi Ardıç*(Hacettepe Ü. GSF)*
Arş. Gör. T. Dilek Kayabaş *(Hacettepe Ü. GSF)*
Arş. Gör. Semih Çınar *(Hacettepe Ü. GSF)*

**Grafik Tasarım** (Kapak ve İç Sayfa Tasarımı)
Doç. Banu Bulduk Türkmen (Hacettepe Ü. GSF)

**Tasarım Uygulama**
Arş. Gör. T. Dilek Kayabaş *(Hacettepe Ü. GSF)*

**Danışma Kurulu**
Prof. Dr. Türev Berki (Hacettepe Ü. Ankara Devlet Konserv.)
Prof. Dr. Sibel Bozbeyoğlu (Hacettepe Ü. Edebiyat F.)
Prof. Dr. Can Mehmet Hersek (Başkent Ü. GSTMF)
Prof. Hüsnü Dokak (Hacettepe Üniversitesi GSF)
Prof. Suat Karaaslan (Çukurova Üniversitesi Eğitim F.)
Prof. Dr. Rıfat Şahiner (Yıldız Teknik Ü.Sanat ve Tasarım F.)
Prof. Dr. Filiz Yenişehirlioğlu (Koç Ü. İnsani Bil. ve Ede. F.)
Prof. Pelin Yıldız (Hacettepe Üniversitesi GSF)
Prof. Mustafa Yüksel (Mersin Üniversitesi GSF)

**45. Sayının Hakem Kurulu (Ünvan ve Soyadı Sırasıyla)**
Prof. Dr. Nur Ayalp (TED Ü. Mimarlık Fakültesi)
Prof. Dr. Türev Berki (Hacettepe Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı)
Prof. Kaan Canduran (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Refa Emrali (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Nurdan Karasu Gökçe (Erciyes Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Dr. Serkan Güneş (Gazi Ü. Mimarlık Fakültesi)
Prof. Dr. Atilla İlkyaz (Ankara Hacı Bayram Veli Ü. Sanat ve Tasarım F.)
Prof. Dr. Murat Kılıç (Kırıkkale Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Cüneyt Kurt (Mustafa Kemal Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Eylem Önder (Hacettepe Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı)
Prof. Cebrail Ötkün (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Zekiye Sarıkartal (Mardin Artuklu Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Dr. Özgür Soğancı (Anadolu Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Candan Terviel (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Pelin Yıldız (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Mehmet Yılmaz (Hacettepe Ü. Mimarlık Fakültesi)
Doç. Elif Ağtekin (Bilecik Şeyh Edebali Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Dr. Gözen Güner Aktaş (Başkent Ü. Güzel Sanatlar Tasarım Mimarlık F.)
Doç. Dr. Ozan Bilginer (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Zuhal Boerescu (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Dr. Emre Demirel (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Serap Emmungil (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Elif Varol Ergen (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Dr. Pelin Öztürk Göçmen (Ankara Hacı Bayram Veli Ü. Sanat ve Tasarım F.)
Doç. Tevfik İnanç İlisulu (Ankara Hacı Bayram Veli Ü. Sanat ve Tasarım F.)
Doç. Alaattin Kirazcı (Marmara Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Dr. Duygu Koca (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Nil Köken (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Dr. Nurdan Küçükhaskköylü
Doç. Selin Mutdoğan (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Dr. Fazlı Orhun Orhan
Doç. Emine Nur Ozanözgü (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Dr. Ayşen Özkan (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Zülfikar Sayın (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Dr. Umut Şumnu (Başkent Ü. Güzel Sanatlar Tasarım Mimarlık Fakültesi)
Doç. Seniha Ünay Selçuk (Düzce Ü. Güzel Sanatlar Tasarım Mimarlık Fakültesi)
Doç. Dr. Pelin Şahin Tekinalp (Hacettepe Ü. Edebiyat Fakültesi)
Doç. Çağlar Uzun (Zonguldak Bülent Ecevit Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Dr. Meryem Yalçın (TOBB Ekonomi ve Teknoloji Ü. Mimarlık ve Tasarım F.)
Dr. Öğr. Üyesi Ilgım Veryeri Alaca (Koç Ü. İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi)
Dr. Öğr. Üyesi Tanzer Arığ (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Dr. Öğr. Gör Zeynep Bahadır (Ankara Bilim Ü. Hukuk Fakültesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ali Asgar Çakmakçı (Zonguldak Bülent Ecevit Ü. Güzel Sanatlar F.)
Dr. Öğr. Üyesi Güler Ufuk Demirbaş (Çankaya Ü. Mimarlık Fakültesi)
Dr. Öğr. Üyesi Havva Altun Demircan (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Dr. Öğretim Üyesi Aslı Işıksal (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Dr. Öğr. Üyesi Aysun Aydın Öksüz (Karadeniz Teknik Ü. Mimarlık Fakültesi)
Dr. Öğr. Gör Betül Bilge Özdamar (Başkent Ü. Güzel Sanatlar Tasarım Mimarlık F.)
Dr. Öğr. Üyesi Lütfi Özden (Düzce Ü. Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ercan Sağlam (Bilkent Ü. Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık F.)
Dr. Öğr. Üyesi Bora Yıldırım (Kırıkkale Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)

**Sanat Yazıları, ULAKBİM TR Dizin'de taranan ulusal hakemli bir e-dergidir.**

**İletişim Adresi:** Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı
06800 Beytepe - Ankara / Tel: (312) 299 20 62 - 82 Faks: (312) 299 20 61
www.gsf.hacettepe.edu.tr / sanatyazilari@hacettepe.edu.tr

http://sanatyazilari.hacettepe.edu.tr @sanatyazilari

Yazıların içeriğinden yazarları sorumludur.
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi'nde kör hakem sistemi uygulanmaktadır.

# YAYIN İLKELERİ ve MAKALE YAZIM KURALLARI

## YAYIN İLKELERİ

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

Sanat Yazıları, ULAKBİM TR Dizin'de taranan ulusal hakemli bir e-dergidir. Sanat Yazıları'nda yayımlanmak üzere önerilen yazılar, Yayın Kurulu tarafından yapılan bir ön değerlendirmeden geçtikten sonra, konunun uzmanı üç hakem tarafından değerlendirilir ve iki hakemden olumlu rapor gelmesi halinde yayımlanır.

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

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

## MAKALE YAZIM KURALLARI

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

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

Makaleniz hakem değerlendirme sürecine girmeden önce ve değerlendirme süreci sonunda yayıma kabul edilmesi halinde Sanat Yazıları Etik Politikaları gereği dergi editörü tarafından Ithenticate İntihal programında taranacaktır. Düzeltme gerektirecek durumlarda sisteminize intihal raporunuz yüklenecektir.

Makaleler, sisteme yüklenirken Sanat Yazıları Dergisi Etik Beyan Formu'nun doldurulup imzalanarak sisteme yüklenmesi gerekmektedir.

Makaleler, www.sanatyazilari.hacettepe.edu.tr adresinde bulunan **Makale Takip Sistemi** üzerinden **MTS Yazar Girişi** yaparak gönderilmelidir. Yazarlar, **MTS Yazar Girişi** kısmından sisteme üye olarak makalesini ve makalede yer alan görselleri sisteme yüklemelidir. Sisteme yüklenen makalede iletişim bilgileri (makalenin yazarı; adı, soyadı, görev yaptığı kurum ve akademik unvan, adres, telefon numarası ve elektronik posta vb.) yer almamalıdır.

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

*Yazılar Times New Roman yazı karakterinde, iki yana yaslanmış, 12 punto ve 1,5 satır aralıklı olmalıdır.

*Makalenin başlığı büyük harflerle, Türkçe ve İngilizce olarak yazılmalıdır.

*Makalenin başında en çok 150 sözcükten oluşan kısa bir Türkçe ve İngilizce özet bulunmalıdır. Özet yerine **Öz** ifadesi kullanılmalıdır. Öz, İtalik olarak ve 9 punto ile yazılmalıdır.

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

**Örnek:**

*MAKALENİN TÜRKÇE BAŞLIĞI (Times New Roman, 9 punto, italik)*
***Öz:*** *Xxxxxx xxxxxxx xxxxx. Xxxxx xxxxxxxxxx xxxxxxxxxxxx xxxxx. ....(En çok 150 sözcük)*
***Anahtar Sözcükler:*** *Xxxx, Xxxxxxxx, Xxxxx. (En az 5 sözcük).*

*MAKALENİN İNGİLİZCE BAŞLIĞI (Times New Roman, 9 point size, italic)*
***Abstract:*** *Xxxxx, xxxxx xxxxxx xxxx. Xxxxx, xxxxx xxxxxx xxxx. Xxxxx, xxxxx xxxxxx xxxx.(The most 150 words)*
***Keywords:*** *Xxxxxxx, Xxxxxxxx, Xxxxx. (at least 5 words).*

*Metin içinde görsellere gönderme yapılmalıdır. Görseller (görsel, tablo, şekil vb.) Görsel 1., Görsel 2., Görsel 3.... biçiminde numaralandırılmalı, görselin altına o görsele ait bilgiler Times New Roman 11 punto ile yazılmalı ve hangi kaynaktan alındığı belirtilmelidir (Örnek 1, Örnek 2).

*Metin içinde kullanılan görseller numara adıyla (Örn: Görsel 1, 2) tek tek kaydedilmeli ve her bir görsel 120 piksel/cm veya 300 piksel/inch çözünürlükte ve JPEG formatında olmalıdır. *Görseller sisteme yüklenirken bütün görseller tek bir .rar ya da .zip dosyası içerisinde yüklenmelidir.

*Görseller, metin içindeki numaralarıyla (Örn: Görsel 1, Görsel 2) tek tek kaydedilmeli ve her bir görsel (şekil, tablo) 120 piksel/cm veya 300 piksel/inch çözünürlükte ve JPEG formatında olmalıdır. Görseller sisteme yüklenirken, bütün görseller tek bir .**rar** ya da .**zip** dosyası içerisinde yüklenmelidir.

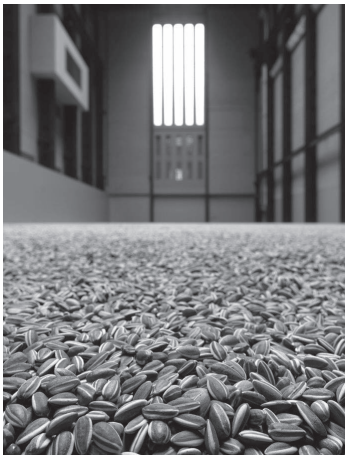
*Görsellerde kullanılan görüntü, fotoğraf, uygulama vb. kaynaklar yazara ait ise, görüntü alt bilgisinde Kişisel Arşiv ifadesi yer almalıdır.

**Örnek 1:**
**Kitaptan alınan görseller**

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

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

**Örnek 2:**
**Elektronik Kaynaktan alınan görseller**



**Görsel 2.** Sanatçının Adı Soyadı, Çalışmanın Yılı, Çalışmanın Türkçe Adı / Çalışmanın Orijinal Adı. Kaynağın Adı. Erişim: Gün. Ay. Yıl. http://ağ adresi

**Görsel 2.** Ai Weiwei, 2010, Ayçiçeği Çekirdekleri / Sunflower Seeds. Tate. Erişim: 20.12.2014. http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds

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

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

**Örnek 3:**

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

**Örnek 4:**

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

**Örnek 5:**

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

**Örnek 6:**

> Yirminci yüzyılda görsel sanatlarda yaşanan devrime kadar görsel sanatlar çeşitli mecralardan görüntülerin kopyalanmasıyla uğraşmıştır. Aslında bu kademeli bir geçiştir. İtalya'da Giotto, Cimabue ile başlayıp ideal bir temsile erişen Victoria döneminde zirveye ulaşır. Rönesans sanatçısı Leon Battista Alberti başarılı bir portrede görülenle, portredeki kişi bir pencereden bize baktığında gördüklerimizin farklı olmaması gerektiğini söyler. Yine de günümüzün bir grafik sanatçısı tarafından hava fırçasıyla yapılan bir portre ve bir Giotto resmi arasında büyük fark vardır. Bu iki farklı temsil arasında yapılan birçok keşiften pers-

> pektif ve fizyonomi öne çıkmaktadır. Bu keşiflerle birlikte resimsel temsil anlamında pek çok yeni olanak doğmuş olsa bile portre, peyzaj, natürmort ve tarihsel resim alanlarının hareketi gösterme imkânları kısıtlıdır. Resimde birinin hareket etmiş olduğu görülebilirken, gerçekten hareket halinde görmek mümkün değildir. Fotoğraf bu konuda öncü olur. Henry Fox Talbot, Muybridge ile başlayan süreç sonrasında, Lumiere kardeşler hareketi hiç bölmeden insanları hareket halinde gösterirler ve bu gelişmenin ardından sinema filmleri, en azından ses özelliği sayesinde edebi sanatlarla birleşmiş olur (Danto, 2014, s. 17-19).

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

**Örnek 7:**

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

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

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

**Örnek 8:**

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

[1] Açıklama ve italik Arthur Danto'ya aittir.

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

**Örnek 9:**
"Osmanlı tarihi coğrafyası çok geniş bir alana yayılmaktadır. Bu alan içerisinde, Osmanlı'nın nispeten kısa süreli elinde bulundurduğu bölgeleri saymazsak, günümüzde kurulmuş olan yaklaşık otuzbeş ulus devlet bulunmaktadır." (Yenişehirlioğlu, 2011, s. 9).

**Örnek 10:**
"Avrupa Birliği'nin kültür politikalarının oluşumunda rol oynayan çeşitli kurum ve kuruluşlarla işbirlikleri yürüten İKSV, 2005 yılından bu yana EUROMED-Anna Lindh Vakfı Türkiye Ağı'nda yer alıyor. Kültür politikaları projeleri kapsamında ise çeşitli sivil toplum kuruluşları ile işbirlikleri geliştirmeye devam ediyor." (iksv. http://www.iksv.org/tr/kultur-politikalari-calismalari/hakkinda).

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

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

*Kaynakçanın sonunda URL kaynakları da ayrı başlık altında yer almalı, URL kısaltma programı kullanılmadan URL kaynakçada erişim linki yer almalıdır.

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

**Örnek 11:**

**Tek Yazarlı Kitap**
Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). *Kitap Adı.* Yayın Yeri: Yayınevi.
Cömert, Bedrettin. (1991). *Sanat Edebiyat Üzerine.* Ankara: Damar Yayınları.

**Çeviri Kitap**
Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). *Kitap Adı.* (A. Soyadı, Çev.). Yayın Yeri: Yayınevi.
Kuspit, Donald. (2006). *Sanatın Sonu.* (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

**Editörlü Kitapta Bölüm**
Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). Yayın/Bölüm Adı. Editörün Adı Soyadı (Haz./Ed.). *Kitap Adı,* s. bölümün başlangıç ve bitiş sayfa numarası aralığı. Yayın Yeri: Yayınevi.
Buren, Daniel. (2005). Müzenin İşlevi. Ali Artun (Ed.). *Sanatçı Müzeleri,* s. 150-156. İstanbul: İletişim Yayınları.

**İki Yazarlı Kitap**

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

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

**Çok Yazarlı Kitap**

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

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

**Tüzelkişi Yazarlı Kitap**

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

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

**Dergiden Makale**

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

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

**Gazete Makalesi**

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

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

**Yayımlanmamış Tez**

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

**Elektronik Kaynak-Makale**

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

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

**Elektronik Kaynak-Anonim Ağ Sayfası**

Kaynağın Adı. Erişim: Gün. Ay. Yıl. Ağ adresi

Wikipedi. Erişim: 20.10.2014. http://tr.wikipedia.org/

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

## ETİK KURALLAR

TR Dizin'in 2020 Kriterlerine göre yayınlanan ilgili maddenin tamamının yer aldığı etik kurallar aşağıda yer almaktadır. Etik kurul onayı olması zorunlu olan tüm makalelerde "etik kurul onayı" belgesinin sisteme yüklenmesi zorunludur. Etik onay belgesi olmayan makaleler, değerlendirme sürecinden çıkarılacaktır.*

Sosyal bilimler dahil olmak üzere tüm bilim dallarında yapılan araştırmalar için ve etik kurul kararı gerektiren klinik ve deneysel insan ve hayvanlar üzerindeki çalışmalar için ayrı ayrı etik kurul onayı alınmış olmalı, bu onay makalede belirtilmeli ve belgelendirilmelidir.*

Bu başlık altında, hakem, yazar ve editör için ayrı başlıklar altında etik kurallarla ilgili bilgi verilmelidir.

Makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine uyulduğuna dair ifadeye yer verilmelidir.*

Ulusal ve uluslararası standartlara atıf yaparak, dergide ve/veya web sayfasında etik ilkeler ayrı başlık altında belirtilmelidir. Örneğin; dergilere gönderilen bilimsel yazılarda, ICMJE (International Committee of Medical Journal Editors) tavsiyeleri ile COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için Uluslararası Standartları dikkate alınmalıdır.*

Etik kurul izni gerektiren çalışmalarda, izinle ilgili bilgiler (kurul adı, tarih ve sayı no) yöntem bölümünde ve ayrıca makale ilk/son sayfasında yer verilmelidir. Olgu sunumlarında, bilgilendirilmiş gönüllü olur/onam formunun imzalatıldığına dair bilgiye makalede yer verilmesi gereklidir.*

Kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine riayet edilmesi gerekmektedir.*

*TR Dizin Başvuru ve Değerlendirme Süreçleri. Erişim: 01. 01. 2020, https://trdizin.gov.tr/?page_id=50

# **İÇİNDEKİLER** / CONTENTS

**SAYFA** / PAGE

## **ARAŞTIRMA MAKALELERİ** / RESEARCH ARTICLES


**HACETTEPE HASTANESİ PLASTİK, REKONSTRÜKTİF VE ESTETİK (PRE) CERRAHİ ANABİLİM DALI KLİNİĞİ MUAYENE ODALARINDA MEKANSAL ALGI**

SPATIAL PERCEPTION IN THE EXAMINATION ROOMS OF HACETTEPE HOSPITAL'S PLASTIC, RECONSTRUCTIVE AND ESTHETIC SURGERY DEPARTMENT 427 - 444

DR. ÖĞR. ÜYESİ **KURT ORKUN AKTAŞ**

**ESKİGEDİZ'DE BİLİNMEYEN BİR ÖZEL HAMAM: AZMİZÂDELER HAMAMI**

AN UNKNOWN PRIVATE HAMMAM IN ESKIGEDIZ: AZMİZÂDELER HAMAMI 445 - 456

ARŞ. GÖR. DR. **OĞULCAN AVCI**

**AVANGARD SANATTA METAFİZİK VE PATAFİZİK**

METAPHYSICS AND PATAPHYSICS IN AVANT-GARDE ART 457 - 472

**RIFAT BATUR**

**GÜNÜMÜZ SANATINDA ÇİZGİ İLE ANLATI OLANAKLARI**

NARRATIVE POSSIBILITIES BY DRAWING IN TODAY'S ART 473 - 492

DOÇ. **ZUHAL BAYSAR BOERESCU**

**İÇ MEKAN TASARIMLARININ 5846 SAYILI FİKİR VE SANAT ESERLERİ KANUNU KAPSAMINDA KORUNMASINA YÖNELİK BİR ANALİZ**

AN ANALYSIS ON THE PROTECTION OF INTERIOR DESIGNS UNDER THE LAW NUMBER 5846 ON INTELLECTUAL AND ARTISTIC WORKS 493 - 506

ARŞ. GÖR. **İSMAİL BEZCİ -** DOÇ. DR. **GÜLÇİN CANKIZ ELİBOL**

**ÇAĞDAŞ MÜZECİLİK BAĞLAMINDA BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ MÜZESİ MODEL ÖNERİSİ**

BAŞKENT UNIVERSITY MUSEUM MODEL PROPOSAL IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY MUSEUM 507 - 522

ÖĞR. GÖR. **DERYA ÇİFTÇİOĞLU -** PROF. DR. **CAN MEHMET HERSEK**

**PİYANONUN ÖZGÜN NİTELİKLERİ**

THE UNIQUE QUALITIES OF THE PIANO 523 - 534

DOÇ. DR. **EKİN ÇORAKLI KAHRAMAN**

**İLKOKUL SEVİYESİNDEKİ OTİZMLİ BİREYLERİN, EĞİTİM MEKANLARININ, ANKARA'DAKİ DÖRT FARKLI DEVLET OKULU ÜZERİNDEN ASPECTSS KRİTERLERİNE GÖRE İNCELENMESİ**

ANALYSIS OF THE DESIGN OF EDUCATIONAL AREAS FOR PEOPLE WITH AUTISM THROUGH THE FOUR DIFFERENT ELEMENTARY LEVEL OF PUBLIC SCHOOLS IN ANKARA 535 - 564

**MERVE KAVAZ** - PROF. DR. **MELTEM YILMAZ**

**RESIM, NESNE VE ÇAĞDAŞ SANAT**

PAINTING, OBJECT AND CONTEMPORARY ART 565 - 584

**HATAYHAN KORALTAN**

**ÇOCUKLUK KAVRAMI ODAĞINDA SANATTA ÖZNEL YAKLAŞIMLAR**

SUBJECTIVE APPROACHES IN ART IN THE FOCUS OF THE CONCEPT OF CHILDHOOD 585 - 604

**SEDA ÖZCAN ÖZDEN** - PROF. **A. FEYZA ÖZGÜNDOĞDU**

**ALMAN RESİM SANATINDA YENİ NESNELCİ TAVIR VE SOSYO-POLİTİK ELEŞTİRİ**

NEW OBJECTIVITY IN GERMAN PAINTING ART AND SOCIO-POLITICAL CRITICISM 605 - 622

DOÇ. DR. **ELİF ŞENEL** - DR. ÖĞR. ÜYESİ. **MEHMET AKSOY**

**İÇ MİMARLIK DİSİPLİNİNDE STAJ UYGULAMASI SORUNLARININ BELİRLENMESİ**

DETERMINING THE PROBLEMS OF INTERNSHIP PRACTICE OF INTERIOR ARCHITECTURE DISCIPLINE 623 - 638

ARŞ. GÖR. DR. **ANIL SÜVARİ** - DR. ÖĞR. ÜYESİ. **MEHMET ALİ ALTIN**

**GENÇ BRİTANYALI SANATÇILAR'IN TUTUMLARI VE ŞOK SANATI**

ATTITUDES OF YOUNG BRITISH ARTISTS AND THEIR SHOCK ART 639 - 660

**SEDA TEZCAN**

**CANAVARIN BEDENİ: GÖRSEL SANATLARDA CANAVAR İMGESİNİN GÖRSELLEŞTİRİLMESİ**

THE BODY OF A MONSTER: MONSTEROUS IMAGERY IN THE VISUAL ARTS 661 - 684

DOÇ. **ENGİN ÜMER**

**GÜNÜMÜZ İÇ MEKAN TASARIMI EĞİTİMİNE ALTERNATİF DÜŞÜNSEL BİR YAKLAŞIM: DİJİTAL ÖYKÜLEME**

AN ALTERNATIVE INTELLECTUAL APPROACH TO TODAY'S INTERIOR DESIGN EDUCATION: DIGITAL STORYTELLING 685 - 710

ARŞ. GÖR. **İPEK YILDIRIM -** PROF. DR. **PELİN YILDIZ**

**DERLEME MAKALELERİ** / REVIEW ARTICLES

**MEKÂNA ÖZGÜ SANATIN İLİŞKİSEL BAĞLAMI**

THE RELATIONAL CONTEXT OF IN SITE-SPECIFIC ART 711 - 726

DR. ÖĞR. ÜYESİ **SADIK ARSLAN**

**COCA COLA'NIN, II. DÜNYA SAVAŞI DÖNEMİNDE YAYINLADIĞI DERGİ REKLAMLARININ GÖSTERGEBİLİMSEL AÇIDAN İNCELENMESİ**

DURING THE WORLD WAR II., COCA COLA'S A SEMIOTIC ANALYSIS OF THE JOURNAL ADVERTISING PUBLISHED 727 - 746

ÖĞR. GÖR. **BAYRAM BOZHÜYÜK**

**BEDENİN CİNSİYET KONUŞMALARI; PERFORMANS SANATI TARİHİNE QUEER BİR BAKIŞ**

GENDER CONVERSATIONS OF THE BODY; A QUEER LOOK AT THE HISTORY OF PERFORMANCE ART 747 - 760

ARŞ. GÖR. **AKIN DEMİRAL**

**TANER CEYLAN'IN RESİMLERİNDE ANTİK MİTOLOJİK KARAKTERLERİN ve İKONOGRAFİK SİMGELERİN YORUMLANMASI**

INTERPRETATION OF ANCIENT MYTHOLOGICAL CHARACTERS AND ICONOGRAPHIC SYMBOLS IN TANER CEYLAN'S PAINTINGS 761 - 778

ARŞ. GÖR. **AHMET MANSUROĞLU -** DR. ÖĞR. ÜYESİ **RABİA ÖZGÜL KILINÇARSLAN**

**SANAT YAZILARI DİZİN 44 ve 45**

ART WRITINGS INDEX 44 and 45 779 - 784

SANAT YAZILARI - 2021 KASIM - SAYI: **45** - e-ISSN 2458 - 8903

# MAKALELER / ARTICLES

sanat yazıları

**SANAT YAZILARI, 2021; (45): 427-444** / ARAŞTIRMA MAKALESİ

# HACETTEPE HASTANESİ PLASTİK, REKONSTRÜKTİF VE ESTETİK (PRE) CERRAHİ ANABİLİM DALI KLİNİĞİ MUAYENE ODALARINDA MEKANSAL ALGI[1]

## SPATIAL PERCEPTION IN THE EXAMINATION ROOMS OF HACETTEPE HOSPITAL'S PLASTIC, RECONSTRUCTIVE AND ESTHETIC SURGERY DEPARTMENT

DR. ÖĞR. ÜYESİ **KURT ORKUN AKTAŞ**
Kırıkkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
orkuna@kku.edu.tr
**ORCID ID:** 0000-0002-7537-7190

***Öz:*** *Bu çalışma, günümüz hastane yapılarının karmaşık biçimlenişinden hareketle, hasta muayene mekanlarının fiziksel niteliklerinin hastalar üzerindeki etkisini ölçmeyi amaçlamıştır. Çağdaş hastanelerdeki insan davranışları ve insanların mekan algıları incelenmiştir.*

*İnsanla ilgili herhangi bir tespitte bulunmadan önce insanın çevresini nasıl tanıdığı ve anlamlandırdığı üzerinde durulmalıdır. İnsanın çevresini algılaması bir algı sürecini gerektirmektedir. Tecrübe edilen algılar sonucu insanda biliş denen bir farkındalık oluşmaktadır. Hastane insan arasındaki ilişkinin incelenmesi aşamasında insan grubunun hasta olması ile ilgili ilave değerlendirmelere ihtiyaç duyulmaktadır.*

*Anket uygulamasının değerlendirmesi sonucunda muayene odalarının hasta-doktor güven ilişkisinde etkili olduğu değerlendirilmiştir. Hastaların doktorlara güven duymaları durumunun hastaların tüm tedavi süreçleri boyunca, hatta bazı hastalarda ömür boyu sürecek bir ilişkinin temelini oluşturduğu anlaşılmaktadır. Hacettepe Hastanesi Plastik, Rekonstrüktif ve Estetik Cerrahi Anabilim Dalı Kliniği Muayene Odalarında yapılan anket çalışmasının kantatif değerlendirmesi sonucunda hastaların ve hasta yakınlarının muayene odalarının fiziki şartlarından olan aydınlatma, akustik ve havalandırma düzeyleri ile fiziki ortamın içeride geçirilen süreye etkileri makale kapsamında incelenmiştir.*

***Anahtar Sözcükler:*** *Hacettepe Hastanesi, Muayene Odası, Mekânsal Algı, Hasta İnsan, Mekânsal Davranış.*

[1] Makalede Araştırma ve Yayın Etiğine uyulmuştur.

**GELİŞ TARİHİ:** 08.04.2021 | **KABUL TARİHİ:** 01.11.2021

***Abstract:*** *This study aims to measure the effect of physical characteristics of patient examination rooms on patients, based on the complex configuration of today's hospital buildings. Human behavior and people's perceptions of space in contemporary hospitals have been studied.*

*Before making any determination about humans, how perceive their environments should be defined. As a result of these perceptions, an awareness called cognition starts to develop. While examining the relationship between hospitals and people, additional attention must be paid to the fact that humans examined are sick.*

*Results of the evaluation show that examination rooms are effective in patient-doctor trust relationship. Patient trust towards their physicians determines a frequently lifelong relationship lasting throughout treatment. Quantitative evaluation of the survey conducted in the examination rooms of the Department of Plastic, Reconstructive and Aesthetic Surgery of Hacettepe Hospital; discussed lighting, acoustics and climatization levels; additionally effects of the physical environment on the time spent inside were examined within the scope of the article.*

***Keywords:*** *Hacettepe Hospital, Examination Room, Spatial Perception, Sick Person, Spatial Behavior.*

## Giriş

"Hacettepe Hastanesi Plastik, Rekonstrüktif ve Estetik Cerrahi Anabilim Dalı Kliniği Muayene Odalarında Mekansal Algı" başlıklı makale kapsamında; muayene odalarındaki hasta doktor iletişimi sırasında insanı çevreleyen ve insan ilişkilerini biçimlendiren mekânların hastalar tarafından nasıl algılandığı incelenmektedir. Çağdaş hastane mekânları, hastaların tedavi olacağı mekânlarla sınırlı değildir. Araştırmalar tedavi kavramı ile birlikte; hastaneleri bir sistem yaklaşımıyla tanımlamanın daha doğru olacağını vurgulamaktadırlar (WHO, 2015). Bu yaklaşıma göre, hastaneler değişiklikler gösteren bir çevre içinde, çevreden alınan girdiler işlenerek, işlenmiş girdilerin tekrar aynı çevreye iade edildiği ve bir geri bildirim özelliğine sahip birer sistem olarak ele alınmaktadır.

Hastane yapılarını kullanmaya başlayan insanlarla hastane mekanları arasında bir iletişim süreci başlamaktadır. Bu iletişim modeli çerçevesinde hastane mekanları iletişimdeki kaynak birim, hastane mekanlarını kullanan insanlarsa hedef birim durumundadır. Sağlık yapılarını kullanan insanlar mekanlar tarafından verilen mesajları algılarlar ve tepki oluştururlar. İnsanların iletişimde bulundukları mekana karşı verdikleri tepkiler, fiziksel dünyaya davranışlar olarak yansımaktadır. Davranışları sayesinde insanlar mekanla kurdukları iletişimde geri-ileti oluşturmaktadırlar. İnsan ve mekan iletişiminde ortaya çıkan bu geri-iletiler insanın mekanla etkileşimini tanımlayan tasarımcıları yönlendirmek açısından önemli bilgiler içermektedir. Kurulan iki yönlü iletişim sürecinde kullanıcı mekanla ilk karşılaştığı anda iletişim başlayacak, duyumla beraber algılama, biliş süzgecinden geçirme ve değerlendirme gibi zihinsel işlemler sonucu bir tepki verecektir. Bu noktada, iletişimdeki bir tarafı hasta insanların oluşturduğu da bir gerçektir. Doktor ve hasta insan arasında kurulan ilişkinin durumu incelendiğinde, bu ilişki asimetrik bir ilişki olarak tanımlanmaktadır. İlişkideki asimetrik durum kullanım senaryosunun çok büyük bir parçası olduğundan, sağlık mekanlarının tasarımında hasta insan ve doktor iletişiminin de mekanla birlikte değerlendirilmesi konusu önemle vurgulanmaktadır.

Doktor–hasta arasındaki iletişim sürecini inceleyen bu makalenin hedefi, mekan kullanıcısı olan hastaların muayene mekânlarıyla ilgili değerlendirmelerini belirlemektir. Söz konusu mekânsal değerlendirmeler incelenerek mekânsal memnuniyet seviyesi belirlenmeye çalışılmaktadır.

## Alan Çalışmasının Tanımı

Bu makale, Hacettepe Üniversitesi Hastanesi Plastik, Rekonstrüktif ve Estetik Cerrahi Anabilim Dalı muayene odalarındaki fiziksel koşullarının; yani aydınlatma, akustik ve havalandırma seviyelerinin muayeneye gelen hastalar tarafından beş seviyeli Likert sistemiyle değerlendirildiği bir çalışmadır.

Hastane içinde önerilen servisin seçilmesinin nedeni olarak, kısıtlı bir fiziksel mekanda muayene hizmeti vermeye çalışan doktorlar ve muayeneleri sırasında birden fazla sayıda mekânsal çözüme ihtiyacı bulunan hastaların durumlarının incelenmesinin, ilginç bulgular ortaya koyacağı düşünülmektedir. Muayene rutini, hastalık geçmişinin doktor ve hasta arasında gerçekleşecek karşılıklı görüşme ile alınması ve takip eden fiziksel muayene aşamalarından oluşmaktadır. İhtiyaç duyulması halinde, konu ile ilgili uzman başka doktorların da fiziksel muayene aşamasına çağırıldığı aktarılmaktadır. Çocuk hastaların sayıca fazla miktarda olduğu bölümden alınan bilgiler arasındadır. Söz konusu çocuk hastaların muayeneleri esnasında doktor, hasta, hastanın ailesi ve bir de çocuk arabası ile birlikte muayene mekanına girildiğinde, zaten kısıtlı fiziksel olanağa sahip alanlarda muayene işleminin yapılmasında yaşanan güçlükler yerinde de tespit edilmiştir.

Mekan içinde incelenen fiziksel unsurların arasında muayene alanının koşullarının genel değerlendirmesi, aydınlatma düzeyi, akustik düzeyi, havalandırma düzeyi ve fiziki ortamın içeride geçirilen süreye etkileri makale kapsamında incelenmiştir. Bu kapsamda, farklı mekânsal ihtiyaçlara sahip olan serviste nicel araştırma çalışmasının yapılmasının önemli unsurları ön plana çıkaracağı değerlendirilmektedir.

## Amaç

Literatür taraması sonucunda hastane yapıları ve bu yapıları tecrübe eden insanların ilişkisinin incelendiği çalışmaların koridorlar ve giriş holleri gibi genel mekanlarda ve daha küçük ölçekteki hasta odaları çerçevesinde kapsamlı olarak incelendiği görülmüştür. Bu makalede, hasta muayene mekanlarının mekânsal düzenlemelerinin, fiziki çevre koşullarının, aydınlatma, akustik, iklimlendirme ve fiziki koşulların doktor ile hasta arasında kurulan iletişimde etkili unsurlar olup olmadığı araştırılmıştır.

Yapılarla ilgili değerlendirmelerin daha objektif kriterlere bağlı olarak yapılması için, mekanı oluşturan fiziksel düzlemler, aydınlatma, akustik, iklimlendirme ana başlıkları altında değerlendirmeler yapılmaktadır. Benzer şekilde insanla ilgili de objektif tanımların yapılması gerekmektedir. Bir mekanı tecrübe eden insanın hangi bilişsel süreçleri yaşadığı, mekanla ilgili algılamalarını nasıl süreçler sonucunda oluşturduğu, bir mekan içindeyken -sağlık durumu da göz önüne alınarak- varacağı olumlu veya olumsuz sonuçların tümü insanda bir deneyim hissi oluşturmaktadır. İnsanların sosyal bir çevrede duygusal anlamdaki ihtiyaçlarının mekanlar tarafından karşılanması, şüphesiz iyileşme sürecine de olumlu etkilerde bulunacaktır.

## Kapsam

Bu çalışma, Hacettepe Üniversitesi Hastanesi Plastik, Rekonstrüktif ve Estetik Cerrahi Anabilim Dalı muayene odalarının fiziksel niteliklerinin muayeneye gelen hastalar ve hasta yakınları tarafından nasıl algılandığını ortaya koymaya çalışmaktadır.

Hastane yapıları içinde tasarlanan mekânların karmaşadan uzak, hastaların güvensizlik duygularını azaltacak görsel ve anlamsal mesajları içeren mekânlar olarak tasarlanmalarının önemi büyüktür. Son dönemde yürütülen araştırmalar, hastane mekânlarının hastalar üzerinde hastaların iyileşme hızlarını doğrudan etkileyen bir niteliğe sahip olduklarını ortaya koymaktadır (Ergenoğlu, A. S., & Tanrıtanır, A., 2013). Hastalar için bu denli büyük öneme sahip hastane iç mekânlarının tasarımının da hassasiyetle ele alınması gerekmektedir. Kullanılacak malzemeler, renk, doku, aydınlatma, ses ve havalandırma düzeyleri gibi pek çok farklı disiplini ilgilendiren konuların bir arada ele alınarak ortaya konan mekânsal çözümlerin hastaların hem fiziksel hem de ruhsal ihtiyaçlarını karşılaması ve bu bağlamda iyileşme süreçlerine önemli katkı yapması büyük önem taşımaktadır.

Hasta muayene odalarının fiziki koşullarının hastalar tarafından nasıl değerlendirildiği konusu, kurumsal iletişimin kolay kurulacağı düşünülen Hacettepe Üniversitesi Hastanesi'nde incelenmiştir. Çalışmanın yapılacağı muayene alanının belirlenmesinde muayene pratiğinin birden fazla mekâna ihtiyaç duyan kliniklerde gerçekleştirilmesinin içmimari alanına katkı sağlayacak bir çalışma olacağı değerlendirilmiştir.

## Yöntem

Bu araştırma, kullanıcıları hasta insanlar olan hastane mekanlarının bu insan grubu tarafından nasıl algılandığı incelenmektedir. Hastalarla doktorları aralarındaki -kesintisiz olması gereken- çift yönlü iletişim, toplum ile hasta arasındaki sosyal ilişkilerde ortaya çıkan iletişimin sosyal boyutunu destekleyecek özelleşmiş mekanları olan bir hastane sistematiği geliştirilmesi gerekmektedir. Muayene mekanlarının içinde zaman geçiren hastaların, görsel, işitsel, kokusal verileri işleme kabiliyetine sahip olabilmelerinin; bu hastaların muayene mekanında yaşadıkları tatmin hissi üzerinde etkili olduğu düşünülmektedir.

Araştırmanın evrenini, Hacettepe Üniversitesi Hastanesi Plastik, Rekonstrüktif ve Estetik Cerrahi Anabilim Dalı'na bağlı Klinik Muayene Odalarında muayene olan onsekiz yaşından büyük hastalar ve çocuk hastaların 18 yaşından büyük ebeveynleri oluşturmaktadır. Anabilim Dalı başkanlığının internet sitesinde yıllık bazda 10,000 kişiye poliklinik hizmeti verildiği ve ameliyat edilen hasta sayısının da 17,000 kişi civarında olduğu ifade edilmektedir (https://bit.ly/2RfZr9N). Örneklem genişliği belirlenirken istenilen değişkenin görülme sıklığı bilinmediğinden, büyük örnek hacmi değerini verecek şekilde p=0.5 değeri alınmış ve ±%10 yanılma payı ile d=0,05 (0,5*0,10=0,05) duyarlılık düzeyinde sonuçların üretilmesi hedeflenmiştir. n=p*q*t2/d2 formülü ile hesaplanan örnek hacminde çalışmanın amacı dikkate alındığında, hastaların muayene odalarına ilişkin olarak mekânsal yönleriyle genel memnuniyetlerinin ölçülmesi yönünde hazırlanan sorularda nadir bir olayın ölçülmesi hedeflenmemiştir. Belirtilen hususlar dikkate alındığında, aşağıdaki formüle dayalı olarak elde edilen n=384 örnek hacmi, cevapsızlık ya da ölçüm hatalarından kaynaklanabilecek sorunlar da gözetilerek %5 oranında artırılarak katılımcı sayısı 400 kişi olarak belirlenmiştir.

Makale kapsamında Hacettepe Üniversitesi Hastanesi Plastik, Rekonstrüktif ve Estetik Cerrahi Anabilim Dalı Başkanlığı'na ait muayene odalarını kullanan 400 yetişkin hasta ve hasta yakınından oluşan araştırma evreni ile anket yöntemi kullanılarak bu kişilerin mekânsal tercihleri belirlenmeye çalışılmıştır. Anket uygulanan söz konusu grubun ilgili kliniğin hastalarını temsil niteliği olduğu istatistik yöntemlerince de desteklenmektedir.

## Tartışma

Bilimsel araştırmaların sadece hastalıkların tedavisine yönelik çalışmalarla sınırlı kalmadığı, hastalıklara yol açan nedenler ve çevrenin etkisi üzerinde de çalışmalar eşit önemde yürütülmektedir. Söz konusu gelişmeler, zamanla koruyucu sağlık hizmetlerinin şekillenmesine katkıda bulunmaktadır (Akın, G. 2014). Bu dönemde sağlık yapıları sosyal boyuta verilen önemin neticesinde sadece tedavinin yapıldığı yerler olmaktan çıkmış; koruyucu sağlık hizmetlerinin verildiği, kullanıcı merkezli yapılar olma yolunda evrilmiştir. Tedavi için kullanılan yöntemlerin ve sağlık yapılarının gelişimlerinin birbirlerinden etkilenerek biçimlendiği kaydedilmektedir. Son dönemde uygulanmakta olan sağlık konseptinin iyileştiren hastane kavramını benimsemesi sonucunda, hastane yapısı ve çevresini etkileyen değişimler gerçekleşmiş ve sosyal boyutu artırılmış yeni hastane yapıları ortaya çıkmıştır (Andrade, et.al. 2012).

Hastalığın birey tarafından üç aşamalı bir karar verme süreci sonrasında kabul edildiği aktarılmaktadır. Buna göre, vücudu ile dış dünya arasında bir anormallik sezen kişi öncelikle bu durumun gerekçelerini araştırmaktadır. İkinci aşama olarak yakın çevresinde görüşüne güvendiği kimselere konu ile ilgili bilgi aktarılmakta ve bu kimselerin görüşü alınmaktadır. Son aşama olarak, hasta olabileceği ihtimali zihninde beliren kişi tıbbi yardım almak için bir doktora başvurmaktadır.

Modern tıp alanında yapılan çalışmalar, sağlık kavramının hastalık kavramının zıttı olarak konumlanmasının doğru olamayacağını ifade etmektedir (Lewin, S. ve Reeves, S., 2011). Pek çok hastalık türü bulunması karşısında tek sağlıklı olma halinin var olduğu düşünülmektedir. Sağlık kavramının tanımı, Dünya Sağlık Örgütü'nün kuruluş yasasında "*sağlık, sadece hastalık ve sakatlık halinin olmayışı değil; bedensel, ruhsal ve sosyal yönden tam iyilik halidir*" biçiminde tanımlanmaktadır (WHO, 2015).

İnsan algısının son derece öznel bir süreç olduğu kaydedilmektedir. Chandler (2017), çevrenin algılanmasının, bilişsel davranışlar ve değerlendirme temeline dayandığını savunmaktadır. Buna göre, çevresel algılama, çevrenin doğrudan duyularla hissedilmesi olarak kabul edilmektedir. Gerçek dünya, insanda ilk olarak kültürel bir süzgeçten geçmekte ve sonra, kişisel değerler çerçevesinde ikinci bir süzgeçten geçerek algılanan dünyaya ulaşılmaktadır.

Algı ile ilgili çalışmalarda, mekan performansları, mekan gereksinmeleri ve algıya dayalı konfor çözümlerine ulaşılmıştır. Örneğin; dikdörtgen mekanlar, daha büyük olarak algılanırken, bu büyüklük algısının kare mekana yaklaştıkça etkisini kaybetmeye başladığı görülmüştür. Mekanın ferahlığının, binanın konumundan çok, iç mekanların sahip olduğu aydınlık değeri, oda ve pencere ölçüleri ve pencerelerin baktığı yeşil alanlarla yakın ilişkili olduğu görülmüştür (Günal, B. ve Esin, N., 2010). Zorlu tedavi sürecinde tanıdığı fiziksel çevreden uzakta bulunan hastaların ve onlarla birlikte bu zorluklarla baş etmeye çalışan hasta yakınlarının içinde bulundukları fiziksel ortamın yukarıda verilen örnekte tespit edilen mekânsal niteliklerinin; hastane ortamındaki kalış sürecinin konforu seviyesine ve iyileşme sürecinin de hızlanmasına olumlu etkileri bulunduğu ifade edilmektedir. Algı ile mekânsal tatmin arasında bir ilişkiden söz etmek mümkündür.

Görsel, işitsel, ısısal çevre etkenleri, üç boyutlu bir mekansal düzenleme kapsamında ele alındığında mekansal algı konusundan bahsedilebilmektedir. İnsan varlığı, algıladığı çevresini kişisel amaçlarıyla özdeşleştirerek ve aynı zamanda çevrenin sağladığı koşullara kendini uydurarak bulunduğu mekana anlam kazandırmaktadır. Mekanın fiziksel özellikleri olan renk, doku, form, aydınlık düzeyi, koku, ses ve ısı mekânsal algılamamızı etkileyen çeşitli verilerdir. Renk, doku ve formun görsel etkinliği, kullanılan ışık kaynağı ve aydınlık düzeyi ile artırılmakta veya azaltılmaktadır. Yeterince aydınlatılmamış mekanlar kimi insanlarca kasvetli bir etkiye sahip olarak tanımlanırken, iyi aydınlatılmış bir mekanın kişide neşeli bir etki bıraktığı kaydedilmektedir. Hastaların sağlık yapılarında kullandıkları mekanların ışık kalitesinin hastaların psikolojik durumlarını etkilediği göz önünde bulundurularak, hastaların kullandıkları mekanların ışık ve renk seçimlerinin hassasiyetle yapılmasının gerekliliği vurgulanmaktadır.

Aydınlatma kavramı, "*doğal veya yapay ışığın karanlık mekanların görünür kılınması veya mekanlar ve nesnelerle ilgili estetik etkiler oluşturmak amacıyla kullanılması*" olarak tanımlanmaktadır. Hastane ortamlarında aydınlatmanın yetersizliğinin hastalar üzerinde depresyon ve olaylar karşısında tepkisizlik etkilerine neden olduğu ifade edilmektedir (Farr, A. C., et.al., 2012). Hastane mekanlarının aydınlatma düzeylerinin tespiti bakımından hem genel aydınlatma düzeyinin hem de iş yapılan yüzeylerin aydınlatma düzeylerinin belirlenmesi büyük öneme sahiptir. İşleve uygun olmayan aydınlatma düzeyleri, genel kullanıcılar başlığı altına giren tüm hastalarda ve sağlık çalışanlarında yorgunluk belirtilerinin ortaya çıkmasına neden olmaktadır (Aykal, F. D., Baran, M., Erbaş, M., ve Gündüz, H. K. 2017). Aydınlatma alanında yürütülen çalışmaların da gösterdiği gibi kullanıcılar üzerinde, hastane ortamlarında aydınlatma elemanlarınca üretilen ışığın çeşitliliği, uyumu ve kalitesinin; ortamda bulunan ortalama ışık düzeyi miktarından daha etkili olduğu kaydedilmektedir (Yıldırım, B. ve Erikli, M., 2021).

Kokularla insan çevresindeki alanlar insan zihninde bir hatıra oluşturmaktadırlar. Koklama, ayrıca mekânsal tatmin duygusunu zenginleştirmekte ve o yerin özelleştirilerek, teşhis edilmesini sağlamaktadır. Diğer taraftan kokuların, toplum tarafından verilen anlamları

gösterdiği ve manevi ve sosyal kimlikler taşıdıkları düşünülmektedir. Bir sağlık mekanı algılanırken, akılda tutulan kısmında kokunun önemli bir yerinin bulunduğu unutulmamalıdır. Ancak koku oluşumu uygun iklimlendirme sistemleriyle giderildiğinden; bu çalışmanın kapsamı içinde değerlendirilmemiştir.

Ses, çevresel değerlendirme özelliklerinden biridir. Ses elemanı, çevrenin özelliklerini vurgulamakta, ima etmekte ve algılanmasına yardımcı olmaktadır. Sessiz ya da gürültülü yerler, o yerin anlamı ve özellikleri hakkında bilgi vermektedirler. Şehirlerde yoğun trafik gürültüsü diğer tüm sesleri bastırmaktayken, sakin yerlerde insanlar ağaçları, rüzgarı, suyun sesini kısaca doğal çevresini fark etmektedir (Solak, S. S. G., 2017). Mekanın işitsel olarak algılanmasında, yankı ve yansıma süresine göre farklı etkilerin ortaya çıktığı ifade edilmektedir. Değişik mekânsal form özelliklerine bağlı olarak uzun yansıma süresi ve yankının olması, insana olduğundan geniş bir mekanda bulunduğu hissini vermekte; buna karşın kısa yansıma süresi ise, küçük bir mekanda bulunduğu hissini uyandırmaktadır. Mekanın oluşumunda kullanılan malzemelerin doku karakterlerinden kaynaklanan farklı yutma niteliğine sahip olmaları, işitsel algılamayı etkileyen bir faktör olarak kullanılmalarına olanak vermektedir.

Hastane yapılarının içindeki ses de insanları etkileyen bir diğer unsurdur. Mekan içinde insanı rahatsız edecek ölçüde yüksek sesler, gürültü olarak tanımlanmakta, gürültünün ise insanların sıkkın, yorgun, hoşgörüsüz ve saldırgan davranışlarda bulunmalarına sebep olacağı aktarılmaktadır. Ülkemizde sağlık yapılarında iç mekanlarda olması gereken azami ses düzeyinin 35 dB olması kurala bağlanmıştır (Özkan, S., ve Boyacıoğlu, N. 2018). Hastane yapılarında ses emiliminin en yüksek olduğu yerlerin başında pencerelerin olduğu aktarılmaktadır. Hastane yapılarının iç mekan tavan kaplamalarının büyük tek parça yüzeyler biçiminde değil; küçük hareketli parçalar halinde oluşturulmasının tavan arasındaki tesisata müdahale konusunda büyük avantaj sağlamasının yanı sıra, ses köprüsü oluşturarak sesin mekanlar arasında yayılması konusunda en büyük önlemi oluşturacağı ifade edilmektedir. Hastane yapılarının içindeki en etkili ses kaynaklarından birisinin de kalabalık insan gruplarının olması nedeniyle, yapı içinde büyük kalabalık gruplarının oluşmasının önüne idari yöntemlerle geçilmesinin önemi vurgulanmaktadır.

Hastaneler sağladıkları hizmetin kesintisiz niteliği sebebiyle içerideki havanın temizlenmesi, ısıtılması ve soğutulması hijyen koşullarının yerine getirilmesinde büyük önem taşımaktadır. Günümüz yüksek binalarının tümünde iklimlendirme sistemi merkezî olarak tasarlanıp, ulaştırma kanalları vasıtasıyla birimlere aktarılmaktadır. Sistemin kullanıcı tarafından belirlenen oranda dış ortamdan aldığı temiz hava, sistemin içinde hali hazırda bulunan hava ile karıştırılarak mevsime göre ısıtma veya soğutma işlemi uygulanarak kapalı sistem içinde dolaştırılmaktadır (Uzunay, 2011). Sistemin içindeki hava, filtrelerden geçirilerek zararlı organizmaların üremesi ve yabancı cisimlerin sistem içine karışması önlenmektedir.

Muayene alanlarının temiz hava oranının yüksek değerde olmasının önemi büyüktür. Uzun süre oksijen değeri düşük ortamda vakit geçiren insanlarda baş ağrısı, uyku hali ve odaklanma zorluğu gibi fizyolojik bulgulara rastlanmaktadır. Dış ortamın karmaşasından korunması gereken muayene alanlarında ortam sıcaklığının vücut konfor değerlerinde ve taze hava karışımı dengeli olacak şekilde iklimlendirilmelidir (Alrubaiee, L., ve Alkaa'ida, F., 2011).

Modern hastanelerin tasarımı aşamasında yaratılan mekanlar bir bütünlük içinde oluşturulmalıdır. Bu kapsamda daha önceden her biri bağımsız parçalar halinde ele alınan mimari öğeler (örn: tavan, duvar, zemin, donatı, yönlendirme vb.) bir bütünün parçası yaklaşımı ile tasarlanmaktadır. Hastane sabit donatılarının insanla temas eden kısımlarının insan sağlığına zarar vermeyen, güvenli nitelikte malzemeler kullanılarak üretilmelidir. İnsan dolaşımının gerçekleştiği yoğun trafiğe sahip koridorlar gibi alanlarda çıkıntı yaparak incinmeye sebep olacak cisim ve parçaların bulundurulması engellenmelidir.

Hasta görüşlerinin değerlendirildiği çalışmalarında Alrubaiee, L., ve Alkaa'ida, F. (2011), muayene odalarında kullanılacak mobilya ve donatı elemanlarının seçimine dikkat çekmektedir. Buna göre hastalar tarafından rahat olarak nitelenen mobilyaların kullanılmasının kendilerini daha az baskı altında hissetmelerine yol açtığı aktarılmaktadır. Muayene odalarında bulunan mobilya ve sabit donatı elemanlarının diğer genel mekanlarda bulunan benzerleri ile benzer ürün dili taşımalarının; hastanenin kurumsal kimliğine de önemli katkı sağladığı ifade edilmektedir (İleri Y. Y., 2013).

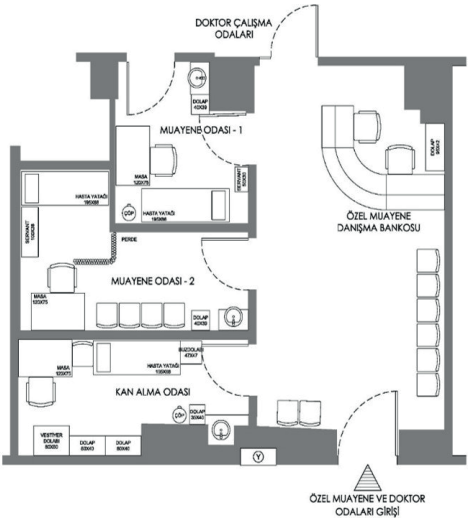
## Araştırma Bulguları

Araştırma kapsamında, Hacettepe Üniversitesi, Girişimsel Olmayan Klinik Araştırmalar Etik Kurulu'nun 28.02.2017 tarihli, GO 17/137-16 numaralı onay kararını takiben 19 soruluk bir anket uygulanmıştır. Anket yoluyla elde edilen veriler, niceliksel olasılıklı bir örneklem araştırmasının verilerini oluşturmaktadır. Anket uygulaması, 06.03.2017 – 16.03.2017 tarihleri arasında Hacettepe Üniversitesi Hastanesi Plastik, Rekonstrüktif ve Estetik Cerrahi Anabilim Dalı özel muayene odalarının bekleme mekânlarında gerçekleştirilmiştir. Katılımcı evrenini klinik muayene odalarında muayene olan onsekiz yaşından büyük hastalar ve çocuk hastaların ebeveynleri oluşturmaktadır. Uygulama, bekleme mekânlarında muayeneden çıkan hastalara anket formunun doldurulmasının istenmesi yöntemiyle ve toplam 400 katılımcı ile gerçekleştirilmiştir. Araştırma ile ilgili yapılan ilk tespit, sadece iki görüşme odasının miktar olarak bahsi geçen miktarda hastanın muayene ve kontrolü bakımından yetersiz olmasıdır.

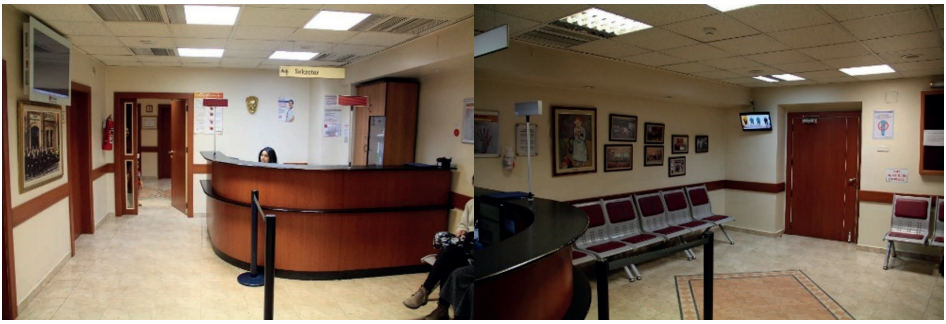
Ön görüşmeler sırasında muayeneye gelen hastaların %50 oranındaki bir bölümünü doğum anomalisi olan çocuk hastaların oluşturduğu bilgisi alınmıştır. 18 yaşından küçük çocuk hastaların kendileriyle değil, yanlarında kendilerine refakat eden reşit yaştaki ebeveynleriyle anket çalışması yapılmak suretiyle çocuklu ailelerin mekânsal tercihleri çalışmaya dahil edilmiştir.

Çalışmada soru formunda yer alan sorular üzerinden hastaların muayene mekanı hakkındaki değerlendirmeleri, hastaneyi ziyaret eden hastaların eğitim durumu, daha önce hastaneye gelmiş olma durumu, cinsiyet ve yaş gruplarına göre çapraz sıklık ve oran tabloları oluşturularak incelenmiştir.

Çizim 1.'de alan çalışmasının yürütüldüğü Plastik, Rekonstrüktif ve Estetik Cerrahi Anabilim Dalı'na bağlı muayene odaları, kan alma odası, hasta bekleme alanı ve danışma bankosunun fiziksel konumu gösterilmektedir.



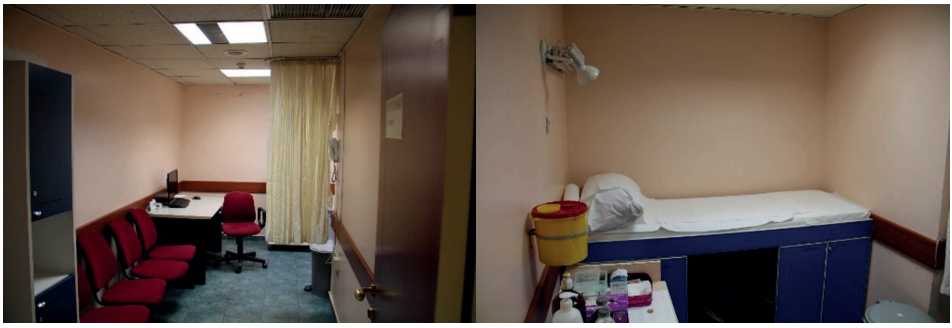

**Çizim 1.** Özel Muayene Odaları ve Bekleme Salonu Planı (Kişisel Arşiv, 2017).



**Resim 1-2.** Özel Muayene Odaları Danışma Bankosu ve Bekleme Salonu (Kişisel Arşiv, 2017).

Resim, tablo vb. sanat çalışmaları muayene ve kan alma odalarında kullanılmamıştır. Bu çalışmalar sadece özel muayene odalarına hizmet veren bekleme salonunda kullanılmıştır. Özel muayene odalarının dışında bulunan bekleme holünde 8 hasta ve hasta yakınının oturabileceği bekleme koltuğu bulunmaktadır (Bkz. Resimler 1-2).

Hastanenin kat koridorunda tam anabilim dalı giriş kapısının hizasında 6 kişilik ve poliklinik danışma bankosuna yakın 4 kişilik daha bekleme koltuğu bulunmaktadır. Çoğunlukla dolu olan bu bekleme koltuklarının yeterli olmadığı çoğu durumda ise hastalar ve hasta yakınları sıralarını ayakta beklemektedirler. Muayene odalarında muayene için gerekli mobilyaların dışında başka bir mobilya eşya vb. bulunmamaktadır.



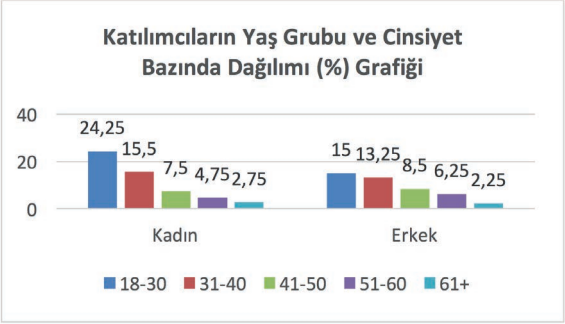
**Resim 3-4.** Özel Muayene Odası No.1 İçmekanı (Kişisel Arşiv, 2017).

Muayene sırasında hastanın güven duygusunu sağlamak ve mahremiyet duygusunun tesis etmede kullanılan perde unsuru sadece muayene odası No: 1'de mevcuttur (Bkz. Resimler 3-4). Muayene odası No:2'de ve kan alma odasında ise bu görsel bariyer kullanılmamıştır (Bkz. Resimler 5-6).

**Resim 5-6.** Özel Muayene Odası No.2 İçmekanı (Kişisel Arşiv, 2017).

Bekleme alanı ve muayene alanlarının tamamında zeminde iki farklı renkte seramik malzeme kullanılmıştır.

Yaş grubu ve cinsiyet bazında katılımcı dağılımı incelendiğinde en fazla 18-30 yaş aralığında kadın hastalar (97 kişi) ile görüşüldüğü belirlenmiştir. 61+ yaş grubunda erkek hastalar ise ankette en az rastlanan kişi sayısını (9 kişi) oluşturmuştur.




**Grafik 1.** Katılımcıların Yaş Grubu ve Cinsiyet Bazında Dağılımı (%) Grafiği (Kişisel Arşiv, 2017).

Grafik 1 oransal olarak yorumlandığında da toplam içinde 18-30 yaş grubunda kadınlar %24.25; 61+yaş grubundaki erkekler ise %2.25 oranında temsil edilmiştir: tüm katılımcıların %54.75 oranında kadınlar olduğu, erkek katılım oranının ise %45.25 olduğu bu aşamada elde edilen ilk bilgilerdir.

Katılımcıların eğitim durumu ve cinsiyet bazında dağılım tablosu aşağıdaki gibidir:

| **Katılımcıların Eğitim Durumu ve Cinsiyet Bazında Dağılımı** | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| **EĞİTİM DURUMU** | | | | | | |
| | **İlköğretim** | **Lise** | **Üniversite** | **Yüksek Lisans** | **Doktora** | **TOPLAM** |
| **Toplam** | **66** | **138** | **156** | **32** | **8** | **400** |
| Kadın | 34 | 73 | 85 | 21 | 6 | **219** |
| Erkek | 32 | 65 | 71 | 11 | 2 | **181** |

**Tablo 1.** Katılımcıların Eğitim Durumu ve Cinsiyet Bazında Dağılımı Tablosu (Kişisel Arşiv, 2017).

Toplamdaki 400 katılımcının 156'sı üniversite; 138'i ise lise mezunudur (Bkz. Tablo 1). Oransal olarak kadın üniversite mezunları %39 ile en yüksek katılımcı grubunu oluşturmaktadır. Bu oranı %34,5 ile kadın Lise mezunları izlemektedir. Doktora derecesi sahibi erkek hastalar ise %2 ile en az orandaki katılımcılar olarak gözlenmiştir.

| Sağlık Kuruluşuna Daha Önce Gelme Durumuna Göre Hastaneyi Seçme Nedenleri | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Hekim Tavsiyesi | Hekimin Eski Hastası | Hastane Tercihi | Eve-İşe Yakınlığı | Fiziki Konfor | Sosyal Güvenlik Koşulları | Diğer (Acilden giriş, yakın tavsiyesi vb.) | TOPLAM |
| Toplam | 166 | 48 | 125 | 19 | 3 | 22 | 17 | 400 |
| Evet, Takip Hastası | 62 | 30 | 46 | 8 | 0 | 9 | 4 | 159 |
| Evet, Başka Bir Nedenle | 14 | 13 | 27 | 3 | 1 | 3 | 3 | 64 |
| Hayır, İlk kez | 90 | 5 | 52 | 8 | 2 | 10 | 10 | 177 |

**Tablo 2.** Sağlık Kuruluşuna Daha Önce Gelme Durumuna Göre Hastaneyi Seçme Nedenleri Tablosu (Kişisel Arşiv, 2017).

Sağlık kuruluşuna daha önce gelme durumuna göre hastaneyi seçme nedenleri incelendiğinde (Bkz. Tablo 2); hekim tavsiyesi ile hastaneye ilk kez gelenler 90 kişi ile en yüksek değer olarak gözlenmiştir. Fiziki konfor ise en az tercih edilen neden olarak gözlenmiş olup; daha önce hastaneye gelenler içinde takip hastası hiç gözlenmemiştir. Takip hastası olmayıp ancak başka bir nedenle daha önce hastaneye gelen yalnızca 1 kişi ile uygulama yapılabilmiştir. Fiziki konfor nedeniyle ilk kez gelen hasta sayısı ise 2 kişi olarak gözlenmiştir.

'Muayene Mekanının Fiziksel Koşullarının Eğitim Durumuna Göre Dağılımı Tablosu' (Bkz. Tablo 3) incelendiğinde; muayene mekanı 153 kişinin tercihi ile 'Rahat' olarak değerlendirilmiştir. Bu grubun içindeki 60 kişilik mevcudiyeti ile Lise mezunlarının çoğunluğu oluşturduğu ifade edilebilir. Muayene mekanını 'Kabul Edilebilir' konforda bulanlar toplamda 149 kişilik bir ağırlığa sahip olup; bu grubun içinde çoğunluğu 69 kişi ile üniversite mezunlarının oluşturduğu tespit edilmektedir. Muayene mekanı değerlendirmesinde en düşük mevcut 11 kişi ile 'Çok Rahatsız' seçeneğini tercih edenler olup, bu grubun içinde çoğunluk ilköğretim ve yüksek lisans düzeyinde eğitime sahip olan 4'er kişi olarak tespit edilmiştir. Toplamda 400 hasta içinde en küçük gözlem değeri 1 olup; üniversite mezunu bu kişi fiziki koşulların 'Çok Rahatsız' olduğunu belirtmiştir.

| Muayene Mekanının Fiziksel Koşullarının Eğitim Durumuna Göre Dağılımı | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | Çok Rahatsız | Rahatsız | Kabul Edilebilir | Rahat | Çok Rahat | Toplam |
| **Toplam** | **11** | **53** | **149** | **153** | **34** | **400** |
| **İlköğretim** | 4 | 4 | 18 | 29 | 11 | **66** |
| **Lise** | 2 | 18 | 44 | 60 | 14 | **138** |
| **Üniversite** | 1 | 25 | 69 | 52 | 9 | **156** |
| **Yüksek Lisans** | 4 | 3 | 13 | 12 | 0 | **32** |
| **Doktora** | 0 | 3 | 5 | 0 | 0 | **8** |

**Tablo 3.** Muayene Mekanının Fiziksel koşullarının Eğitim Durumuna Göre Değerlendirilmesi Tablosu (Kişisel Arşiv, 2017).

Muayene Mekanının Aydınlatma Düzeyinin Eğitim Durumuna Göre Dağılımı Tablosuna göre (Bkz. Tablo 4), 78 kişilik üniversite mezunu katılımcı muayene mekanının aydınlatma düzeyini 'İyi' olarak işaretlemiştir. Bu sayıyı 72 kişilik mevcutla 'Lise' düzeyi katılımcının verdiği 'İyi' tercihi takip etmektedir. Tabloda en küçük gözlem değeri olan 1; bir Lise ve bir Üniversite mezunu tarafından işaretlenen 'Çok Kötü' seçeneğini göstermektedir.

| Muayene Mekanının Aydınlatma Düzeyinin Eğitim Durumuna Göre Dağılımı | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | Çok Kötü | Kötü | Kabul Edilebilir | İyi | Çok İyi | Toplam |
| **Toplam** | **4** | **30** | **115** | **200** | **51** | **400** |
| **İlköğretim** | 2 | 2 | 9 | 38 | 15 | **66** |
| **Lise** | 1 | 8 | 39 | 72 | 18 | **138** |
| **Üniversite** | 1 | 12 | 52 | 78 | 13 | **156** |
| **Yüksek Lisans** | 0 | 4 | 13 | 10 | 5 | **32** |
| **Doktora** | 0 | 4 | 2 | 2 | 0 | **8** |

**Tablo 4.** Muayene Mekanının Aydınlatma Düzeyinin Eğitim Durumuna Göre Dağılımı Tablosu (Kişisel Arşiv, 2017).

Muayene Mekanının Akustik Düzeyinin Eğitim Durumuna Göre Dağılımı Tablosu (Bkz. Tablo 5) verilerine göre 87 kişilik üniversite mezunu katılımcı muayene mekanının akustik düzeyini 'Kabul Edilebilir' olarak işaretlemiştir. Bu sayıyı 66 kişilik mevcutla 'Lise' düzeyi katılımcının verdiği 'Kabul Edilebilir' tercihi takip etmektedir. Tabloda en küçük gözlem değeri olan 1; bir ilköğretim mezunu tarafından işaretlenen 'Çok Gürültülü' seçeneğini göstermektedir.

| Muayene Mekanının Akustik Düzeyinin Eğitim Durumuna Göre Dağılımı | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | Çok Gürültülü | Gürültülü | Kabul Edilebilir | Sessiz | Çok Sessiz | Toplam |
| **Toplam** | **6** | **71** | **203** | **101** | **19** | **400** |
| **İlköğretim** | 1 | 9 | 26 | 22 | 8 | **66** |
| **Lise** | 2 | 19 | 66 | 45 | 6 | **138** |
| **Üniversite** | 3 | 33 | 87 | 30 | 3 | **156** |
| **Yüksek Lisans** | . | 7 | 19 | 4 | 2 | **32** |
| **Doktora** | . | 3 | 5 | . | . | **8** |

**Tablo 5.** Muayene Mekanının Akustik Düzeyinin Eğitim Durumuna Göre Dağılımı Tablosu (Kişisel Arşiv, 2017).

Muayene Mekanının Havalandırma Düzeyinin Eğitim Durumuna Göre Dağılımı aşağıdaki sıklık tablosu ile açıklanmıştır (Bkz. Tablo 6). 'Verilere göre, 67 kişilik üniversite mezunu katılımcı muayene mekanının havalandırma düzeyini 'Kabul Edilebilir' olarak işaretlemiştir. Bu sayıyı 50 kişilik mevcutla 'Lise' düzeyi katılımcının verdiği 'Rahat' tercihi takip etmektedir. Tabloda en küçük gözlem değeri olan 1; bir Yüksek Lisans ve bir Doktora mezunu tarafından işaretlenen 'Çok Rahatsız' seçeneğini göstermenin yanı sıra bir Doktora mezunu tarafından seçilen 'Rahatsız' seçeneğini ifade etmektedir.

| Muayene Olunan Mekanın Havalandırma Düzeyinin Eğitim Durumuna Göre Dağılımı | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | Çok Rahatsız | Rahatsız | Kabul Edilebilir | Rahat | Çok Rahat | Toplam |
| **Toplam** | **13** | **79** | **144** | **132** | **32** | **400** |
| **İlköğretim** | 2 | 14 | 14 | 30 | 6 | **66** |
| **Lise** | 6 | 20 | 47 | 50 | 15 | **138** |
| **Üniversite** | 3 | 35 | 67 | 40 | 11 | **156** |
| **Yüksek Lisans** | 1 | 9 | 12 | 10 | 0 | **32** |
| **Doktora** | 1 | 1 | 4 | 2 | 0 | **8** |

**Tablo 6.** Muayene Mekanının Havalandırma Düzeyinin Eğitim Durumuna Göre Dağılımı Tablosu (Kişisel Arşiv, 2017).

| Eğitim Düzeyine Göre Muayene Mekanının Fiziki Koşullarının Geçirilen Süreyi Etkileme Durumu | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | Çok Az Etkili | Az Etkili | Kabul Edilebilir | Etkili | Çok Etkili | Toplam |
| **Toplam** | **13** | **52** | **107** | **182** | **46** | **400** |
| **İlköğretim** | 5 | 8 | 16 | 27 | 10 | **66** |
| **Lise** | 2 | 23 | 36 | 64 | 13 | **138** |
| **Üniversite** | 5 | 19 | 45 | 70 | 17 | **156** |
| **Yüksek Lisans** | 1 | 1 | 10 | 16 | 4 | **32** |
| **Doktora** | . | 1 | . | 5 | 2 | **8** |

**Tablo 7.** Eğitim Durumuna Göre Muayene Mekanının Fiziki Koşullarının Geçirilen Süreyi Etkileme Durumunun Dağılımı Tablosu (Kişisel Arşiv, 2017).

Muayene Mekanının Fiziki Koşulların Geçirilen Süreyi Etkilemesi Düzeyinin Eğitim Durumuna Göre Dağılımı Tablosu (Bkz. Tablo 7) verilerine göre, 70 kişilik üniversite mezunu katılımcı muayene mekanının fiziki koşulların geçirilen süreyi etkilemesi düzeyini 'Etkili' olarak işaretlemiştir. Bu sayıyı 64 kişilik mevcutla 'Lise' düzeyi katılımcının verdiği 'Etkili' tercihi takip etmektedir. Tabloda en küçük gözlem değeri olan 1; bir Yüksek Lisans mezunu tarafından işaretlenen 'Çok Az Etkili' seçeneğini, bir Yüksek Lisans ve bir de Doktora mezunu tarafından işaretlenen 'Az Etkili' seçeneğini göstermektedir.

## Sonuç

Yüzyılın başına kadarki genel kanıya göre, hastaların tedavi için doktorlara gittiği ve tedavinin yapıldığı mekanların ikinci derecede önemli ve hatta bazen hiç önemli olmadığı düşünülmekteydi. Ancak günümüzde teşhis ve tedavinin yapıldığı mekan, daha önceden hiç olmadığı kadar önemli bir hale gelmiştir.

Hastane mekanlarını değerlendirmek amacıyla kullanılacak tasarım unsurlarının başlıcaları olan aydınlatma, akustik, iklimlendirme ve genel fiziki koşullar alt başlıklar halinde incelenmiştir. Hacettepe Üniversitesi Hastanesi, Plastik, Rekonstrüktif ve Estetik Cerrahi kliniği muayene odalarında hastaların mekânsal ihtiyaçları ve olası iletişim engellerinin yerinde tespiti amacıyla 400 hasta ve hasta yakını ile muayene sonrasında hazırlanan anket formu ile elde edilen veriler değerlendirilmiştir.

Katılımcı yaş grubu olarak en ağırlıklı grup hem kadın hem erkekler açısından 18-30 yaş grubu olmuştur. Toplam katılımcılar bakımından hem kadınlarda hem de erkeklerde en kalabalık eğitim seviyesini toplam sayının %39'unu oluşturan Üniversite mezunları oluşturmaktadır. Bu orana yakın olarak %34 oranında Lise mezunu hasta ve hasta yakınları

ile anket çalışması yapılmıştır. Toplam katılımcı grubu ele alındığında %44 oranındaki en büyük grubun hastaneye ve anılan servise ilk kez geldiği, takip hastalarının ise benzer bir oranla; yaklaşık %40 oranında olduğu anlaşılmıştır.

Katılımcıların hastanenin bu servisine neden geldikleri sorusuna cevap olarak %42 oranındaki en büyük grup 'Doktorun Tavsiye Edilmesi' üzerine geldiklerini ifade etmişlerdir. 'Hastaneyi tercih ettiği' için gelenlerin oranı %31 olarak gerçekleşmiştir. Bu iki oran hastaların öncelikle muayene olacakları doktora karar verdiklerini, ikinci olarak da Hacettepe Hastanesinin başarılı kurumsal kimliğinin hastaların tercihlerinde etkili olduğu anlaşılmıştır.

Çalışmanın önemli sonuçlarından biri de, uluslararası literatürle uyumlu biçimde eğitim seviyesinin artmasının mekânsal tatmin ve beğeni oranını ters orantılı olarak etkilemesidir. Muayene mekanlarını 'Çok Rahat' olarak değerlendiren katılımcıların hiç birisi Yüksek Lisans ve Doktora derecesinde eğitimli kimseler değildir. Diğer bulgulara göre ise katılımcılar, muayene mekanlarının Aydınlatma seviyesi %92 oranında; Akustik Düzeyi ve ses kontrolü %81 oranında; Havalandırma düzeyi %77 oranında ve Fiziki Koşulların (sabit veya hareketli donatılar, resim, tablo vb. görsellerin kullanımı) muayene alanında geçirilen süreyi etkilemesini %84 oranında 'Kabul Edilebilir' ve üzeri olarak değerlendirmişlerdir.

Muayene odalarının tefrişi incelendiğinde; hacmen sınırlı olan bu alanların işlevsel olmalarına dikkat edildiği görülmüştür. İçeride optimum düzeyde aydınlatma, akustik ve iklimlendirme kontrolü sağlanmış olup muayene odasının iletişime engel oluşturmaması göz önüne alınmıştır. Bu anlamda işlevsiz ancak estetik unsurların kullanılmadığı gözlenmiştir.

Bu çalışma kapsamında insanları sağlıklı duruma getirmek amacıyla hizmet veren hastane yapılarının içindeki muayene odaları ele alınmıştır. Hastaların doktorlarla yaptıkları özel görüşmelerin ve muayenenin gerçekleştiği alanların özellikle insan-mekân iletişimi bakımından çok özellikli bir konuma sahip oldukları düşünülmektedir. Bu alanlarda hastaların ve doktorların farklı beklentilerini karşılamak adına önce bu taleplerin ne olduğu üzerine yürütülen bu ve benzeri çalışmaların gerçekleştirilmesinin, yeni muayene mekânlarının tasarım ve uygulaması alanlarında yol gösterici nitelikte olacağı değerlendirilmektedir.

## Kaynakça

Alrubaiee, L., ve Alkaa'ida, F. (2011). The Mediating Effect of Patient Satisfaction in the Patients' Perceptions of Healthcare Quality – Patient Trust Relationship. *International Journal of Marketing Studies* Vol. 3, No:1 February.

Andrade, C., Lima, M.L., Fornara, F., & Bonaiuto, M. (2012). Users' views of hospital environment quality: Validation of the perceived hospital environment quality indicators (PHEQIs). *Journal of Environmental Psychology,* 32(2), 97-111.

Aykal, F. D., Baran, M., Erbaş, M., ve Gündüz, H. K. (2017). The importance of natural lighting in the design of health buildings: sample of Şanlıurfa/Muradiye family health center. *Journal of Current Researches on Social Sciences,* 7(2).

Chandler, D. (2017). *Semiotics: the basics.* Taylor & Francis.

Ergenoğlu, A. S., & Tanrıtanır, A. (2013). Genel Hastanelerde Kullanıcı Memnuniyeti Açısından Hasta Odalarında Mimari Mekan Kalitesinin İrdelenmesi: Gaziantep İlinde Bir Alan Çalışması1. *Megaron*, 8(2), 61-63.

Farr, A. C., Kleinschmidt, T., Yarlagadda, P., & Mengersen, K. (2012). Wayfinding: A simple concept, a complex process. *Transport Reviews*, 32(6), 715-743.

Günal, B. ve Esin, N., (2010). İnsan-Mekan iletişim modeli bağlamında konutta psiko-sosyal kalitenin irdelenmesi. *İTÜDERGİSİ/*a, 6(1).

İleri, Y. Y., (2013). *Hastane Yönetim Etkinliğinde Yerleşim Planının Önemi: SÜ Tıp Fakültesi Hastanesi'nde Bir Model Çalışması.* Doktora Tezi.

Lewin, S. ve Reeves, S., (2011). Enacting 'team' and 'teamwork': Using Geoffman's theory of impression management to illuminate interprofessional practice on hospital wards. *Social Science & Medicine*, 72(10), 1595-1602.

Özkan, S., ve Boyacıoğlu, N. (2018). Yoğun Bakım Hastalarında Gürültünün Etkisi. *Hemşirelik Bilim Dergisi,* 1(1), 27-32.

Solak, S. S. G., (2017). Mekan-Kimlik Etkileşimi: Kavramsal ve Kuramsal bir Bakış. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(1), 13-37.

Uzunay, S., (2011). *Hastane Yapılarının Planlanması ve Hastanelerde Sirkülasyon*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

World Health Organization. (2015). WHO global strategy on people-centered and integrated health services: interim report (No. WHO/HIS/SDS/2015.6). World Health Organization.

Yıldırım, B. ve Erikli, M., (2021) aydınlatma ilkeleri ve Kullanıldığı Yapılara Göre Doğal Aydınlatma. *Online Journal of Art and Design*, 9(2).

## İnternet Kaynaklar

Akın, G. (2014). İnsan Sağlığı ve Çevre Etkileşimi. dspace.ankara.edu.tr. Erişim Tarihi: 27.01.2020.

https://bit.ly/2RfZr9N: http://www.hastane.hacettepe.edu.tr/plastik-cerrahi-ad_85.html, Erişim Tarihi: 17.03.2017.

**SANAT YAZILARI, 2021; (45): 445-456** / ARAŞTIRMA MAKALESİ

# ESKİGEDİZ'DE BİLİNMEYEN BİR ÖZEL HAMAM: AZMİZÂDELER HAMAMI

## AN UNKNOWN PRIVATE HAMMAM IN ESKIGEDIZ: AZMİZÂDELER HAMAMI

ARŞ. GÖR. DR. **OĞULCAN AVCI**
Giresun Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü
ogulcan.avci@giresun.edu.tr
**ORCID ID:** 0000-0001-5025-2845

***Öz:*** *Türk mimarlığının bir parçası olan özel hamam yapılarıyla, diğer yapı türlerinin bünyesinde, ondan bağımsız şekilde ya da o yapıyı oluşturan birimlerden biri olarak karşılaşılır. Ev, saray, kışla, kervansaray ve tekke gibi yapı türlerinin bünyesinde bulunan hamamlar vardır. Söz konusu hamamların bir örneği de Kütahya'nın Eski Gediz Beldesi'nde yer alır. Azmizâdeler Hamamı adıyla anılan yapı, Kütahya'nın yerel yönetiminde etkili olan bir aile tarafından inşa edilmiştir. İki katlı kagir bir evin bahçesinde bulunan hamam soyunmalık, sıcaklık, su deposu ve külhandan oluşur. Azmizâdeler Hamamı Kütahya'daki dört özel hamamdan biridir. Yapının ne zaman inşa edildiğine dair herhangi bir belge yoktur. Bu noktada tarihlendirme sorununa çözüm bulabilmek için Azmizâdeler ailesine mensup olan kişiler araştırılmıştır. Bu aile ile ilgili bilgilere devlet arşivlerinden ulaşılmıştır.*

***Anahtar Sözcükler:*** *Kütahya, Hamam, Azmizâdeler, Türk Mimarisi, Eskigediz.*

**GELİŞ TARİHİ:** 11.02.2021 | **KABUL TARİHİ:** 25.10.2021

***Abstract:*** *Private bath structures are encountered within the structure of other types of buildings in Turkish architecture. They exist independently from the building or can be one of the units of them. There are baths in building types such as houses, palaces, barracks, caravansaries and dervish lodges. An example of them is located in Eskigediz/Kütahya. Hammam known as the Azmizâdeler Hamamı was built by a family who was influential in the local administration of Kütahya. The bath located in the garden of a two-story masonry house consists of a dressing room, a hot room, a water tank and a furnace. There is no document about when the structure was built. At this point, in order to find a solution to the dating problem, it is investigated people belonging to the Azmizâdeler family and is reached in the President's state archives of the Republic of Turkey to information on this family.*

***Keywords:*** *Kütahya, Hammam, Azmizâdeler, Turkish Architecture, Eskigediz.*

## Giriş

Halkın kullanımına sunulmuş umumi hamamlarının yanında ev, saray, kışla, kervansaray ve tekke gibi başka bir yapının bünyesinde, ondan bağımsız şekilde ya da o yapıyı oluşturan birimlerden biri olarak bulunan özel hamamlar da Türk hamam mimarisi geleneğinin bir parçasıdır. Söz konusu yapı türü ya da müstakil olanlar dışında kalan ve herhangi bir yapı türünün yıkanma bölümü olarak nitelendirilebilecek olan mekanlar özel bir grubun kullanımı için tasarlanmıştır. Bu özel hamamlar genellikle, ufak tefek farklılıklar dışında halk hamamlarının küçük birer kopyası olarak inşa edilmişlerdir. Bu yapılardan biri de Kütahya'nın Eskigediz Beldesi'nde özel bir mülkün bahçesinde bulunur.

Kütahya İli, Eskigediz Beldesi, Kurtuluş Mahallesi 20-L-3-4 pafta, 111 ada, 17 numaralı parselde yer alan ve iki katlı kâgir binaya[1] ait bahçede tespit edilen hamam halk arasında Azmizâdeler Hamamı[2] olarak bilinir. Yapının bu şekilde tanınması, bulunduğu bahçenin ait olduğu iki katlı kâgir binanın Azmioğlu soyadını taşıyan ailenin mülkiyetinde olmasından kaynaklanmalıdır. Bir evin bahçesinde yer alması ve boyutları, yapının özel bir hamam olduğuna işaret eder. Yapı, soyunmalık, sıcaklık, su deposu ve niteliksiz ya da dayanıksız malzemeden inşa edildiği için günümüze ulaşmamış olduğu düşünülen oldukça küçük bir külhandan oluşur. İnşa tarihine dair herhangi bir belge ya da bilgi bulunmaması noktasında yapının bir aileye ait özel hamam olması önemli bir ipucudur. Özel bir hamam yaptırmanın yanında onu faal tutmanın da oldukça maliyetli bir durum olduğu açıktır. Nitekim bu yapıların nüfuzlu ve maddi açıdan güçlü bir kişi ya da bir aile tarafından yaptırıldıkları bilinmektedir. Söz konusu ipucundan yola çıkarak hamamın sahibi olan Azmizâdeler ailesi hakkında araştırma yapılmış ve tarihlendirme önerileri bu araştırma sonucunda elde edilen veriler ışığında ortaya atılmıştır. Araştırmalar sonucunda söz konusu ailenin Kütahya'nın yerel yönetiminde oldukça etkili olduğu görülmüştür. Bunun yanında umumi bir hamam işlettikleri de ortaya çıkarılmıştır.

## Tarihlendirme

Yapının inşa tarihini veren herhangi bir belge yoktur. Yapıyı tarihlendirebilmek ya da en azından bir tarih aralığı verebilmek için eldeki tek veri Azmizâde/Azmioğlu adlarıdır (Avcı, 2020, s. 142). Bu veri rehberliğinde öncelikle Azmi adlı/mahlaslı kişinin kendisiyle birlikte

---

[1] İki katlı kâgir ev 20-L-3-4 pafta, 111 ada, 18 numaralı parselde yer alır. Yapının bu eve ait olduğu arazi çalışmaları sırasında Eskigediz sakinlerinden öğrenilmiştir.

[2] Yapı ilk kez 10.08.2018 tarihinde ziyaret edilmiş, ölçüleri alınmış ve fotoğraflanmıştır. Aynı tarihte KKVKBKM'ne arşivlerinde yapıyla ilgili araştırma yapabilmek için söz konusu kuruma dilekçe verilmiş fakat yapının tescilli olmadığı öğrenilmiştir. Bunun üzerine yapının KKVKBKM'nin 10.09.2018 tarih ve 38092246-165.02.04-E.729465 sayılı yazısı ile keşif, 04.10.2018 tarih ve 38092246-045.99-E.804198 sayılı yazısıyla tescil programına dâhil edildiğine akabinde aynı kurumun 28.08.2019 tarih ve 293 sayılı toplantısında alınan 28.08.2019 tarih ve 5412 sayılı kararıyla tescillendiğine dair tarafımız bilgilendirilmiştir. Konuyla ilgili hassasiyetleri, yardımları ve ilgilerinden dolayı KKVKBKM personelleriyle kenti ziyaretimiz sırasındaki yardımları ve ilgilerinden dolayı Eskigediz Belediyesi personellerine teşekkür ederiz.

ardıllarını ayrıca bu kişilerin hangi yıllar arasında yaşadıklarını ve Gediz sakinleri arasında hangi konumda bulunduklarını tespit etmek gerekir.

Evliya Çelebi tarafından seyahatnamede verilen Eskigediz'de inşa edilmiş Gazanfer Ağa Cami ve Hamamı kitabelerinde Azmi adının/mahlasının yazması bu konu dahilinde dikkate değer bir veridir (Evliya Çelebi, 2011, s. 45). Osmanlı sarayında önemli görevlerde bulunan Gazanfer Ağa'nın (Mehmed Süreyya, 1996, s. 546), saraydan tanıdığı Gediz'in Çeltikçi Köyü'nden Fetva Emini Mehmet Efendi ile III. Murat'ın çocuklarının hocası Gedizli Azmi Efendi'ye İstanbul'da cami yaptırmak istediğini söylediği rivayet edilir. Onlar da "Sizin burada yaptıracağınız cami padişah camilerinin yanında sönük kalır, camiyi bizim memleketimiz olan Gediz'de yaptırırsanız adınız kıyamete kadar baki kalır." şeklinde cevap verirler (Avcı, 2020, s. 143). Bunun üzerine Gazanfer Ağa, Azmi Efendi'yi mutemet ve vekilharç tayin ederek, Mimar Sinan'ın kalfalarından Mimar Süleyman Çavuşla birlikte camisini inşa ettirmek üzere Gediz'e gönderir (Önder, 1977, s. 13). Gazanfer Ağa Külliyesi'ne ait hamam, kitabesinden öğrenildiğine göre H. 995/M. 1586-87 tarihlidir (Evliya Çelebi, 2011, s. 45). O tarihlerde Gedizli Azmi adlı ya da Azmi mahlasını kullanan başka bir kişi olmadığından asker kökenli olduğu bilinen ve Azmi mahlasını kullanan Gedizli Murad Çelebi ile Gazanfer Ağa'nın yapı işleri için tayin ettiği mutemet ve vekilharç Azmi Efendi aynı kişi olmalıdır (Avcı, 2020, s. 143). Çalışmalarda, Azmi'nin (Murad Çelebi) Gazanfer Ağa Camisi ve Hamamı'nın kitabelerini yazan kişi olduğundan bahsedilir (Ördek ve Karagözlü, 2015, s. 116-117). Asker şairlerden olan Azmi'nin (Murad Çelebi) hayatı hakkında kaynaklarda kısıtlı bilgi bulunsa da H. 1016/M. 1607 yılında vefat ettiği bilinir (https://bit.ly/2N7SFRL). Söz konusu kişinin vefat tarihi Gazanfer Ağa Camisi ve Hamamı'nın kitabelerini yazan kişi olduğu bilgisini doğrular niteliktedir (Avcı, 2020, s. 143). Ayrıca Azmi mahlaslı Gedizli Murad Çelebi tarafından kaleme alınan Kitab-ı Kümük adlı eserin sebeb-i telif bölümünde söz konusu eserin, hamamın da inşa tarihi olan H. 995/M. 1586 yılında Gediz'de yazıldığı belirtilir (Ördek ve Karagözlü, 2015, s. 118). Söz konusu eserin kaleme alındığı yer ve tarih bilgisi Gazanfer Ağa Külliyesi'nin mutemet ve vekilharcı olan, aynı zamanda kitabelerini yazan Azmi Efendi ile Murad Çelebi'nin aynı kişi olduğu fikrini kuvvetli bir biçimde destekler (Avcı, 2020, s. 143).

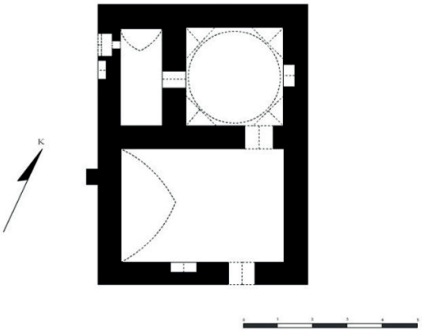
Evliya Çelebi seyahatnamesinde Gediz'den bahsederken "Ayanından Azmizâde Çelebi zat-ı şeriftir." ifadesini kullanılır (Evliya Çelebi, 2011, s. 44). T. C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri'nde Azmizâdeler olarak anılan aileye mensup bazı kişilerin Gediz'de meclis azalığı görevinde bulunduklarına dair kayıtlar mevcuttur (BOA Sadâret Mektubî Kalemi Umum Vilayet Yazışmalarına Ait Belgeler: A.MKT.UM Dosya No: 371, Gömlek No: 8; A.MKT.UM Dosya No: 383, Gömlek No: 21). Bu veriler Azmizâdelerin Gediz'de oldukça nüfuzlu bir aile olduklarını ve önemli bir kişinin soyuna mensup olduklarını gösterir.[3] Arşiv kayıtlarındaki bilgiler

[3] Ayrıca Vidin'de bulunduğu sırada Kütahya Alaybeyliği'ne atanan Azmizâde Ahmed Ağa adlı bir kişinin olduğu da arşiv belgeleriyle sabittir. Fakat Ahmed Ağa'nın söz konusu aileye mensup olup olmadığı konusunda net bilgiler mevcut değildir. Kütahya Alaybeyliği'ne atanmasının yanında Azmizâde adına sahip olması adı geçen kişinin söz konusu aileyle bağı olduğunu düşündürür. Azmizâde Ahmed Ağa için bknz: T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Osmanlı Arşivi; İbnülemin Tasnifi Belgeleri (İE. TCT Dosya No: 17, Gömlek No: 1907)

göz önüne alındığında Gazanfer Ağa'nın tayin ettiği mutemet ve vekilharç Azmi Efendiyle Murad Çelebi'nin aynı kişi olma olasılığı kuvvetlenir (Avcı, 2020, s. 143). Azmizâdeler olarak anılan aile de Murad Çelebi'nin soyundan olmalıdır. Azmizâdeler Hamamı adıyla bilinen yapının bulunduğu Kurtuluş Mahallesi, 20-L-3-4 pafta, 111 ada, 18 numaralı parselde konumlandırılmış binanın sahibi olan Azmioğlu soyadlı aile de Murad Çelebi'nin yani Azmi Efendi'nin soyuna mensup olmalıdır (Avcı, 2020, s. 144). Yukarıdaki bilgiler ışığında hamamın inşa edilebileceği en erken tarih Azmi Efendi'nin orta yaşlarda olabileceğini düşündüğümüz 16. yüzyılın üçüncü çeyreği olabilir. Fakat hamamın Azmizâdeler Hamamı olarak tanınması yapının Azmi Efendi hayattayken çocuklarından biri tarafından veya Azmi Efendi öldükten sonra ardılları tarafından da yaptırılmış olabileceğini akla getirir. Yapının inşa edilmiş olabileceği en geç tarihin tespit edilebilmesi adına bilgi verebilecek bir veri olmamasına rağmen Azmi Efendi'nin ardıllarından biri tarafından yaptırılmış olabileceği düşüncesinden hareketle 17.-19. yüzyıllar arasında inşa edilmiş olabileceği de göz önünde tutulmalıdır (Avcı, 2020, s. 144). Tarihlendirme açısından oldukça önemli verilerden biri de yapının bir evin parçası olarak tasarlanmış özel hamam olmasıdır. Bu durum bahçesinde yer aldığı evle birlikte ya da evin inşasından kısa bir süre sonra inşa edilmiş olma ihtimalini güçlendirir ve sonuç olarak yapının 19. yüzyılda inşa edilmiş olma olasılığı tarafımızca en kuvvetli ihtimal olarak ortaya çıkar (Avcı, 2020, s. 144).

## Mimari Tanım

İki katlı kâgir binaya ait olan bahçenin kuzey köşesine inşa edilen yapı kuzeybatı-güneydoğu yönünde dikdörtgen bir alana oturur.



**Görsel 1.** Yapının Planı. (Kişisel Arşiv)

**Görsel 2.** Güneydoğu Cephe. (Kişisel Arşiv)

Yapının güneydoğu cephe ekseninin kuzeydoğusunda girişi sağlayan, teğet sivri kemerli kapı açıklığı yer alır. Söz konusu cephede başka bir açıklığa rastlanmaz. Kuzeydoğu cephe yan tarafta bulunan iki katlı kâgir binanın avlu duvarına dayandırıldığından bu cephede de herhangi bir açıklığa rastlanmaz. Aynı durum kuzeybatı cephede de herhangi bir açıklık ya da mimari öğe yoktur. Güneybatı cephe ekseninin kuzeybatısında üst kotlarda teğet sivri kemerli bir niş bulunur. Söz konusu nişin hemen kuzeybatısında da içinde ocağın bulunduğu teğet sivri kemerli bir açıklık dikkat çeker. Cephede bunlar dışında herhangi bir açıklığa ya da mimari öğeye rastlanmaz. Cephelerde yer yer künklerin geçtiği hatlar fark edilir. Yapının sıcaklık bölümünün kubbeyle, diğer bölümlerinin tonozla örtülü olduğu görülür (Avcı, 2020, s. 145).

**Görsel 3.** Soyunmalık Mekânı. (Kişisel Arşiv)

Günümüzde yapının oldukça tahrip olduğu görülür. Hamamın güneydoğusunda bulunan soyunmalık bölümü, kuzeybatı-güneydoğu yönünde dikdörtgen tabanlı, aynı doğrultuda oluşturulmuş sivri kemer profilli beşik tonoz örtülü bir mekân düzeni gösterir. Mekânının tonoz kısmı günümüze ulaşmamış olsa da duvarlarda tonoz başlangıçları görülür. Soyunmalık mekânının güneydoğu duvar ekseninin kuzeydoğusunda yer alan kapı açıklığı cephedeki haliyle iç mekâna yansır. Cephe ekseninin güneybatısında teğet sivri kemerli bir niş yer alır. Kuzeydoğu ve güneybatı duvarlarda herhangi bir açıklık ya da mimari öğeye rastlanmaz. Mekânın kuzeybatı duvar ekseninin kuzeydoğusunda sıcaklık mekânına geçişi sağlayan teğet sivri kemerli bir kapı açıklığı yer alır. Mekânının duvarlarında yıpranmalardan dolayı künklerin geçtiği hatlar görülür (Avcı, 2020, s. 146).

Soyunmalık mekânının kuzeybatısında kare tabanlı, teğet sivri kemerli tromplarla geçilen kubbeyle örtülü bir mekân düzeni gösteren sıcaklıkla, kuzeybatı-güneydoğu yönünde dikdörtgen tabanlı, aynı doğrultuda oluşturulmuş sivri kemer profilli beşik tonoz örtülü su deposu yer alır (Avcı, 2020, s. 146).

**Görsel 4.** (Solda) Sıcaklık Mekânına Girişi Sağlayan Kapı Açıklığı. (Kişisel Arşiv)

**Görsel 5.** (Sağda) Sıcaklık Mekânı Kubbe Geçiş Elemanları ve Mekânın Su Deposuyla Bağlantısını Kuran Pencere Açıklığı. (Kişisel Arşiv)

**Görsel 6.** Cehennemlik Kısmı. (Kişisel Arşiv) **Görsel 7.** Sıcaklık Mekânının Kubbesi. (Kişisel Arşiv)

Sıcaklık mekânının güneydoğu duvar ekseninin kuzeydoğusunda bulunan ve soyunmalık mekânıyla ilişki kuran kapı açıklığı soyunmalık mekânındaki haliyle sıcaklık mekânına yansımıştır. Söz konusu mekânın kuzeydoğu duvar ekseninde teğet sivri kemerli bir niş yer alır. Kuzeybatı duvarda herhangi bir mimari öğeye ya da açıklığa rastlanmaz. Güneybatı duvar ekseninde, üst kotta teğet sivri kemerli bir pencere açıklığı su deposuyla sıcaklık mekânı arasında ilişki kurar. Cehennemlik kısmı oldukça harap durumdadır. Yapının güneybatı cephe ekseninin güneydoğusunda, üst kotta dikkat çeken bir konsol külhan bölümünün günümüze ulaşmamış olduğunu düşündürür. Bu noktadan hareketle ocak önünün daha niteliksiz duvarlarla ya da ahşap malzemeden inşa edilen bir yakacak deposuyla çevrili olduğu ve yahut külhan/depo yerine ocak önünde bir sundurmanın olduğunu düşünülür (Avcı, 2020, s. 147).

**Görsel 8.** Güneybatı Cephe. (Kişisel Arşiv)

Yapının sıcaklık mekânında aydınlanma örtü kısımlarına açılan merkezdeki sekizgen, diğerleri altıgen biçimli toplam yedi adet fil gözlüyle sağlanır. Soğukluk mekânının örtüsü günümüze gelmediğinden nasıl aydınlatıldığı ile ilgili kesin bir bilgi vermek olanaksız olsa da genellikle hamam bölümlerinin örtü kısımlarına açılan fil gözleriyle aydınlatıldığı bilindiğinden burada da aynı uygulamanın yapıldığı düşünülür (Avcı, 2020, s. 147).

Yapının duvarlarının yer yer kesme taş, kaba yonu taş ve tuğlalarla örüldüğü, tüm kapı açıklılarında, niş kemerlerinde ve örtü kısmında düz istif örgü tekniğinde tuğla, cehennemlik ayakları ve taban döşemesinde kesme taş kullanıldığı görülür (Avcı, 2020, s. 148). Yapı süsleme öğelerinden yoksundur.

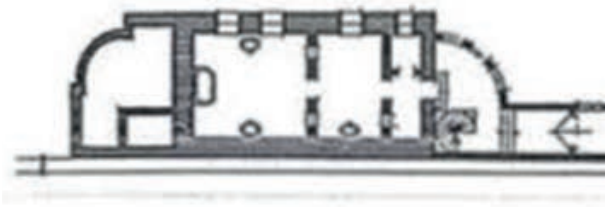
## Sonuç

Azmizâdeler Hamamı Kütahya ve ilçelerinde yer alan dört özel hamam yapısından biridir. Diğer özel hamamlar, önceden Hacı Şükrü Şeker isimli kişiye ait olan evin bahçesinde yer alan hamam kalıntısı, Saray Hamamı ve Babuk Bey Hamamıdır. Evliya Çelebi Kütahya'da 23 saray hamamı olduğunu yazar (Evliya Çelebi, 2011, s. 25). Saray Hamamı'nın Kanuni Sultan Süleyman devrinde tutulan bir evkaf defterinde (Varlık, 1974, s. 115) Bey Hamamı olarak adlandırılmasının yanında sıcaklık bölümünü oluşturan halvet hücrelerinden birine "Paşa Halveti" denmesi söz konusu yapının muhtemelen üst düzey bir yönetici ve erkânına ait olduğunu düşündürür. Babuk Bey Hamamı için de aynı durum geçerlidir. Hacı Şükrü Şeker isimli kişinin evinin bahçesinde bulunan hamam kalıntısı da boyutları ve konumu itibariyle özel bir hamamdır. Azmizâdeler Hamamı, Saray ve Babuk Bey Hamamlarından daha küçük boyutlu olması ve kullanılan yapı malzemesi bakımından ayrılır. Söz konusu hamamların yönetici kesime tahsis edilmesi bu durumu anlaşılır kılar. Azmizâdelere ait olan hamam Hacı Şükrü Şeker'in evinin bahçesinde bulunan kalıntıyla konum, boyut ve kullanılan inşa malzemesi bakımından benzerlik gösterir.

T. C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri'nde yapılan taramalar sonucunda bir hamamla birlikte Azmizâdeler ailesinin de konu edildiği belgelere ulaşılmıştır. Söz konusu belgeler H. 1271, 1276, 1277 tarihlidir. Fakat bu belgelerde belgeye konu olan yapının birden fazla hissedarı olduğu, işletildiği ve tüm hisselerinin satın alma yoluyla Azmizâdelere geçtiği bilgileri yazar (BOA Sadâret Mektubî Kalemi Deâvî Yazışmalarına Ait Belgeler: A.MKT.DV Dosya No: 82 Gömlek No: 93; A.MKT.DV Dosya No: 156 Gömlek No: 79; A.MKT.DV Dosya No: 177 Gömlek No: 51). Belgelere konu edilen hamam işletildiğine göre umumi bir hamam olmalıdır. Azmizâdeler adıyla bilinen yapının boyutları ve bir mülkün sınırları içinde kalması umumi bir hamam olma olasılığını ortadan kaldırır. Dolayısıyla bu bilgiler ışığında Eskigediz'de Azmizâdelere ait olan ve makalemizin konusunu oluşturan hamamdan farklı olarak günümüze gelmeyen ve halkın kullanımına açık umumi bir hamam daha olmalıdır.

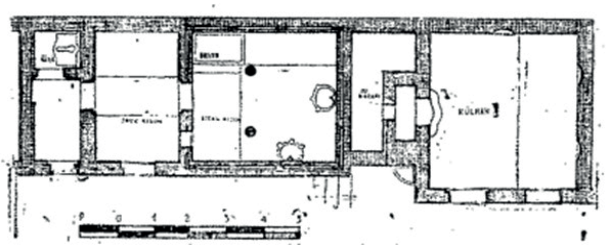
Kütahya'ya bağlı Eskigediz Beldesi'nde Sunullah Çelebi Külliyesi'ne ait bir hamam (BOA Sadâret Mektubî Kalemi Umum Vilayet Yazışmalarına Ait Belgeler: A.MKT.UM Dosya No: 377 Gömlek No: 88; Pınar, 2017, s. 78), İsfendiyaroğlu Yakub Bey'in oğlu Murad Bey tarafından Gediz'de yaptırılan zaviyeye vakfedilen bir hamam (Pınar, 2017, s. 72), Gazanfer Ağa Hamamı, Azmizâdeler Hamamı ve arşiv kayıtlarından Azmizâdelere satın alma yoluyla geçtiğini bildiğimiz umumi bir hamam olmak üzere toplamda 5 adet hamam yapısı tespit edilmiştir. Tespit edilen 5 hamamdan sadece Gazanfer Ağa ve Azmizâdeler Hamamı günümüze ulaşabilmiştir. Azmizâdeler Hamamı olarak anılan yapı özel bir hamam olması yönüyle söz konusu diğer hamamlardan ayrılır.

Türk mimarisinde köşk, konak, kışla, saray, kervansaray ve tekke gibi yapılarda, bağlı oldukları yapılara göre boyutlandırılarak umumi hamam yapılarında bulunan bazı bölümlerin mekân düzeninden çıkartıldığı küçük ölçekli özel hamamların varlığı bilinir. Fakat konunun kapsamı itibariyle Azmizâdeler Hamamı'nın Osmanlı döneminde inşa edildiği göz önüne alındığında aynı dönemde inşa edilen özel hamam yapılarından birkaçına göz atmak yerinde olacaktır.



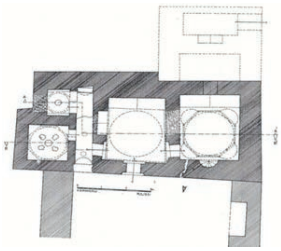
**Görsel 9.** (Solda) Naime Sultan Yalısı Hamamı. (Kuveyt Türk (2014). *Ortaköy Sahilindeki Saraylar ve Yalılar*. M. B. Tanman (Ed.), İstanbul: Pasifik Ofset, s. 173.)

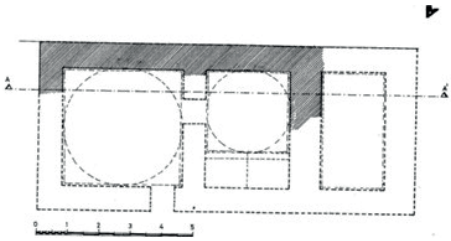
**Görsel 10.** (Sağda) Nazime Sultan Yalısı Hamamı. (Kuveyt Türk (2014). *Ortaköy Sahilindeki Saraylar ve Yalılar*. M. B. Tanman (Ed.), İstanbul: Pasifik Ofset, s. 173.)



**Görsel 11.** Zarif Mustafa Paşa Yalısı Hamamı. (Orgun Zarif (1941). Zarif Mustafa Paşa Yalısı. *Arkitekt*, 1941/42-05-06, s. 111.)

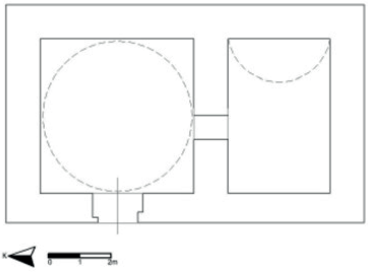
18. yüzyılda inşa edilen Beykoz Zarif Mustafa Paşa Yalısı hamamı, 19. Yüzyılda inşa edilen Ortaköy Naime Sultan ve Nazime Sultan Yalılarının özel hamamları da Azmizâdeler Hamamı gibi bir yapının parçalarıdır. Söz konusu yapılar inşa malzemesi, tekniği, mekân düzeni olarak Azmizâdeler Hamamı'na oldukça benzer olsa da boyutları itibariyle ondan daha büyüktür. Bunun durumun nedenleri olarak; yalıların boyutları, bünyesinde bulundukları yapılara sahip olan kişilerin statüleri ve özel hamamları kullanan kişi sayısı sayılabilir. Azmizâdeler Hamamı'nın hem statü hem maiyet hem de maddi varlık açısından daha düşük bir konumda bulunan taşranın ileri gelenlerine ait bir yapının parçası olması daha mütevazi boyutlarda inşa edilmesini anlamlı kılar.





**Görsel 12.** (Solda) Güzel Köy Konak Hamamı Planı (Ayhan Serap (2011). Tekirdağ ve İlçelerindeki Türk Devri Yapıları. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale: Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 194.)

**Görsel 13.** (Sağda) Mürefte Konak Hamamı Planı (Ayhan Serap (2011). *Tekirdağ ve İlçelerindeki Türk Devri Yapıları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale: Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 194.)



**Görsel 14.** Aybastı Sefalık Köyü Küçük Hamam (Tali Şerife (2018). Ordu İli Aybastı İlçesi Sefalık Köyü Küçük ve Büyük Hamam Mimari ve Tarihlendirmesi. MÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi, 4/1, s. 26.)

İstanbul'daki yalıların yanında taşrada inşa edilmiş bazı konaklarda da hamam yapıları mevcuttur. 15. yüzyıla tarihlenen Tekirdağ Güzel Köy Hamamı ve Mürefte Konak Hamamı ile Geç Osmanlı döneminde inşa edildiği düşünülen, Ordu İli Aybastı İlçesi Sefalık Köyü'nde Hazinedaroğulları Konağı'nın bir parçası olan Küçük Hamam (Tali, 2018, s. 28) bunlara örnek verilebilir. Söz konusu konak hamamlarına bakıldığında hemen hemen Azmizâdeler Hamamı'nın boyutlarında oldukları ve mekân düzeni açısından da benzer özellikler gösterdikleri anlaşılır. Küçük Hamam, Güzel Köy Hamamı ile Mürefte Konak Hamamı da Azmizâdeler Hamamı gibi bir soyunmalık ve bir sıcaklık bölümünden oluşur. Söz konusu yapılar arasında inşa malzemesi ve inşa tekniği açısından da benzer özellikler dikkat çeker. Azmizâdeler Hamamı'nda yer yer kesme taş, kaba yonu taş ve tuğla kullanıldığı görülür. Aynı durum Küçük Hamam, Mürefte ve Güzel Köy Konak Hamamları için de geçerlidir. Kubbe geçiş elemanı olarak tromp kullanılması da Azmizâdeler ve Güzel Köy Konak Hamamları arasındaki ortak özelliktir. Her dönemde inşa edilen özel hamamlara bakıldığında kullanılan inşa malzemesi, boyut ve mekân düzeni açısından hemen hemen benzer özellikler gösterdikleri anlaşılmaktadır.

Kütahya'nın ileri gelen ailelerinden birine mensup kişiler tarafından inşa ettirilen Azmizâdeler Hamamı Türk hamam mimarisinin parçası olan, köşk, konak, kışla, saray, kervansaray ve tekke gibi yapılarda görülen ve bu yapıların bir parçası olan hamamlara Kütahya özelinde örnek oluşturması bakımından oldukça önemlidir.

## Kaynakça


Avcı, Oğulcan. (2020). *Kütahya Hamamları (12.-19. Yy.) ve Türk Hamamlarının Özgünlüğü*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ayhan, Serap. (2011). *Tekirdağ ve İlçelerindeki Türk Devri Yapıları.* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale: Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Evliya Çelebi. (2011). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi: Kütahya, Manisa, İzmir, Antalya, Karaman, Adana, Halep, Şam, Kudüs, Mekke, Medine* (Haz: S. A. Kahraman). 9/1, İstanbul: YKY.

Kuveyt Türk. (2014). *Ortaköy Sahilindeki Saraylar ve Yalılar.* M. B. Tanman (Ed.), İstanbul: Pasifik Ofset.

Mehmed Süreyya. (1996). *Sicill-i Osmanî* (ed: Nuri Akbayar). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, s. 546.

Orgun, Zarif. (1941). Zarif Mustafa Paşa Yalısı. *Arkitekt,* 1941/42-05-06, s. 111-114.

Önder, Osman. (1977). *Gediz'in Tarihçesi.* İzmir: Radyo Gazetesi Matbaası.

Ördek, Şerife ve Volkan KARAGÖZLÜ. (2015). Murad Çelebi (Azmi)'nin Kitab-ı Kümük Adlı Eserinin Tanıtılması ve Değerlendirilmesi. *Journal of Turkish Language and Literature.* 1/2, s. 115-126.

Pınar, Mehmet. (2017). *Çağlar Boyunca Gediz*. Kütahya: Eski Gediz Belediyesi Kültür Yayınları 2.

Tali, Şerife. (2018). Ordu İli Aybastı İlçesi Sefalık Köyü Küçük ve Büyük Hamam Mimari ve Tarihlendirmesi. *MÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi,* 4/1, s. 22-32.

Varlık, Mustafa Çetin. (1974). *Germiyanoğulları Tarihi (1300-1429).* Ankara: Sevinç Matbaası.

T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi Belgeleri:

Sadâret Mektubî Kalemi Deâvî Yazışmalarına Ait Belgeler:

A.}MKT.DV Dosya No: 82 Gömlek No: 93.

A.}MKT.DV Dosya No: 156 Gömlek No: 79.

A.}MKT.DV Dosya No: 177 Gömlek No: 51.

Sadâret Mektubî Kalemi Umum Vilayet Yazışmalarına Ait Belgeler:

A.MKT.UM Dosya No: 377 Gömlek No: 88.

A.MKT.UM Dosya No: 371, Gömlek No: 8.

A.MKT.UM Dosya No: 383, Gömlek No: 21.

İbnülemin Tasnifi Belgeleri:

İE. TCT Dosya No: 17, Gömlek No: 1907.

## İnternet Kaynakçası

http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/azmi-murad-celebi

**SANAT YAZILARI, 2021; (45): 457-472** / ARAŞTIRMA MAKALESİ

# AVANGARD SANATTA METAFİZİK VE PATAFİZİK

## METAPHYSICS AND PATAPHYSICS IN AVANT-GARDE ART

**RIFAT BATUR**
rftbatur@gmail.com
**ORCID ID:** 0000-0002-6208-5375

***Öz:*** *20. yüzyılın ilk yarısı geleneksel sanatın yeni sanat deneyimlerinin sınırsız olanaklarıyla yapıtaşlarına varıncaya dek parçalanıp çeşitli manifestolarla yeniden biçimlendirildiği bir süreç olmuştur. Fizik ötesi olan metafizik ve metafizik ötesi olarak 19. yüzyılın sonunda adı duyulan patafizik düşünce bu dönem sanatçıları için çekim noktası olmuştur. Bu çalışmada avangard sanatta metafizik ve patafiziğin rolü, sanatçıların bu düşünce biçimleriyle olan ilişkileri bağlamında sanatlarına yansımaları incelenmiştir. Soyut avangard sanat hareketlerinde teozofinin etkileri sanatçılar ve eserleri kapsamında araştırılırken, Alfred Jarry'nin patafizik düşüncesinin Dada anlayışına etkileri açıklık kazandırılmaya çalışılmıştır. Sanat ve felsefenin gerçeklik kavramı, metafizik ve teozofi ortaklığı, patafizik ve sanatın doğası arasındaki ilişki araştırmanın çeşitli duraklarda değindiği konular olmuştur.*

***Anahtar Sözcükler:*** *Metafizik, Patafizik, Teozofi, Dada, Avangard, Soyut Resim.*

**GELİŞ TARİHİ:** 29.01.2021 | **KABUL TARİHİ:** 19.10.2021

***Abstract:*** *The first half of the 20th century was a process in which traditional art was dismantled and reshaped with various manifestos, up to the building blocks of new artistic experiences with unlimited possibilities. The pataphysical thought, which was called metaphysics and beyond metaphysics at the end of the 19th century, became a point of attraction for artists of this period. In this study, the role of metaphysics and pathophysics in avant-garde art, and their reflections on their art in the context of the relationships of artists with these ways of thinking. While investigating the effects of theosophy in abstract avant-garde art movements within the scope of artists and their works, the effects of Alfred Jarry's pataphysical thought on the understanding of Dada were tried to be clarified. The concept of reality of art and philosophy, the commonality of metaphysics and theosophy, the relationship between pataphysics and the nature of art have been the subjects the research has touched on at various points.*

***Keywords:*** *Metaphysics, Pataphysics, Theosophy, Dada, Abstract Painting.*

## Giriş

Felsefe binlerce yıldır varoluşa dair sorular sormakta ve cevaplar aramaktadır. Antik Dönem filozoflarından günümüze çok yol kat edilmiş gibi görünse de felsefenin varoluşa dair verdiği cevapların genelde iki bakış üzerine şekillendiği görülür. Bu ikilem metafizik-fizik, idealizm-materyalizm, doğa-tin gibi pek çok ikili isimlendirmelerle ayrılabilir. Felsefenin bu temel ikilemi özünde madde ve düşünce temellidir. Daha açık bir ifadeyle yaşamın bütün gerçekliğinin maddenin evrimi sonucunda oluştuğu görüşü ve töz, tin veya bir tanrının herhangi bir şekilde ve herhangi varoluşsal ilişki ölçüsünde gerçekliğin oluşumunda içsel oluşu görüşüdür.

Doğa ve insan arasındaki diyalektik dinamikler gereği, farklı zamanlarda bu iki felsefi görüşün biri diğerine göre toplumun kültür atmosferinde daha belirleyici olmuştur. Sanayi toplumunun bilim ve teknolojiyle hızlı bir ilerlemeye girdiği 19. yüzyılda materyalist düşünceler yükselişe geçse de makine toplumunun yıkıcı gücüyle yüzleşen insanlık Birinci Dünya Savaşı öncesinde natüralist yaklaşımlara inancını yitirir. Metafizik düşünce güç kazanır. Bir bakıma materyalist düşünceler de 19. yüzyılın sonlarında erkenci bir Dada ruhuna kapılır. Bilim ve fizikötesine karşı absürt bir tavır alır. Alfred Jarry'nin kıvılcımını attığı bu ateş sonrasında Dada ve Sürrealizme kadar uzanan bir etki yaratır. Roger Shattuck patafizik düşüncenin her zaman var olduğunu belirtir; ama özellikle 19. yüzyılın sonunda bilim, din ve sanat arasında yaşanan çatışmalarda görünür hale geldiğine vurgu yapar (Jarry, 1919, s. 17). Diğer açıdan metafizik düşünce soyut sanatı ateşler; Malevich, Kandinsky ve Mondrian gibi sanatçıların plastik dildeki keşifleri geleneksel resmin bütün kurallarını yıkar ve bugüne dek uzayan bir dil yaratır.

19. yüzyıl sanatçıları, sanatı yapıtaşlarına varıncaya dek parçalara ayırır daha sonra yapı bozumuna uğrattığı şeyleri her seferinde yeniden kurallar koyarak birleştirir. Bu yeniden yapılandırma sürecinde metafizik ve patafizik düşünce, sanatçılarla nesne arasındaki ilişkiyi belirleyen etkin bir güç olmuştur.

## Metafizik

İlk filozoflar varlığın temel ilkesini doğada ararlar. Tales temel ilkeyi su, Anaksimenes hava, Herakleitos su ve Anaksagoras da sonsuz sayıda ilkeyi varoluşun ilkesi sayar. Bu yaklaşımların her biri varlık sorunsalını maddenin değişim döngüsüyle cevaplamaya çalışır. Bu dönem filozoflarının odağında hep doğa ve insan yer alır. Ancak Platon'un idealar fikri bu natüralist yaklaşımda bir kırılma yaratır, onun düşüncesi doğada gördüğümüz şeylerin gerçekliğine dair bir sorgulamadır. İdealar düşüncesi metafizik felsefenin ilk ve yalın halidir. İsmail Tunalı'ya göre metafizik düşüncenin ilk izleri Platon'da başlar. Filozof felsefeyi doğa ve insan yerine varlık sorunu olarak ele alır ve bunu metafizik bir sistem şeklinde sunar (1996, s.24-25). Platon'un felsefesini metafizik kılan unsur, mutlak gerçekliği duyu organlarımızla algıladığımız doğanın dışında tanımlamasında yatar. Platon "Devlet" isimli kitabının yedinci bölümünde bu konuya eğitim sorunsalı üzerine şekillendirdiği bir diyalogda yer

verir. Platon'un alegorisi mağara içinde zincirlenmiş insanların mağaranın duvarına yansıyan gölgeleri izlemesi üzerine kurgulanmıştır. Bir ateş kaynağından yayılan ışıkların önünden gölge tiyatrosundaki gibi iki boyutlu biçimler geçer ve mağaranın duvarında hareketli gölgeler oluşturur. Platon'un bu benzetmesi günlük yaşamı tasvir eder. Zincire vurulmuş insanlardan birisi zincirlerini kırıp da mağaradan dışarı çıkınca hayatları boyunca gerçek sandıkları şeyin bir kandırmaca olduğunu fark eder, gerçek ışık gözlerini kamaştırır ve sonunda güneşi görür, onun bütün her şeyin kaynağı olduğunu fark eder (2005, 514a-520a). Platon'un bu alegorisi gerçeklikte bir kırılma yaratır. O güne dek doğadaki nesnelerin diyalektik döngüleri felsefenin konusu iken duyularımızla algıladığımız varlıkların asıl gerçek olmadığı fikri felsefenin yeni odak noktası olur. Tek tanrılı dinlere de uzanan bu metafizik doğa yaklaşımı felsefeyi temel iki düşünceye böler. Ancak önce Platon'un kıvılcımını attığı idealist düşüncenin Aristo tarafından sistematik bir biçime dönüştürülmesi gerekmektedir.

Aristoteles ders kitaplarını sıralarken doğa bilgisi derslerinden sonra gelen on dört kitabına Yunanca "Meta ta phusika" (doğa bilimlerini kapsayan kitaplardan sonra gelen kitaplar) adını vermiştir. Bu adlandırma giderek bir araştırma alanını belirleyen bir sözcüğe dönüşmüştür (Timuçin, 1997, s. 152). Onun düşünce sisteminin metafizik olarak adlandırılması çok zaman sonra olur. Ortaçağın temel düşüncesi olarak metafizik terimini ilk olarak Aquinolu Tomasso kullanır.

Aristoteles metafizik düşünceyi kendinden önceki felsefecilerin düşüncelerinden ayırarak sistematik bir hale getirir. Düşünür ilk filozofların maddeyi temel alan düşüncelerinin, varlığı anlamak için yetersiz olduğu görüşünü savunur. Maddenin sürekli bir oluş ve değişim içinde kendi varlığını sürdürmesini mantık dışı bulur (1996, 983. b5). Tanrı düşüncesini ifade eden bugün dahi kullanılan temel soruyu "Metafizik" isimli kitabında şöyle sorar: "Bu kadar muhteşem bir eseri rastlantıya ve şansa mal etmek de akla uygun değildir" (Aristoteles,1996, 984.b). Bu yüzden Aristoteles doğadaki uyumun nedenini Nous'a dayandırır. Aristoteles aynı zamanda Platon'un idealar fikrini eleştirir. İdeaların varlıkların oluş nedenini açıklamadığını üstelik varlıkların dışında bir yerlerde var olarak bağımsız bir gerçekliğe işaret ettiğini belirtir. Oysa, onun töz fikri maddeye içkindir (Aristoteles, 1996, 991. b5).

M.S. 3. yüzyılda yaşayan Plotinos, Platon ve Aristoteles'in görüşlerini birleştirir ve tam anlamıyla tek tanrılı dinlerin temel felsefesini oluşturur. Macit Gökberk, filozofun batı ve doğu mistisizmlerini birleştirerek yeni bir Platoncu anlayış oluşturduğuna vurgu yapar. Üstelik bunun için Plotinos'un uzak doğuya geziler yaptığını da belirtir (1974, s.139).

Plotinos'un düşüncesinde materyalist anlayış tamamen yok sayılır, onun yerine tinsellik kavramı yani ruh anlayışı yer alır. Rönesans ve konumuzun odağında yer alan 20. yüzyılın ilk yarısı ve belki de günümüze kadar etkisini hissettirir.

Plotinos sanata olumsuz yaklaşmaz, iki kaya parçası üzerinden verdiği örnekte bunu açıkça görebiliriz. İki kayayı yan yana koyalım, der Plotinos; biri bütün doğallığıyla kalsın; ama diğeri bir heykeltıraş tarafından bir tanrı ya da insanın güzelliğini ortaya koyacak şekilde

yontulmuş olsun. Bu durumda şüphesiz yontulmuş olan kaya bize güzel gelecektir; ama bu güzellik onun yalnızca bir kaya olmasından değildir, eğer böyle olsaydı yontulmamış olan kaya parçası da bize en az onun kadar güzel gelirdi. Bu sonuçtan yola çıkarak Plotinos güzeli, biçimi içeren maddede değil onu tasarlayan düşüncede-sanatçıda görür (Aktaran Lenoir, 2003, s. 50-51).

Plotinos'un sanata yaklaşımı yeni Platoncu sanat hareketlerini besler. Özellikle 20. yüzyılın ilk yıllarında canlanan bu düşünce Mondrian, Malevich gibi soyut resmin büyük ustalarını etkiler. Alan Bowness de Mondrian'ın "Pozitif Mistisizm", "Plastik Matematik" ve "Yeni Platonculuk" gibi isimlerle tanınan Tezofist düşünceyle tanıştığı ve toplantılarına katıldığını belirtir (1997, s.139).

Nazan ve Mazhar İpşiroğlu Kandinsky'nin bu ilgisini şu cümlelerle anlatırlar: "Kandinsky o yıllarda aralarında Mondrian'ın da bulunduğu birçok sanatçının ilgisini çeken Teozofi akımından çok etkilenmiştir. Kitabında Teozofiden, zamanın en büyük akımlarından biri diye söz eder." (1991, s. 50).

Teozofi düşüncesinde diğer metafizik düşünce sistemlerindeki gibi doğaya alternatif bir evren fikri vardır. Teozofide bu kavram, "Tin" olarak karşımıza çıkar. Daha çok Hegel'de karşılaştığımız tin kavramına sanatta özellikle Kandinsky'nin metinlerinde tanık oluruz. Ancak tin kavramı dilimize çevrilirken bazı kafa karışıklıklarına neden oluşmuştur. Bu durum özellikle Kandinsky'nin "Sanatta Tinsellik Üzerine" isimli kitabındaki tin kelimesinin, ruhsallık, manevilik ve zihinsellik olarak çevrilmesinde görülür. Tin kavramının ne olduğuna Kandinsky'nin sanatta tin, müzik ve renk üzerine geliştirdiği fikirlerin kaynağı olarak düşünülen Antropozofi'nin kurucusu ve bir zamanlar Teozofi Derneği'nin üyesi de olan Rudolf Steiner'in görüşlerinde bir ölçüde yanıt bulunabilir.

Steiner tin düşüncesini ya da Neo-Platonik düşüncenin odağında yer alan tin kavramını Teozofi kitabında ayrıntılı bir şekilde anlatmaya çalışır. Filozof insanı üç bölüme ayırır: beden, ruh ve tin. Fen bilimleri, ruh bilimleri ve tin bilimleri olarak bilimsel çalışma alanları olarak da bu üç bölümü çalışma sahası yapar. Bedeni fiziksel dünyayla temas eden varlığımız olarak tanımlarken ruhu duyumsama alanları olarak belirler ve bunun üstüne de tinsel varlığı yerleştirir. Ancak bu üçlü yapıda asıl olan tindir ve insanın merkezinde yer alır. Tin, beden ve ruh aracılığıyla fiziksel doğayla iletişim kurar. İlk başta metafizik gibi görünmeyen Freud'un id, ego ve süper ego üçlemesini anımsatan tin uzak doğu felsefelerindeki ruhsal anlayışa evrilerek yaşam enerjisi ve tinsel dünya algısıyla gerçeklikten kopmaya başlar. Bu kopuş özellikle ölümden sonra ruh ve tin başlıklı bölümlerdeki anlatılarında somutlaşır. Beden ölünce ruh ve tinin özgürleştiğini ve başka bir boyutta varlıklarını sürdüreceklerini belirtir. Bu evren fiziki doğadan farklıdır ve aşamalarla tinin özgürleşmesi ruhun isteklerinden kopması arınmasıyla mümkün olacaktır. Ruhun bedenin alışkanlıklarından dolayı ölüm sonrasında acı çekmeye devam edeceği düşüncesi tek tanrılı dinleri anımsatır. Tinin ölüm sonrası dünyada özgürleşmesi ruhun arzularını unutup tinin gerçekliğine kavuşma-

sıyla mümkün olur. Bu anlamda ahlakçı bir yaşam önermesinde de bulunur Rudolf Steiner: Dünyada arzuların dizginlenmesi gerekir. Dünyadaki yaşamımızın da ancak ruhun doyumsuzlukları yerine tin tarafından yönetilen bir bedenin varoluşa uygun ve gerçek bir iyilikle yaşayacağını belirtir (2002, s.48-49-103-106).

Steiner'in düşüncesi tam anlamıyla karma bir dünya görüşüdür; ancak ruhun ve tinin bedenden, başka bir ifadeyle fiziksel doğadan ayrı bir varlık oluşu, onun bedenin ölümünden sonra da varoluşuna devam etmesiyle yanıt bulur. Platonik düşünce diğer teozofistlerde olduğu gibi Steiner'de de hissedilir. Onun şu cümleleri Platon'un mağara alegorisinin çok yakın bir benzeridir. "İnsanın kafasında oluşan düşüncenin "'tinler- ülkesindeki" asıl varlıkla olan ilişkisi, bir nesnenin duvara düşen gölgesiyle olan ilişkisine benzer. İnsan, şayet tinsel duyusu uyanmışsa, düşünsel varlıkları gerçekten algılar; tıpkı duyusal gözün bir masayı ya da sandalyeyi algıladığı gibi. O zaman düşünsel varlıklarla çevrelendiğinin farkına varır." (2002, s.113).

20. yüzyılın ilk yıllarında yükselen tin düşüncesinin metafizik karakterli oluşunu Kandinsky'nin materyalizme savaş açmış olduğu izlenimini veren cümlelerinde görmek mümkündür. "Evrenin yaşamını kötü, yararsız bir oyuna çevirmiş olan materyalizm kâbusu henüz geçmiş değil, ruhu(tini) hâlâ pençesinde tutuyor." (2010, s. 45).

Kandinsky müzik sanatını çok önemser; çünkü müzik resmin aksine doğayı taklit etmez kendi kurallarını kendisi oluşturur. Aynı zamanda insanı içsel bir yolculuğa sürükleyen bir etkisi vardır. Bu yüzden müzikle resim arasında kurduğu paralel ilişkiyle resmi müzik gibi soyut bir forma dönüştürmeyi hedefler; ancak bu soyut form gerçekliğin saf haline karşılık gelen ve biçimlerini doğadan almayan bir yapıdır (Görsel 1). Sanatçı bu biçimleri saf sanatsal formlar olarak tanımlar (2010, s.105).

**Görsel 1.** Vasily Kandinsky, 1920, Red Oval / Kırmızı Oval. Guggenheim.
Erişim: 24.01.2021. https://bit.ly/3HQKrER

İsmail Tunalı Kandinsky'nin doğadan uzaklaşıp soyut biçimlere yönelmesini şu şekilde ifade eder: "Tüm yazı ve kitaplarında, resimlerinde Kandinsky'nin dile getirmek istediği şey, sanatın objesinin duyu yoluyla kavranan gerçekler olmadığı, tersine sanatın objesinin duyularla kavranamayan tinsel varlık, tinsellik olduğu düşüncesidir." (1981, s.144).

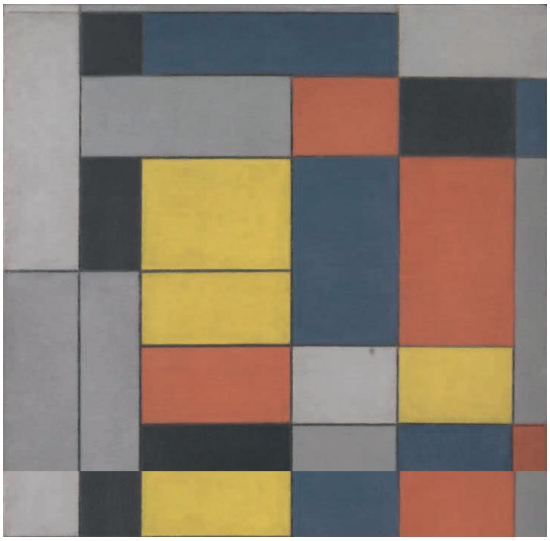
Teozofik bağlamdaki tin düşüncesinin 20. yüzyıla taşınmasında Helena Petrovna Blavatsky'nin katkısı büyük olmuştur. Kandinsky Steiner'in düşüncesini de büyük ölçüde şekillendiren Blavatsky'den "Sanatta Ruhsallık Üzerine" isimli kitabında ilgiyle söz eder.

> Hindistan'da uzun yıllar yaşamış olan Madam Blavatsky, bu vahşilerle uygarlığımız arasında bir bağlantı görebilmiş ilk kişidir. O zamandan beri, bugün pek çok insanın dâhil olduğu ve Teosofik Toplulukla somut bir forma kavuşmuş olan muazzam bir ruhsal hareket başlamıştır. Bu toplulukta, ruh sorununa içsel bilgiyle yaklaşmaya çalışan gruplar bulunmaktadır. Blavatsky, harekete temel oluşturan teosofi kuramını, sorulu cevaplı bir öğrenme biçiminde sunmuştur. Blavatsky'ye göre teozofi, ölümsüz gerçekle eşanlamlıdır (2010, s.73).

Blavatsky adını, Teozofi Derneği, skandallar, doğaüstü olaylar ve dünyanın pek çok yerine yaptığı seyahatlerle duyarız. Medyumluk, ruh çağırma, astral seyahat gibi doğaüstü okült düşünce sistemleriyle uzun yıllar uğraşmış ve sonunda bütün düşüncelerini birleştirdiği "Isis Unveiled" ve "The Secret Doctrine" eserleriyle teozofi düşüncesini şekillendirmiştir. Teozofi derneğinin kurucularından olan Blavatsky'nin düşüncesi Kandinsky, Mondrian gibi soyut resim öncülerini çok etkilemiştir. Mondrian'ın Teozofi derneğine üye olduğu ve Blavatsky'nin kitabını ömrü boyunca sakladığı bilinmektedir (Yılmaz, 2009, s.35).

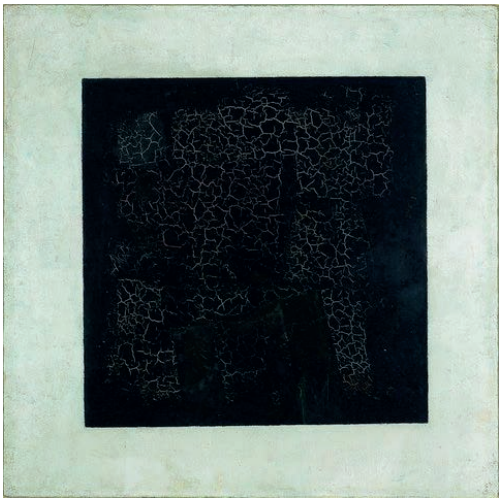
1875 yılında kurulan Teozofi Derneği de materyalist düşünce sistemine savaş açmıştır. Yalnızca ona değil dogmatik olarak tanımladığı bütün düşünce sistemlerine de karşıdır. Bu derneğin en temel görüşlerinden birinde şu ifadeler geçer: "Bilimin materyalizmine ve Hıristiyan dogmatizmi başta olmak üzere her türlü dogmaya karşı çıkmak; özellikle Vedalarda ve Buda, Zerdüşt ve Konfüçyüs'ün felsefelerinde bulunan saf ezoterik öğretiler başta olmak üzere Doğu dinî felsefeleri hakkında gerçekleri bilinir kılmak." (Aktaran Gül, 2016, s.304).

Teozofi düşüncesinin din temelli olmasa da metafizik düşünce kökeninde bir felsefe olduğu açıktır. Mondrian geometrik soyut biçimlerin arayışını sürdürürken salt soyut biçime ulaşmaktansa salt gerçekliğe ulaşmayı hedeflemiştir (Görsel 2). Bu gerçeklik görünenin ötesindeki ideanın gerçekliğidir. Mondrian'ın sözleri açıkça bunu ifade eder: "Değişen doğal biçimlerin arkasında değişmeyen salt realite bulunur." (Aktaran Tunalı, s. 172). Ahu Antmen de Mondrian'ı Neo Platonik düşüncenin etkisinde bulur, özü ifade edecek biçimsel dili geliştirmeye çalıştığını belirtir. Benzer bir resimsel dili Maleviç'de de görür. Dinsel göndermeleri olan beyaz üzerine siyah yüzeyler ve haç motifiyle birlikte Hristiyan geleneğindeki ikonaların sergileme anlayışıyla sergileme biçimine dikkat çeker (2008, s. 82-83).



**Görsel 2.** Piet Mondrian, 1920, No. VI / Compozisyon No.II. / No. VI /Composition No.II. Tate. Erişim: 24.01.2021. https://bit.ly/30QoOEh

Metafizik düşüncenin temelinde tanrısal bir varlığın veya doğa ötesinde bir gücün maddeye içkin olarak var olduğu düşüncesi yatar. Bu düşünceye kanıt olarak doğada aklın varlığına dair delillere odaklanır. Bu kanıtların en vazgeçilmezi matematik olmuştur; çünkü ancak matematik aklın en yetkin kullanımıdır ve matematiksel bir ilişki aklın varlığına dair bir gösterge olabilir. Doğada matematiğin varoluşu her şeyin bir tesadüf üzerine kurulu oluşu önermesine karşı bir antitez oluşturur. Bu sebepledir ki teozofi ve doğu mistik düşünceleri gibi metafizik yaklaşımlar doğada matematik ararlar. Ve biçimsel olarak bu matematiğin daha doğru ifadeyle doğadaki aklın karşılığını geometride bulurlar. Mondrian'ın resimlerindeki dikey ve yatay geometrik biçimler, Maleviç'in resimlerindeki saf geometri (Görsel 3), Kandinsky'nin onlara göre daha karmaşık biçim ilişkileri de olsa, yine geometrik arayış doğanın saf biçime indirgenmesi ve özünde doğadaki aklın tinsel biçimi olarak ifade edilir. Doğadaki geometri mimaride beden bulur, özellikle dinsel mimaride. Yücelik duygusunun geometriyle idealize olduğu bu dikey ve yatay formlar Mondrian'ı etkilemiştir; ancak yine de yapay bir biçimdir. Bu yüzden doğanın en saf tinsel nesnesi kristallerdir. Maddesel saflığı ve geometrik biçimselliği açısından doğada gizli olan akılsal bir varlığı işaret eder. Ernst Fischer'da bu konuya değinir: "Kristali meydana getiren atomun niteliğine değil, madde olmayan, fizik ötesi bir billursu örgüye bağlı olduğunu billursu örgünün cisimlerin ötesinde olduğunu, bunun oluşturucu düzenin ilkesini temsil ettiğini, biçimin her kristalde bir düşünce bir yetkinlik isteği olarak var olduğunu söylerler" (1980, s.129).



**Görsel 3.** Kazimir Malevich, 1913, Siyah Kare / Black Square. Tate.
Erişim: 24.01.2021.https://bit.ly/3nOR0Qt

Wilhelm Worringer soyutlamayı kristal kanunlarla yani geometrik formlarla tanımlar ve bunun bir çeşit ölümsüzleştirmek olduğu sonucuna varır. İlkel insanın doğanın değişen yapısına karşın geometrik biçimin değişmezliğinde kendini güvende hisseder, dış dünyadan da süjenin kendisinden de arınır ve mutlak bir biçime ulaşır (1985, s. 43-48).

Worringer soyutlama içtepisine doğa karşısındaki güçsüzlük durumuna karşı bir tavır olarak yaklaşır. 20. yüzyıl sanatçılarının soyut eğilimlerinde de benzer bir insan doğa ilişkisi görülmektedir. Ancak soyut eğilimindeki sanatçılar hepsi benzer metafizik eğilimlerden etkilenmemişlerdir. Bunun en iyi örneği, Rus devriminin ardından Malevich, Kandinsky, Gabo, Pevsner gibi tinsel düşünceyi önemseyen gurubun karşısında Tatlin ve Rodçenko'nun yaşamla sanatı birleştiren eğilimlerinin varlığıdır. Hal Foster soyut sanatın bu iki ucunu şu şekilde ifade eder:

> Sanatçılar soyutlamanın dayanağını iki farklı uçta aradılar: *İdea*'nın aşkın aleminde (genellikle Platonik, Hegelyen ya da teozofist) veya mecranın kendi maddeselliğinde. Bu yönüyle soyutlama idealizm ile materyalizm arasındaki felsefi karşıtlığa estetik bir çözüm getirdi çünkü her ikisine de yarıyordu (2003).

Mehmet Yılmaz da soyut resimdeki bu yeni çıkışta sanatçılarda siyasal bir görüş birliği olmadığını belirtir:

> Örneğin Kandinski, sanatını son derece dinsel ve metafizik duygular üzerine kurarken, materyalizme karşı olduğunu her fırsatta dile getiriyordu. Maleviç'in dinsel inançları Kandinski kadar güçlü değildi, ama sanata manevî bir anlam yüklüyordu. Ancak, her iki sanatçının dünya tasarımları ne olursa olsun, sanatları kesinlikle devrimciydi. Tatlin, Lissitzki ve daha bir grup sanatçı ise kendilerini sol düşünceye yakın hissediyordu (2013, s.130).

20 yüzyılın ilk yarısı yalnızca sanat açısından değil felsefe açısından da metafizik eğilimlerin öne çıktığı bir dönem olmuştur. Henri Bergson (1859-1941) metafiziğin mümkün olduğunu düşünen filozoflardandır. Dönemin diğer önemli filozofu Husserl Fenomonolojik yaklaşımıyla metafizik felsefeye farklı bir bakış açısı getirir. Husserl fiziki doğanın bizim dışımızdaki bir gerçeklik olduğunu kabul eder; ancak fenomonolojik tavırla bu gerçeklikten kurtulur. Bu durumu Epokhe kavramıyla başka bir deyişle paranteze almayla açıklar. Paranteze alınan gerçeklik yok sayılır. Bu durum görünenin yok edilmesiyle tamamlanmaz yok edişin ardından varlık Eidos olarak yeni bir öze kavuşur. Bu öz mutlak dünya, ideler dünyası veya metafizik dünyadır (Tunalı, 1981, s.154-160).

20. yüzyıl adeta 19. yüzyılda yükselen materyalist düşünceyle her alanda hesaplaşmak ister gibidir. Werner Heisenberg'in kesinsizlik ilkesiyle katı bir kütle olarak kabul edilen madde, kuantum düşüncesiyle parçacıklara ayrılır. Bununla da kalmaz maddeyi oluşturan parçacıkların doğa kanunları dışında belirsiz hareketlerinin varlığı, fizik doğanın ötesine bir kapı aralar.

## Patafizik

20. yüzyıl felsefesi ve sanatta böylesine metafizik bir yükseliş varken bir başka açıdan metafiziği ve fiziği alt üst eden farklı bir düşünce sistemi sanata, kaçınılmaz bir şekilde sızar. Bu düşünce biçimi Alfred Jarry'nin icat ettiği biçimiyle Patafiziktir.

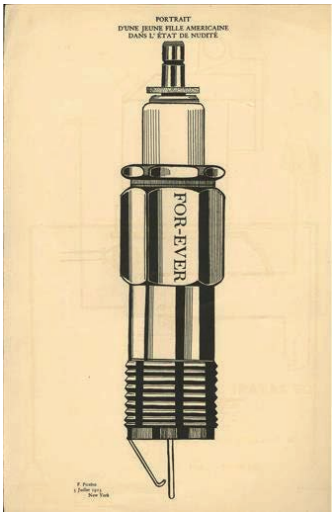
Jarry tarafından kullanılan Patafizik teriminin, Dada kelimesi gibi etimolojik kökleri gizemini korur; ancak kimi yaklaşımlar mevcuttur: "Pâte à physique"-fizik hamuru, "pas ta physique"-senin fiziğin değil, "patte à physique"-fizik ayağı veya pata sesinden türemiş kelimenin fizik kelimesine absürt bir şekilde birleşmesiyle oluşmuş bir kelimedir (Doğan, 2010). Alfred Jarry Doktor Faustrol'un Davranış ve Görüşleri isimli romanında Patafiziği, hayali çözümler bilimi olarak tanımlar (2003, s. 190).

Guillaume Apollinaire Alfred Jarry'nin patafiziğini fiziğe ve metafiziğe karşı yeni bir kavramsal biçim olduğunu bunun da Dada ve Sürrealizme kaynaklık ettiğini söyler (2019).

Alfred Jarry yeşil şemsiyesi, bisikleti, sürekli yanından ayırmadığı tabancası ve alkol düşkünlüğüyle bohem bir hayatın ardından 1907'de Paris'te veremden ölür. Ancak geriye bıraktığı romanları ve tiyatro eserleri dönemini ve sonraki yılları çok etkiler. Jarry tiyatro eserlerinde, romanlarında burjuva teknolojisiyle ve yaşam biçimiyle alay eder. Bu durum "Süper Erkek" romanında açıktır. Jarry anlatılarında insan ve makineyi absürt bir yarışa sokar. Cinsellik, aşk, makine ve insan gibi kavramları altüst eder. Jarry'de insan makineleşirken, makine de insanlaşır hiçbirini idealize etmez tam tersi onlarla bir oyun oynar ve absürt bir dünyanın içine çeker. Süper erkek makineye ruh verir ve makine romanın kahramanı Marceuil'e aşık olur. Jarry'nin bu makine insan ilişkisi ve özellikle absürt dili Dada sanatçılarını anımsatır. Marcel Duchamp'ın "Bekarlar Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin" eserinde de makine ve cinsellik öne çıkar. Gerçekleşemeyecek olan bir birleşme, boyut

sorgulamalarının eşliğinde absürt bir formdadır. Michel Carrouges Büyük Cam'da bulunan bekar makineler düşünü Kafka, Roussel ve Alfred Jarry'de olduğunu ve bir çağın trajik anlatısı olduklarını belirtir (Aktaran Clair, 2000, s.20).

Dada sanatçılarında makineler Jarry'nin absürt anlatım dili ile ilişki içindedir. Mekanomorfi olarak tanımlanan bu ilişki en belirgin Picabia'nın "Annesiz Doğan Kız" (1916) ve "Çıplak Halde bir Amerikalı Genç Kızın Portresi" (1915) isimli resimlerinde görülür (Görsel 4).




**Görsel 4.** Francis Picabia, 1915, Çıplak Halde bir Amerikalı Genç Kızın Portresi / Young American Girl in a State of Nudity. Theyearthatwaspodcast. Erişim: 24.01.2021, https://bit.ly/3l8uJv9

Raoul Hausmann, John Heartfield, Hannah Höch gibi Dada sanatçılarının politik fotomontajlarında da yine benzer Patafizik durum söz konusudur. 1917 Dada Galeri'de Marinetti, Apollinaire yanı sıra Jarry'den okumalar yapılmaktaydı. Bu etkinliklerde aktif rol alan Tristan Tzara, Jarry arasındaki ilişkiye en iyi kanıt olabilecek bilgiyi Ali Artun paylaşır. Jarry'nin "Doktor Faustrol" romanı o hayattayken basılmaz; ancak 1911 yılında yani o öldükten dört yıl sonra yayınlanabilir. Bu yayımda kullanılan el yazma metin Tristan Tzara'da kalmıştır (Artun, 2017).

Modernizmin yükselişi insanlarda fiziğe ve tekniğe karşı bir refleks geliştirmiş ve teozofiyi canlandırmışsa Jarry'de teknik ve yaşamla alay ederek burjuva toplumuna, ahlakına ve tekniğine anarşist bir başkaldırı ilan etmiştir. Kral Übü isimli tiyatro eserinde toplumun kokuşmuşluğu ahlak sınırlarını zorlayan Übü karakteriyle gözler önüne serilir. "Bütün soyluları öldürteceğim ve böylece bütün sahipsiz malları bana kalacak." (2014, s.32.) Kralı öldürerek tahta geçen açgözlü Übü söylediğini yapar, zenginleri öldürüp mallarını yağmalar. 19. yüzyılın sonlarında sahnelenen bu oyun büyük beğeni toplar. Jarry toplumu şekillendiren bütün kurumsal yapılara saldırır. Bir asker kaçağının anılarını anlattığı "Günler ve Geceler"

romanında disiplin için şu cümleleri kullanır: "Disiplin önce zekayı ortadan kaldırmalıdır, sonra zekanın yerine, koruma içgüdüsünden türeyen pek az sayıda hayvani içgüdü geçirilmelidir, bunlar şefin iradesi yönündeki daha az gelişmiş iradeler olmalıdır" (Jarry, 2015. s,33).

Alfred Jarry'nin yaşama yaklaşımı ne metafizik ne de materyalisttir, kendisinin de açıkça ilan ettiği gibi nominalisttir. Tanrı'nın varlığı, ateizm, determinizm, özgürlük, ölüm gibi kavramların bir satranç oyununun parçalarından başka bir şey olmadıklarına inanır (Nijs, 2016. s.95).

Nominalistler felsefenin tümeller sorununa metafizikçiler gibi yaklaşmazlar. Onlar tür, cins ve kavramların yani tümel olarak tanımlanan şeylerin insan tarafından belirlendiğine inanır. Bu açıdan nominalistlerin yaklaşımı materyalistlere yakındır. İlk defa 14. yüzyılda yaşamış olan Ockhamlı William tarafından dillendirilen bu düşünce deneyi ve gözlemi gerçeklik olarak kabul eder. Bireyin, tikellerin gerçekliğini savunan bu görüş açıkça tipik Platon ve Aristo metafiziğinden ayrı bir yerde konumlanır (Cevizci, 2017, s.120). Bu açıdan bakınca 20. yüzyıl avangard sanatında metafizik düşüncenin dışında farklı bir dünya görüşünün sanatın biçimlenmesinde maya görevi üstlendiği görülür. Macit Gökberk de nominalizmi metafizikten ayıran unsurlar açısından aynı fikirdedir. "Bilginin temeli deney olunca da, önermeleri deneyde kontrol edilemeyen bir rasyonel teolojinin, ya da ruhun ölümsüzlüğünü tanıtlamak isteyen bir psikolojinin olamayacağı bellidir" (Gökberk, 1974, s.183). Jarry'nin dünyayı algılayışı rasyonel gerçeklikten, deney ve gözlemden yanadır; ancak onun patafizik düşüncesi fizik ve metafizik ikilemden daha ötesi bir durumdur. Patafizik ne doğal gerçekliğe karşılık gelir ne de doğaüstü, o her ikisinin arasında ve ötesinde diyalektik bir varoluştur. Hem metafiziği reddeder hem de bilim ve tekniğin bütün genellemeleriyle ve icatlarıyla alay eder istisnalara odaklanır. Ali Artun patafiziğin bu yönüne dikkat çeker:

> Jarry, çağdaşı Nietzsche gibi metafiziğe karşıdır. Faustroll'un sembolik evreninin felsefesi olan Patafizik, fiziğe ve metafiziğe meydan okur. Patafizik, hayallerin, düşlerin, sembollerin, epifenomenlerin bilimi ele geçirmesidir. Hem de bilimin dilini, terimlerini ve işaretlerini kullanarak (Artun, 2017).

Jarry'nin patafizik evreni felsefenin en temel ikileminin tam ortasında durmaktadır. Metafiziği reddeder, toplumsal düzeni kuran büyük idealleri, tanrıyı, ahlakı insandan yana bulmaz ve bütün bunlara karşı yıkıcı bir tavır alır. Jarry için yalnızca istisnalar ve hayali çözümler önemlidir. Alfred Jarry'nin bu yaklaşımı temelde insanı işaret eder; çünkü bu ikilemin orta yerinde bütün biyolojik varoluşuyla insan yer alır. Alfred Jarry bu açmaza Patafizik ismini verdiği diyalektik bir çözüm bulur. Jarry'nin düşüncesinin durduğu noktayı daha da iyi anlamamızı sağlayacak veri "Doktor Faustrol'un Davranış Ve Görüşleri" kitabındaki Tanrı'yı matematikle tanımlama çabasında yer alır. Tanrı'yı üç çeşit doğru olarak ele alır ve bu üç doğrudan tuhaf bir şekilde üçgen dörtgen türetip tanrının yüzeyini hesaplamaya kalkışır. Burada Pisagor'un bir dik üçgende hipotenüs ve dik kenarlar arasındaki bağıntı formülünden yararlanır. a2=x2+y2 burada x yerine –a değerini verir ve işlemlerin sonunda Tanrı'nın

sıfır ile sonsuz arasındaki en kısa yol olduğu fikrine varır (Jarry, 2003, s. 256-257). Jarry'nin Tanrı hesaplamaları diğer anlatıları gibi absürttür; ancak onun patafizik düşüncesinin en arı anlatımıdır. Jarry Tanrı'nın sayısal eşitliğine ulaşmaya çalışırken fizik ve metafizik absürtün içinde yapı bozumuna uğrar. Tanrı'nın formüllerle yüzleşmesi metafiziği parçalarken bir taraftan da bilimin tanrıyı hesaplamaya kalkışması bilimi parçalar ve kendine yabancılaştırır. Sonuç olarak ortaya her ikisi de olmayan ve her ikisinin de ötesindeki bir varoluş çıkar. Patafiziğin bu sonucunu kendisi de öngörmüştür. "Metafizik fiziğin ne kadar ötesine uzanıyorsa patafizik de metafiziğin o kadar ötesine uzanır" (Jarry, 2003, s.189).

20. yüzyıl sanatında metafizik ve patafizik düşünce farklı kaynaklardan devrimci sanatı şekillendiren unsurlar olmuştur. Bu iki düşüncenin sanata yeni görüş ve biçim dili kazandırırken çatışma yarattığına da tanık olunmuştur. Bu çatışmanın ne derece sert yaşandığını 1932 yılında André Breton, Roger Caillois, René Char, René Crevel, Paul Éluard, J.-M. Monnerot, Benjamin Péret, Yves Tanguy, André Thirion, Pierre Unik, Pierre Yoyotte gibi Sürrealist sanatçıların kaleme aldığı bildiride görülür.

> Kendi konforlu insafsızlık cennetlerinde, yaşamın ihtiyaçlarına ve düşün acil gereklerine karşı dayanıklı bir korkaklık sistemi örgütlemiş olan Tin doktrincilerinin manevraları bu idealizmin tam ne işe yaradığını ele veriyor: Bu beyler, bu ceset ve teozofi tapınmacıları, geçmişin derinliklerinde arazi olmaya ve Himalaya manastırlarının dehlizlerinde kaybolmaya bayılıyorlar. Geriye kalmış son utanç ve zekâ kırıntıları sayesinde, güncel dinlerin artık sadece bir para İlahı olduğu gizlenemeyen Tanrısını hortlatmaktan geri duranlar bile, şu ya da bu 'gizemli Doğu'nun' çağrısına kulak vermekten imtina etmiyor. Cesur denizcilerimiz, emperyalist düşüncenin polisleri ve ajanları, afyon ve edebiyatla el ele verip, bizi nostaljik unutkanlıklarının bataklığına sürüklediler. Ölüler diyarındaki bütün bu ayinlerin amacı, bize bugünü, bugünün iğrençliğini unutturmaktır (Aktaran Artun, 2014).

Avangard dönemde sanat çevrelerinde yaşanan görüş ayrılıkları, çatışmalar ne kadar sert yaşanırsa yaşasın bu dönem sanatın doğrulanma ihtiyacı duymayan özgün bir varoluş olduğu büyük bir açıklık kazanmıştır. Günümüz çağdaş sanatı avangard sanatın pek çok açıdan sanattaki özgür deneyimlerinden elde edilen sonuçların mirası üzerine varlığını sürdürür. Alfred Jarry'nin patafizik düşüncesi de avangard dönemin ruhuna uygun düşmüştür. Üstelik metafizikten ve bilimden uzaklaşırken insana dönük bir tavır alır. Onun bu tavrı da sanatla sanatın varoluş biçimiyle ortaklık kurar.

## Sonuç

Günümüz çağdaş sanatı zenginliğini büyük ölçüde 20. yüzyılın ilk yıllarında sanatta yaşanan özgürlükçü deneyimlere borçludur. Soyut resmin öncü sanatçılarından Mondrian, Kandinsky, Maleviç gibi sanatçılar, geleneksel sanat biçimlerini yıkarken metafizik düşüncenin gerçekliğe bakışından yola çıkmışlardır. Bu durum sanatçıların salt soyut biçimler yaratma çabasının ve geleneksel sanat biçimlerini yıkmanın yanında ve ötesinde metafizik bir gerçekliği görünür kılmayı amaçladıklarını göstermiştir. Bu veya farklı sebeplerle de olsa

onların sanatın doğasına yönelik keşifleri sanata özgürlük alanı açmıştır. Doğal gerçekliğin ötesindeki metafizik veya teozofik bir evren fikri ve bu evrene dair görsel imgeler yaratma çabası sanatı yalnızca doğadaki biçimlerin bir yansıması olmanın ötesine sürüklemiştir.

Patafizik açısından da benzer bir durum söz konusu olmuştur. Bilimin gerçekliği ve genel geçer kurallarına karşı istisnaları ve absürtü bir sanatçı tavrı olarak öne sürerek fizik ve metafiziği ötelemiştir. Bir süre sonra Dada'nın, Sürrealizmin ve kısmen Postmodernizmin de ruhu olan bu düşünce sanatın katı kurallara dönüşmüş biçim dilini insani olandan yana bozar, yapı taşlarını görünür kılar, absürt bir biçime dönüştürür.

Patafizik, metafizik ve fiziğin diyalektik çatışmasından doğar; bu yüzden hem her ikisidir hem de hiçbiri. Onun bu durumu tanrı ve bilim arasında duran insan ve bir kültür nesnesi olan sanatın iz düşümüdür. Bu yüzden absürtün sınırlarını zorlayan şeyler dahi insancıl oluşu açısından burada kendine yer edinir. Tıpkı bir pisuarın gerçek bağlamından kopartılıp sergi salonuna yerleşmesi gibidir patafizik durum. Bu yaklaşım sanatla patafiziği insani olandan yana ortaklaştırır.

## Kaynakça


Antmen, Ahu. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar.* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Aristoteles. (1996). *Metafizik,* (A. Arslan, Çev.) İstanbul: Sosyal Yayınları.

Bowness, Alan. (1997). *Modern European Art,* Londra: Thames and Hudson.

Cevizci, Ahmet. (2017). *Felsefe Tarihi.* İstanbul: Say yayınları.

Clair, Jean. (2000). *Marcel Duchamp ya da Büyük Kurgu.* (Ö. Açıkyol, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Fischer, Ernst. (1980). *Sanatın Gerekliliği.* (C. Çapan Çev.). İstanbul: E yayınları.

Gökberk, Macit. (1974). *Felsefe Tarihi.* İstanbul: Bilgi Yayınevi.

İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, Mazhar. (1991). *Sanatta Devrim.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Jarry, Alfred. (2003). *Alfred Jarry Seçme Eserler.* (I. Ergüden, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.

Jarry, Alfred. (2014). *Kral Übü.* (Ş. Aktaş, A. Selen, Çev.). İstanbul: Mitos Boyut Yayınevi.

Jarry, Alfred. (2015). *Günler ve Geceler.* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Jarry, Alfred. (2019). *Süper Erkek.* (H. Bayrı, Çev.). İstanbul: Notos kitap.

Kandinsky, Wassily. (2010). *Sanatta Ruhsallık Üzerine.* (G. Ekici, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Lenoir, Béatrice. (2003). *Sanat Yapıtı.* (A. Derman, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Platon. (2005). *Devlet.* (C. Saraçoğlu, V. Atayman, Çev.). İstanbul: Bordo Siyah Yayınevi.

Steiner, Rudolf. (2002). *Teozofi.* (A. Domeniconi, Çev.). İstanbul: Omega Yayınları.

Timuçin, Afşar. (1997). *Düşünce Tarihi,* İstanbul: İnsancıl Yayınları.

Tunalı, İsmail. (1981). *Felsefenin Işığında Modern Resim.* İstanbul: Remzi kitabevi.

Tunalı, İsmail. (1996). *Grek Estetik'i.* İstanbul: Remzi Kitapevi.

Yılmaz, Evren. (2009) *Mondrian ve Maleviç'in Sanatında Metafizik ve Felsefi Arayışlar: Sanatçı Metinleri Işığında Bir değerlendirme.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Yılmaz, Mehmet. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat.* Ankara: Ütopya Yayınevi.

Worringer, Wilhelm. (1985). *Soyutlama ve Özdeşleyim.* (İ. Tunalı, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

## İnternet Kaynakçası


Apollinaire, Guillaume. (2019). Müteveffa Alfred Jarry. *e-skop.* (N. Özyıldırım, Çev.). Erişim: 08.01.2021. https://www.e-skop.com/skopbulten/muteveffa-alfred-jarry/5597

Artun, Ali. (2014). Kanlı İnsaniyetperverlik. *e-skop.* (A. Boren, Çev.). Erişim: 15.01.2021. https://www.e-skop.com/skopbulten/surrealizm-1924-2014-kanli-insaniyetperverlik/1944

Artun, Ali. (2017). Paris Dadanın Ataları: Alfred Jarry Patafiziğin Esasları. *e-skop.* Erişim: 12.01.2021 https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-paris-dadanin-atalari-alfred-jarry-patafizigin-esaslari/3373

Doğan, Özcan. (2010). *Patafizik. Litterarrarte.* Erişim: 06.01.2021 http://litterrarte.blogspot.com/2010/12/patafizik-19.html

Foster, Hal. (2003). MOMA'da Soyutun İcadı. *e-skop.* Erişim: 12.01.2021 https://www.e-skop.com/skopbulten/momada-soyutun-icadi/1151

Guggenheim. Erişim: 24.01.2021. https://www.guggenheim.org/artwork/1891

Gül, Ali. (2016). Modern Okültizmde Bir Köşe Taşı: Helena Petrovna Blavatskya. *Amasya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, s. (304). Erişim: 19.01.2021. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/378579

Nijs, Pieter de. (2016). Marcel Duchamp and Alfred Jarry. *researchgate.* Erişim:22.01.2021. https://www.researchgate.net/publication/304357862_Marcel_Duchamp_and_Alfred_Jarry

Tate. Erişim: 24.01.2021. https://www.tate.org.uk/art/artworks/mondrian-no-vi-composition-no-ii-t00915

Tate. Erişim: 24.01.2021. https://www.tate.org.uk/art/artists/kazimir-malevich-1561/five-ways-look-malevichs-black-square

Theyearthatwaspodcast. Erişim: 24.01.2021, https://www.theyearthatwaspodcast.com/s1e4-dada

**SANAT YAZILARI, 2021; (45): 473-492** / ARAŞTIRMA MAKALESİ

# GÜNÜMÜZ SANATINDA ÇİZGİ İLE ANLATI OLANAKLARI

## NARRATIVE POSSIBILITIES BY DRAWING IN TODAY'S ART

DOÇ. **ZUHAL BAYSAR BOERESCU**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
zuhalbr@gmail.com
**ORCID ID:** 0000-0003-3946-4438

***Öz:*** *Çizgi, insanın kendini anlamlandırma ihtiyacı duyduğu ilk andan beri vardır. Çizgi çizmek, yaratıcı süreci yakalamanın en doğrudan, en arabulucusuz yoludur. Desen, çizgi ile yapılan resimdir. Sanatçının düşüncesi çizgi ve desen yoluyla kendini en sade ve doğrudan şekilde ortaya koyar. Desenin ve çizginin düşünceyi taşıması, özellikle günümüz sanatının yeni dinamikleri bağlamında çok belirleyicidir. Günümüz sanatçısının desen ile yakınlığı, çizginin kısa bir hikâyeyi ya da bir anlatıyı taşıyan potansiyeli ile ilgilidir. Çizgi başlıca malzeme olarak eserin ana yapısını belirlerken diğer disiplinlerle birlikte anlatımı da zenginleştirebilmektedir. Desen, sinema ve fotoğraf gibi diğer disiplinlerle bir araya gelebilmekte, birçok performansta izleyiciler desene katılabilmekte, kamusal alanda desen pratikleri yapılabilmektedir.*

***Anahtar Sözcükler:*** *Çizgi, Desen, Günümüz Sanatı, Anlatı, Sanatçı, Hikâye.*

**GELİŞ TARİHİ:** 17.08.2021 | **KABUL TARİHİ:** 22.11.2021

***Abstract:*** *Drawing a line has existed since the moment human being felt the need tomake sense, to identify herself. Drawing is the most direst way to capture the creative process. Drawing is an artform of using lines, to paint without colours.The artist's thought shows itself directly and in the simplest way by drawing. In terms of the new dynamics of today's art, it is very decisive that drawing and line carry the thought. The closeness of today's artist with the drawing is related to the potential of a drawing to carry a short stor yor a narrative. While drawing determines the main structure of the work as the main material, it can also enrich the expression together with other disciplines. Drawing as a discipline can come together with the other disciplines such as cinema and photography and drawing practices can be made in the public space where the audience can participate as well.*

***Keywords:*** *Line, Drawing, Today's Art, Narrative, Artist, Story.*

## Giriş

Çizgi, plastik sanatların ve tasarımın her alanında olduğu gibi insanın çağlar boyunca kültürel ve psikolojik gelişimde de büyük önem taşıyan bir enstrüman olmuştur. Bir anlamda görsel düşünmenin en doğrudan dışavurumu çizgi çizmektir. İnsanlık tarihinde iletişimin köklerine bakıldığında, bir iz bırakma ve bu izi anlamlandırma sürecinde çizginin ne kadar önemli bir rol oynadığı görülebilir. Yazıyla iletişimin de kaynağı olan çizgi, insanın varlığını ispat etmek, iletişim kurmak, bu iletişimlerin kaydını tutmak veya görsel bir hafıza oluşturmak için kullanılan en temel araçlardan biridir.

Barnett Newmann, "Tiger's Eye" dergisinde yayımlanan bir yazısında sanatın ilkel varlığımızın derinliklerinden gelen dürtüsel yanına dikkat çekerek toprağa çizilen bir çizginin aslında varlığı sorgulamanın en temel göstergesi olduğuna değinir. Ona göre ilkel insanın ilk davranışı bilinmeyene seslenmektir. Davranışının kökeni onun sanatsal doğasında yatar:

> "...İlk insanın güneşe ve yıldızlara tanrı diye seslenirken bunu iletişim eylemi olarak, günlük çalışmasını bitirdikten sonra yaptığını mı söyleyeceğiz? Mit, avdan önce geldi. İnsanın ilk konuşmasının amacı bilinmeyene seslenmekti. Davranışının kökeni onun sanatsal doğasında yatıyordu.
>
> (...) İnsanın eli, sopayı mızrak olarak atmayı öğrenmeden önce çamurun içinde gezdirip çizgi yaptı. (...) Elin ilk eylemi çanak çömlek değil, tanrı imgesiydi. İnsanları ilk insanın heykel yapmadan önce çanak çömlek yaptığına inandırmak, günümüz antropolojisinin maddeci yozlaşmasının sonucudur. Çanak çömlek uygarlığın ürünüdür. Sanatsal eylem insanın kişisel doğum hakkıdır (1947, s. 59-60)."

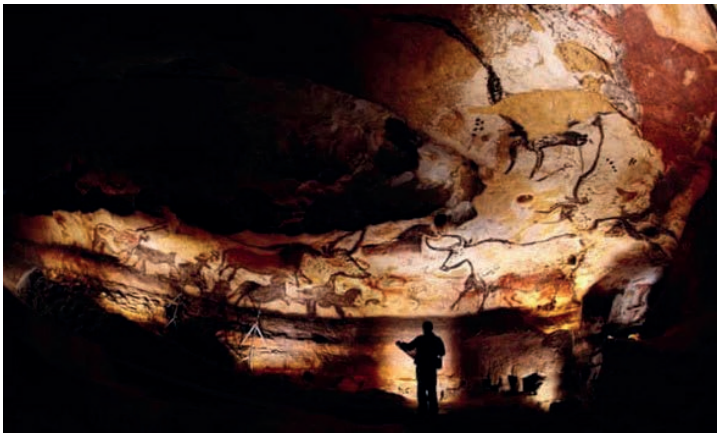
Sanat, içgüdüseldir ve çizgi en temel kendini ifade ve iletişim biçimidir. Lascaux ve Altamira Mağaralarında bulunan desenler varoluşsal bir sorgulamanın izlerini taşır (Görsel 1). Bu desenler aynı zamanda desen ve çizginin yaşam motifinin bir parçası olduğunun göstergesidir. Ancak tarih ilerledikçe ve insanlık büyük medeniyetlerin sorumluluğunu üstlendikçe kültür, gelenek ve kurallar dizisi çizgiyi de hâkimiyetine almıştır. Büyük medeniyetlerin hepsinde içinde bulundukları kültüre ve çağa ait geleneksel bir çizgi ve boyama biçimi kendini gösterir. Bilinen formların tekrarı ve geleneği korumaya yönelik tutumlar sanatçının yeni formlar denemesini ve farklılaşmasını zorlaştırmıştır[1].

Desen, bir yüzey üzerinde sadece çizgiden yararlanılarak yapılan resimdir. Kökü Fransızca "dessin" yani, "çizgi" ya da "çizgi resim" kelimesinden gelir. Desen ve çizginin çözünmeye ve sanatçıya hizmet etmeye başlaması aslında oldukça yakın bir döneme denk gelir.

---

[1] Larry Shiner "Sanatın İcadı" adlı kitabında sanat ve zanaat kavramlarının arasındaki farka dikkat çekerek eski dünyadaki "sanatçı" kavramının aslında günümüzdeki zanaatçıya yakın olduğunu belirtir (2013, s.33). Bildiğimiz anlamıyla sanatçı tanımı oldukça yenidir; 18. yüzyılın bir ürünüdür (Shiner, 2013, s.20). Zanaatçının görevi yaşanılan dünyanın doğal işleyişine katkıda bulunmak, yaşamı kolaylaştıran kullanım nesneleri yapmaktır. Üretilen kullanım nesneleri, ne kadar estetik ve sanatsal görünseler de geleneğin ve pratik anlayışın bir ürünüdürler. Dolayısıyla eski dünya sanatçısının yeni formlar deneme ve farklılaşma lüksü yoktur.

Çizginin kurallı, statik yapısı Romantiklerle birlikte dağılmaya başlamış, bu özgürlüğün 20. yüzyılın sanatsal devrimlerine yansıyan çıktıları olmuştur. Paul Klee'nin "Şu anki biçimi bakımından dünya mümkün olan tek dünya değildir" (1995, s. 47) sözü, bir anlamda sanatçının kendi evrenini tasarlamasını, bize bir gerçeklik sunmasını da ifade eder. Desen sanatçıların tüm bu hesaplaşmalarını doğrudan aktardığı bir yöntem olmuştur. Bir anlamda desen yaratıcı süreci yakalamanın en doğrudan, en arabulucusuz yoludur.



**Görsel 1.** Lascaux Mağarası Duvar Resimleri genel görünüm, Üst Paleolitik Dönem, Erişim Tarihi: 03.11.2021. t.ly/aYvP

Günümüzde desen tam da bu nedenle çağdaş bir sanat formu olarak sahneye çıkmıştır. Desen günümüz sanatçısına mağara dönemindeki duvar resmi yapan ilkel insanın yaşadığı o estetik hazzı yaşatmaktadır. Çünkü desen artık medeniyetlerin geleneksel yapısını yüklenen bir sanatçı tipinin sorumluluk alanı değildir. Modern sanatın evrildiği bir noktada desen, sanatçının oyun alanına dönüşmüştür; bir bakıma ilkel insanın dürtüsel özgürlüğüne yakın bir tavra aracı olmuştur. Sanatçıya özgürlük alanı ve sonsuz bir keşif deneyimi sunmaktadır. Günümüzde buna ek olarak sanatçının oyun alanını genişleten teknik olanaklar, bilişimdeki yenilikler hızla devreye girmekte, melez sanat formları ortaya çıkmaktadır. Çizginin insanın en aşina olduğu bir estetiğe sahip olması da eklenince, desen ve çizginin oyunları sanatçıya bambaşka imkânlar da sunmaktadır.

## Çizgi, Salt Düşüncenin Tasviri:

Sanat tarihine damgasını vuran başyapıtları ve eskizleri incelendiğinde, çağlar boyunca bu başyapıtları oluşturan sanatçıların düşünsel süreçlerinin desenler yoluyla görselleştiği görülmektedir. Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarotti gibi büyük ustaların yapmış oldukları çizimler, eser eskizleri, yarattıkları ölümsüz sanat eserlerinin düşünce taslaklarıdır. Leonardo da Vinci'nin "Azize Anne ile Bakire ve Çocuk" deseni ve tablosu karşılaştırıldığında, sanatçının eserin kompozisyon kurgusuna, figürleri nereye koyacağına ve figürlerin

hareketlerine desen üzerinde karar verdiği açıkça görülmektedir. Asıl kompozisyona geçtiğinde figürler desendekinden farklı görülse de kompozisyon kurulumu benzerdir (Görsel 2). Aynı şekilde Michelangelo Buonarroti, Sistine Şapeli freskolarını yaparken desenler çizmiş, figürlerin hareketlerini ışığı, gölgeyi, kompozisyonu önce bu desenler üzerinde çalışmıştır (Görsel 3).

**Görsel 2.** Leonardo da Vinci, 1503, Azize Anne ile Bakire ve Çocuk deseni ve tablosu / Drawing and the painting of The Virgin and Child with St. Anne. National Gallery UK, Louvre Museum, Erişim Tarihi: 04-11-2021. t.ly/AzOW, t.ly/m8Sx

**Görsel 3.** Michelangelo Buonarotti, 1511-1512, Libyalı Kâhin Kadın için desen ve Sistine Şapeli tavan freskosu / Libyan Sibyl drawing and the Sistine Chapel Fresco. Erişim Tarihi: 03-11-2021. t.ly/qckI, t.ly/UhHq,

Bir eserin nasıl olması gerektiği konusunda sanatçının bütün düşünsel macerası çizimlerde maddeleşir. Kâğıt üzerinde çizgi ile oluşan bütün şekiller sanatçıya ileride yapacağı eser hakkında ipuçları verir, kaynaklık eder. Her bir çizgi bir görsel ipucudur. Bu noktada çizgiler bir yazının taşıdığı bilgiyi hatta daha fazlasını taşır. Barthes, çizgi ile yazı arasında tam da bu anlamda bir ilişki kurmuş, çizgiyi ve deseni yazı gibi okunabilen bir yere koymuştur. Barthes'e göre sanatçının çizim yaptığı yüzey, kâğıt ressamın arzusunun nesnesidir. Çizgi ister kalemle ya da boyayla çizilsin, ister oyulsun ya da hak edilsin, Barthes buna gözle görülen hareket der ve bunun yaratılması bir çeşit yazıdır. 1979'da Amerikalı Ressam Cy Twombly'nin yapıtları hakkında yazdığı bir yazısında sanatçının işlerinin "okunması" gerektiğini ima eder. Ardından da bir yapıtın yazı gibi okunabilmesinin bütün görsel sanat yapıtları için geçerli olduğunu söyler. İster dil aracılığıyla -yani gösterge dizgeleriyle- ister sanatçının el kol hareketlerinin oluşturduğu "gösterenlerin gerçek yazımıyla" okunsun Barthes'e göre çizgi de yazı gibi izleyene konuşur (akt. Murray, 2009, s. 43-44). Denebilir ki sanatçısının düşüncesini bu konuşmayla izleyiciye taşır.

Desenin ve çizginin düşünceyi taşıması, özellikle günümüz sanatının yeni dinamikleri bağlamında çok belirleyicidir. Burada bahsedilen düşünce, modern estetiğin temellerini oluşturan evrensel düşünce ile karıştırılmamalıdır. Bu evrensel düşüncenin karşılığı, örneğin Kant ve Burke gibi 18. yy. filozoflarında duyum ötesi salt düşünce olarak kendini gösterir. Bu düşünce, insanların algılayış gücünün ötesindeki bir şeydir. Kant ve Burke gibi duyum ötesi salt düşünce konusunu işleyen kuramcıların yapıtlarından yola çıkan Lyotard ise, duyum ötesi salt düşünceyi canlandırılamayan şeylerin bir belirtisi olarak görür. Lyotard için bu düşünce saygıyla uyum sağlamamız gereken bir sınırdır. Lyotard duyum ötesi salt düşüncenin sınırlarını kabul etmekle modernist felsefenin bütünleştirici ve birleştirici yapısına dolayısıyla da üst anlatılara meydan okunabileceğini söyler (akt. Murray, 2009, s. 220 -221). Bu noktada Lyotard evrensel düşüncenin tam tersi olarak, tüm üst anlatılardan arınmış, sanatçının özel alanından gelen, bireysel, kültürel, sosyal etkilerle harmanlanmış bir düşüncenin varlığını savunur. Lyotard'a göre postmodernizm üst anlatılara bağlı kalmak yerine bütün söylem alanlarında ifade çeşitliliğini teşvik etmelidir. Lyotard bu farklılığa büyük değer yükler ve aynı zamanda her zaman açık ve belirsiz olarak anlaşılan "olay" diye tanımladığı anlık deneyimi önceler. Lyotard'a göre iyi sanat, olay ve farklılığın (differend) bilincine varmamızı sağlar (akt. Murray, 2009, s. 218).

Sanatçının düşüncesi Lyotard'ın "differend" olarak tanımladığı anlık deneyim ve farklılık üzerinden gelişir. Dolayısıyla düşünsel süreç, sanatçının kendi varoluşu, kendi kişisel yaşantısı, kendi küçük anlatıları üzerinden ilerleyecektir. Evrensel saf doğrular ve gerçeklik günümüz sanatçısının odaklandığı kişisel anlatıların dışında kalmaktadır. Ayrıca sanatçının düşüncesi çizgi ve desen yoluyla kendini en sade ve doğrudan şekilde ortaya koyar. Zeynep Sayın resim ile çizimi bu bağlamda karşılaştırırken, "... colore, retinayla beraber duyuları da onarır. Oysa disegno, retinaya değil beyne seslenir. Amacı dışsal bir imgeyi imgelemle eşleştirmek yerine imgesellikten yalıtılmış soyut bir düşünceyi göze getirmek, imgeyi göstergeselleştirmektir" der (Sayın, 2003, s. 195-196). Sanatçının kendi gerçekli-

ğiyle harmanlanmış düşünsel yapısını taşıyan çizgi ve desen, izleyiciye doğrudan düşünsel bir deneyim sunar. Rengin ve biçimin hazzına kapılmadan sadece çizginin sunduğu göstergelerle baş başa kalan izleyici zihinsel bir süreç yaşar. Göstergeselleşen imge bu noktada düşüncenin resmi haline gelmektedir. Ne de olsa Wittgenstein'ın felsefesinde "düşünce kendisi bütünüyle resimsel biçim olan (pictorial form) mantıksal yapısından dolayı bir resimdir" (akt. Utku, 2004, s. 58). Wittgenstein "Kendi kendimize olguların resmini yaparız" der: "Resimler önce zihindedir. Yalnızca onları duyularla algılanabilir kılmak için yazılı ve sözlü kopyalarına başvururuz" (akt. Utku, 2004, s. 59). Dolayısıyla çizgi ile aktarılan sadece zihindeki düşünce resminin bir kopyası olacaktır. Kavramsal sanatta desenin, yazı, fotoğraf ve nesnenin yanı sıra düşüncenin göstergesi olarak yer alması bu nedenledir. Çizgi saf düşüncenin yansıması olarak maddeler dünyasında yerini almaktadır. Bu noktada sanat eserinin plastiğinden daha önemli olan onun düşüncesidir. Renk, doku, biçim hazzının da ötesinde doğrudan çizginin yansıttığı salt düşünce, "kavramsal desene" bir ön çalışma değil, bir orijinal eser vasfı yükler. Dexter, kavramsal sanatçıların desenle ulaşmaya çalıştıkları noktayı şöyle açıklar:" ...saf, katışıksız, doğrudan, mütevazı, anıtsal olmayan ve maddeleşmemiş objenin kutsal kasesi olmaya yaklaşan bir deneyim (Dexter, 2016, s. 6)." Bernice Rose ise daha da ileri giderek kavramsal desenin, çizgiyi en soyut haliyle ele alarak onu kendi anlamından ibaret hale getirdiğini, kavramsal boyutta çizginin birçok sanatçıda sadece çizgi olarak kendi anlamıyla var olduğunu yazar (Rose, 1992, s. 13). Düşüncenin saf biçimi olan çizgi bir aşama daha giderek kendisinden başka bir şey ifade etmeyen bir varoluşa doğru evirilmektedir. Örneğin, Lucio Fontana'nın yüzeyde açtığı delikler ve çizgisel yarıklar, çizginin düzlemin sınırlandırılmışlığından kurtulmasına izin verir (Görsel 4). Alexander Calder'in üç boyutlu formlarında çizgi, teller aracılığıyla gerçek dünyaya uzanır. Kendi ifadesiyle "arkasındaki bağlı olduğu kâğıttan kesip çıkarılmış gibi tek başına kalan çizgilerden (moma.org. t.ly/8Toj)" oluşturduğu heykelleri hava hareketlerinin dinamizmiyle uzayda bir kitle olarak var olurlar (Görsel 5).

**Görsel 4.** (Solda) Lucio Fontana, 1960, Uzamsal Konsept "Beklemek" / Spacial Concept "Waiting". Tate Muzesi, Erişim Tarihi: 04.11.2021 t.ly/b64a

**Görsel 5.** (Sağda) Alexander Calder, 1934, Bir Evren / A Universe. MOMA, Erişim Tarihi: 04.11.2021 t.ly/U4e7

1950'lerin başında Robert Rauschenberg, tüm dikkatini çizginin dinamizmine koymuştur. Arabasının lastik izini uzun bir kâğıda çıkararak yaptığı performansta, iz, hareket, süreç kavramları buluşur. Burada çizgi, sadece bir çizgi olarak var olurken aynı zamanda yapılagelen bir eylemin, günlük yaşantıya dair bir anın kaydını tutar (Görsel 6).

**Görsel 6.** Robert Rauschenberg, 1953, Otomobil Lastiği Baskısı/ Automobile Tire Print. MOMA, Erişim Tarihi: 04.11.2021 t.ly/SLHw

Dorothea Rockburne, "Desen başka bir şey daha olmaktan çıkıp nasıl sadece kendi olabilir?" sorusunun cevabını aradığı 1973 yılına tarihlenen desenlerinde, sadece çizginin serüvenini takip eder (https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1363) (Görsel 7). Bu desenlerde sürrealistlerin otomatik resim kaygısına yakın bir yaklaşım vardır. Her bir desen rastlantısal bir şekilde üst üste gelmiş kâğıtlardan ve onların üzerine rastgele çizilmiş çizgiler ve noktalardan oluşuyor gibidir. Bir çeşit meditatif ritüelin parçası gibidirler. Bazı çizgiler duvarda devam etmektedir. Burada sanatçı aslında çizginin kendisini oluşturmasına olanak vermiştir. Çizgi sanatçının karar alanından çıkmakta ve kendini var etmektedir. Bir anlamda kendi anlatısını oluşturan çizgi, plastik anlamda etkin bir varoluş sergilemektedir.

**Görsel 7.** Dorothea Rockburne, 1973, Mahalle /Neighborhood. The Museum of Modern Art, New York. Erişim: 15.08.2021 t.ly/3j0v

Fontana'dan Rockburne'a kadar verilen tüm bu örnekler kavramsal boyutta çizginin taşıdığı anlamı ve aynı zamanda çizginin çizgi olarak özgürlüğünü ilan ettiğini göstermektedir. Çizginin düşünceyi taşıması, çizginin bağımsız olarak var olmasıyla mümkün olmaktadır. Denebilir ki 20. yüzyılın sanatçısı çizgiyi tek başına konumlandırarak onun tek başına bir sanatsal oluşum, bir varlık olduğunu kabul etmiştir.

## Çizgi Yoluyla Kurgu[2] ve Anlatı:

Çizgi tek başına bir sanatçının tüm yaratımına dair düşünsel sürecini, sanatçının özgün anlatısıyla birlikte en saf, katışıksız haliyle yansıtabilir mi? Çizginin yazı gibi düşünceyi taşıdığını, izleyiciye zihinsel bir süreç yaşattığını biliyoruz. Ayrıca günümüz sanatının Lyotard'ın değişiyle "üst anlatılara bağlı kalmadığını" ve küçük farklılıkların değerli olduğunu aynı zamanda bazı sanatçıların çizgiyi neredeyse kendini var eden bir sürece soktuğunu ve çizginin tek başına söz söyleyen bağımsız bir plastik form olarak kendini var ettiğini de biliyoruz. Bu tanımlardan yola çıkarak günümüz sanatçılarının plastik anlamda çizgisel bir anlatım biçimiyle kurgusal ya da gerçek hikayeler yaratabileceklerini, özgün anlatılar ortaya çıkarabileceklerini ve enstalasyon, animasyon, video, performans gibi çeşitli anlatım olanaklarını çizgisel bir tavırla harmanlayabileceklerini düşünebiliriz.

Emma Dexter "Desende Yeni Yaklaşımlar" kataloğunun giriş yazısında günümüz sanatçısının neden çoğunlukla kendini desen yoluyla ifade ettiğini sorar. Çizgi ve desen pratiklerinin sanatçıya özgürlük verdiğini, çizginin ilgi çekmeyen, göz ardı edilmiş bir yanı olduğunu tam da bu nedenle yaratıcılığın baskılanmış olan tarafının açığa çıkmasına fırsat verdiğini yazar (Dexter, 2016, s. 8). Daha önce değindiğimiz üzere kavramsal sanatçılar ve minimalistler çizgiye yoğun bir düşünsel görev yüklemişlerdir. Saf çizgi, örneğin Sol Le Witt'in eserlerinde saf matematiksel, ölçülmüş, arı bir şekilde, en temel hatlarıyla vardır (Görsel 8). Buradaki çizgi, sanatçının iç dünyasından, imgeleminden bir parça taşımaz; meselesi küçük anlatılar değildir. Buradaki durum, Kant'ın değindiği "insanın algılayış gücünün ötesindeki" düşünceyi anıştırır. Ancak Dexter'a göre günümüz sanatçısının desen ile yakınlığı kavramsal sanatçıların, post yapısalcıların keskin hatlı yaklaşımlarından çok daha ötede bir yerdedir. Günümüz sanatçısının desen ile yakınlığı, çizginin kısa bir hikâyeyi ya da bir anlatıyı taşıyan potansiyeli ile ilgilidir. Ne de olsa desen ve çizgi, resimli kitaplar ve illüstrasyonlar düşünüldüğünde her zaman hikâye anlatıcılığı ile yan yana durmuştur (Dexter, 2016, s. 8-9).

---

[2] Kurgu kelimesi, "1. Gerçek olmayan olay ve kahramanlardan oluşan eser. 2. Bir filmin değişik süre ve yerlerde çekilen bölümlerini, bir uyum ve anlam bütünlüğü sağlayarak birleştirme, montaj" anlamlarını taşır (TDK). Sanatçılar video, animasyon ve performans gibi hareketli imgeye yönelik sanatsal yaratımlarda sinematografik anlamıyla kurguya dayalı eserler üretirler. Ancak kurgu, sinematografik anlamının yanı sıra, sanatçısının imgelemiyle ortaya çıkan olay ve kahramanlardan oluşan eserleri de içermektedir. Bu anlamıyla kurgu, "anlatı" kelimesinin karşılığı olan "Roman, hikâye, masal vb. edebî türlerde bir olay dizisini anlatma biçimi, hikâyeleme, öyküleme, tahkiye (TDK)" anlamıyla da birlikte kullanılmaktadır.

**Görsel 8.** Sol Le Witt, 1982, Duvar Çizimi 370/ Wall Drawing 370. Met Museum. Erişim Tarihi: 04.11.2021 t.ly/6qpd

Desenleri, baskı resimleri ve animasyonlarıyla tanınan sanatçı William Kentridge'in sanatsal yaratımı çizginin olanaklarını hikâye ile buluşturur. Sanatçının politik ve şiirsel olarak tanımlanabilecek sanatsal serüveni neredeyse tamamen desen temellidir. Animasyon filmlerinin ardında oldukça ustaca çizilmiş desenler ve güçlü bir konu ve kurgu bulunmaktadır (Görsel 9). Kentridge'in eserlerinin hemen hemen hepsine ilham vermiş olan temel mesele, Plato'nun mağara alegorisidir. Kentridge, Plato'nun mağara duvarlarında gördüğü figürleri yeniden canlandırdığını, animasyonlarında ve desenlerinde mağara alegorisi ile hem metafor bağlamında hem de biçimsel olarak güçlü bir bağ olduğunu belirtir (akt. Miller, 2015). Bir anlamda Kentridge, monokrom imgeleriyle bize gerçekliğin bir görünüp bir kaybolan suretlerini gösterir. Sanatçının animasyonla canlanan desenleri sergilendiği karanlık odalar da düşünüldüğünde mağara duvarlarındaki gölgeleri anımsatır. Plato'nun sadece felsefenin yardımıyla kendini ifşa edebilecek gölgeleri, Kentridge'de ışıklı ekranda izleyiciye göz kırpar.

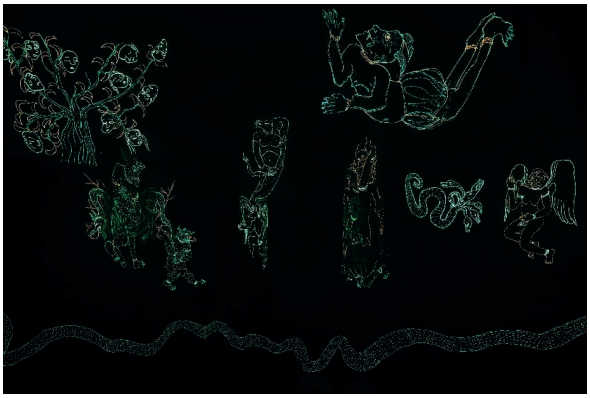
> "Plato, aptalları mağaralarda gelip geçen insanların gölgelerini izlerken görür. Ona göre bu aldanışın ve aydınlanma ihtiyacının tek çözümü felsefedir. Oysaki Kentridge monokrom imgelerine güvenir ve bizim bu imgelerden gerçeği bulup çıkarabilecek kadar bir hayal gücü kapasitemizin olduğuna inanır. Bir kere Kentridge'in imgelerinin karşısına geçince, gölgelerin içerisinde bir görünüp bir kaybolan, güçlü bir yaratıcılık, akıl ve şefkatle işlenmiş olan bu gerçeklikten uzaklaşmak, tekrar aydınlığa çıkmak zordur (Miller, 2015)."

**Görsel 9.** William Kentridge, 2015, Daha Tatlı Bir Şekilde Danset / More Sweetly Play the Dance. EYE Filmmuseum, Amsterdam. Erişim: 15.08.2021 t.ly/kl2Q

Kentridge'in hikâyeyi taşıyan desenleri, çizgi ve lekenin çözünen organik yapısına sahiptir. Animasyonları da aynı plastik yapıyı taşır, izleyende hareketli bir desen izlenimi uyandırır. Animasyonlarındaki bu hareketlilik, silüetlerin akıcılığı, yoğun siyah- beyaz etkisi, Kara Walker'ın duvar düzenlemelerinde de kullandığı bir etkidir. Ancak Walker'da hareket, kesilip yapıştırılmış, yalın ve net figürlerin hareketli bir kompozisyon kurgusuyla düzenlenişi sayesinde oluşur. Walker'ın silüetleri de bir hikâyeyi taşır. Bunu oldukça büyük boyutlu ve gölge izlenimi veren desenler aracılığıyla yapar (Görsel 10). Ele aldığı konular özellikle Afrika – Amerika merkezli ırksal ayrım, cinsiyet ve tarihsel bağlamda kölelik sorunu olarak özetlenebilir (walkerart.org). Kâğıt ve desen, Walker'ın çalışmalarının merkezinde yer alır. Kâğıt üzerine yaptığı çalışmaların zengin içeriği ve çeşitliliği onun konularına hâkim oluşunu, beklenmedik metamorfozlar ve özgün karakterler yaratmasındaki beceriyi ve eserlerinde muğlak bir anlatımı kesin mesajlara yeğleyişini gözler önüne serer (https://kunstmuseumbasel.ch/en/exhibitions/2021/kara-walker). Walker'ın eserleri desenin tek başına bir meseleyi taşıyabileceğinin ve plastik anlamda son derece etkili ve güçlü durabileceğinin kanıtıdır.

**Görsel 10.** Kara Walker, 2013-2014, Kişisel Sergisinden Görünüm. Camden Arts Center. Erişim Tarihi: 15.08.2021 t.ly/Q5b3

Canan'ın eserlerinde ise olay örgüsüne sahip düşsel hikâyeler görürüz. Çizgi ve desen onun eserlerinde sıklıkla kendini gösterir. Sanatçı kadına ait hikâyeleri kendini merkeze alarak çalışır. Sanatçının pratiğini Cennet, Araf ve Cehennem kavramlarıyla okumayı öneren "Kaf Dağı'nın Ardında" sergisinde, ışık/gölge, iyi/kötü, içsel/dışsal, gerçeklik/hayal, aydınlık/karanlık gibi ikiliklere dayanan ve insan ruhunun bastırılmış yönlerini, cinleri, gerçeküstü yaratıkları ve arketiplere dayanan figürleri ele alan yeni üretimleri yer almıştır (https://www.arter.org.tr/canan). Bu eserlerde çok boyutlu, çok bedenli, mistik, sembolik, şaşırtıcı ve oldukça cazibeli bir evren karşımıza çıkar. Bu mistik ve gizemli atmosferin temelinde sanatçının kumaş üzerine floresan boyalarla yapmış olduğu çizimler, bu çizimlerle oluşturduğu mekânlar, çizginin ve boyanın hâkim olduğu enstalasyonlar dikkati çeker (Görsel 11).



**Görsel 11.** Canan, 2017, Garâibü'l-mevcûdât. Birikim Dergisi. Erişim. 15.08.2021 t.ly/rQ5v

Günümüzde birçok sanatçı için desen sergilenebilecek bir performans, sanat eserinin kendisidir. Aynı zamanda sanatçının kendisini ele veren samimi bir eylemdir. Eylem olduğunu özellikle belirtmek gerekir çünkü desende henüz bitirilmemiş, değişmekte ve değişebilecek olan bir ifade vardır. Yanlış çizgi, doğru bir çizgiyle yan yana durur. Yönü görmek için konulmuş bir çizgi forma ait kütleyi belirten diğer çizgiye hareket katar. Desen süreçtir ve "kendi hatalarını üzerinde taşıyan bir formdur" (Dexter, 2016, s. 5). Bu haliyle sanatçının kişisel hikâyesini de barındırır. John Berger "O Ana Adanmış" adlı kitabında bir modeli çizmenin tuhaf bir aciliyet duygusu içerdiğinden bahseder (Berger, 2003, s. 9). Çünkü çizime ayırılan o an bir daha gelmeyecektir. Yitip gidecekmiş duygusu sanatçıyı beslemekte ve o ana bir sonsuzluğu sığdırmasını sağlamaktadır. Desende hiç bitmeyen ve sonlu olan aynı anda var olmaktadır. Tuhaf bir biçimde desen hem bir hikâye anlatır hem de o hikâyeyi sonsuza dek muhafaza eder. Berger'e göre çizim aynı zamanda bir çeviridir. "Kâğıt üzerindeki her işaret yalnızca gerçek ya da hayali "model" ile değil kâğıtta baştan beri bulunan işaret ve uzamla da bilinçli olarak bağıntılıdır. Bu nedenle çizilmiş ya da boyanmış imge sayısız yargının enerjisiyle örülmüştür (Berger, 2003, s. 88)."

Berger'in üzerinde durduğu desenin bir anı sonsuza kadar her şeyiyle barındırması günümüz sanatçılarının sanatsal eylemlerinde kendini gösterir. Örneğin Pia Linz, çizginin estetiğini özellikle seçen ve kullanan bir sanatçıdır. Sanatçı performanslarında şeffaf bir kutunun içinden yüzeyin üzerine gördüğü mekâna dair her şeyi, izleyicileri, eşyaları, mekânın sürecini çizgiyle kaydeder (http://www.pia-linz.de/). Linz'in "Gehausegravuren" (Kutu Gravürleri) dediği bu performansları, içinde bulunduğu mekâna ait bir görsel hafıza oluşturma sürecidir (Görsel 12). Linz bu süreci çok bilindik, insanın en temel ve ilkel ifade aracı olan çizgi ile yapmıştır. Buradaki önemli nokta belki de bu eylemin, sanatın görkemli tarihinde hemen hemen hiç ön plana çıkmamış olan desenin bir sanat eseri konumunda izleyiciyle buluşması, bunu olabilecek en alçakgönüllü, basit ve yalın çizgiselliğiyle yapmasıdır. Burada şeffaf yüzeyin üzerinde gördüğümüz şey sadece akıp geçen görüntülerin bıraktığı izlerdir. Mekâna ait bir görsel günlüktür. Dışarıdan bakıldığında ters olarak algılanan bir deneyimdir.

**Görsel 12.** Pia Linz, 2002/03, Kutu Gravürleri: Atölye /Gehausegravuren: Atelier. Kişisel web sitesi. Erişim: 15.08.2021 www.pia-linz.de

Linz'in eserlerinde çizgi plastik bir değer olarak ön plandadır. Anlamı doğrudan etkilemesinin yanında çizgi tüm sanatsal yapıyı taşıyan temel bir eleman olarak esere ağırlığını koyar. Roman Ondak'ın "Evreni Ölçmek" adlı eserinde de plastik bir değer olarak çizginin bütün görselliğiyle ön plana çıktığını görmek mümkündür (Görsel 13). Ortam odaklı bir enstalasyonla performans arasında gidip gelen bir boyuta sahip olan bu eseriyle sanatçı, MOMA'daki mekânda, üç ay boyunca ziyarete gelen izleyicilerin aktif katılımıyla boylarının ölçüsünü alıp duvara işlemiştir. Burada ilk izlenim, tüm duvarları kaplayan yatay planda gelişen çizgisel – lekesel bir görüntüdür. Ancak bu lekenin içinde binlerce insana ait tek tek işlenerek oluşturulmuş "iz"ler olması, esere güçlü bir anlam katmaktadır. Bu süreçte binlerce boy ölçüsünün oluşturduğu iz, tıpkı bir galaksi görünümü gibi, içinde yoğun bir bilgi barındıran bulutsu bütünsel bir etki verir. "İz" burada Barthes'in yaklaşımıyla bakarsak, gerçekten "okunur".

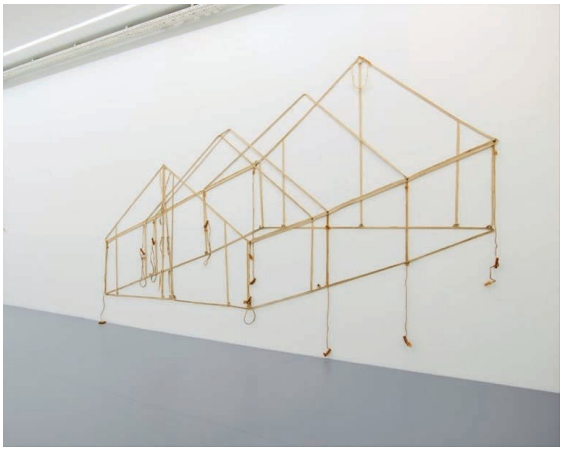
**Görsel 13.** Roman Ondak, 2007, Performans Evreni Ölçmek / Measuring the Universe. MOMA. Erişim Tarihi: 03.11.2021 t.ly/b1wh

Ondak'ın bu performansında öne çıkan bir başka mesele de performans sonucunda ortaya çıkan eserin katılımcıların sayısına, çeşitliliğine, çokluğuna göre değişecek olmasıdır. Burada ortaya çıkan / çıkacak olan sanat eseri katılımcılara bağlıdır. Az katılım eserin plastik yapısını değiştirecektir. Çok ve çeşitli boylardaki insanların katılımı aynı şekilde duvardaki izlerde büyük bir farklılık yapacaktır. Burada kontrol sanatçıda değil ziyaretçilerdedir. Başlangıcı sanatçısına ait olmasına rağmen bir noktadan itibaren sanatçı izleyiciye dönüşmektedir.

İnci Eviner'in eserlerinde ise çizginin ön plana çıktığı multidisipliner bir yapı görürüz. Sanatçı, "Biz Başka Yerde" adlı yerleştirmesinde mekânda deseni ve çizgiyi, video ve ses ile bir arada kullanmıştır (Görsel 14). Eviner deseni kavramsal sürecinin bir parçası haline getirir. Sanatçı için desen, hafızanın boşluklarıyla dünya içindeki şeyler arasında köprü kurmak olarak betimlediği, işlerinin belkemiğini oluşturan bir noktadır (Ural, 2020).

**Görsel 14.** İnci Eviner, 2019, Biz Başka Yerde. Kişisel web sitesi. Erişim: 15.08.2021. https://t.ly/8HFc

Günümüz sanatında çizgi ve desenin bir anlatım öğesi olarak ele alındığı ve sorgulandığı sergilere sıklıkla rastlamak mümkündür. Örneğin 2015'in mayıs ayında Barbara Heinrich'in küratörlüğünde Arter'de gerçekleşen "Spaceliner" adlı sergide çeşitli disiplinlerde çalışan on yedi sanatçı klasik anlamda bildiğimiz kâğıt üzerine "deseni" yeniden sorgulamıştır (https://www.arter.org.tr/spaceliner)(Görsel 15). Gelişen teknolojiler ve sanatta yeni söylem arayışlarının etkileriyle desen adeta özgürlüğüne kavuşarak mekânda farklı bir boyut ve anlam kazanmıştır. Çizgi, kimi zaman heykel, kimi zaman video, kimi zaman da yerleştirme olarak fonksiyonunu değiştirmiş, anlama müdahale etmiştir. Değişik malzeme ve yöntemler kullanan sanatçılar çizgi, desen ve mekân arasındaki ilişkiyi sorgulamışlardır. Sergideki eserler aracılığıyla, neredeyse her sanat üretiminin başlangıç noktası olan çizgiyi mekânın içine dâhil olarak deneyimlemek mümkündür.



**Görsel 15.** Pip Culbert, 1991, Duvar Çadırı / Wall Tent. Arter-Spaceliner. Erişim: 15.08.2021. https://t.ly/parh

Çağdaş uygulamalarda desen, sanatçının ele aldığı konunun bütün plastik meselesini üzerine yüklediği bir sanat pratiği olarak işlev kazanmıştır. Sanat eserinin plastik yükünü çeken desen ve çizgi, bunu performans, enstalasyon, duvar resmi gibi disiplinlerin bir aradalığında yapar. Önceki örneklerde de görüldüğü gibi güçlü bir sanatsal eylemin tamamını çizgi ve desen pratikleriyle çözümleyen sanatçılar vardır. Ayrıca çizgi başlıca malzeme olarak eserin ana yapısını belirlerken diğer disiplinlerle birlikte anlatımı da zenginleştirebilmektedir. Çizgi pratikleri dijital ortama da taşınmış, bu şekliyle sanal ortamda paylaşılan interaktif ya da performatif bir etkiye de bürünmüştür. Simon Faithfull'un bilgisayar ortamına ait desenleri, dijital yapıyla desenin tuhaf "organik" yapısını ortaya koyar. Sanatçının elle çizdiği gerçek dünyaya ait manzaralar, teknolojik bir işlemden geçer. Sanatçı bu manza-

raları dijital ortama yükler, piksellerine ayırır. Faithfull çizgilerinin bilgisayar tarafından işlenmesine piksellere çevrilmesine ve sonunda sadece "bir çizimin tarifinin" kalmasına izin vermektedir (De Salvo, 2003). Örneğin sanatçı "13" adlı videosunu, 13 gün boyunca A13 karayolu üzerindeki 13 ayrı yerden çalıştığı ve e posta ile dijital ortama aktardığı desenlerden üretmiştir (Görsel 16). Sanal ile gerçeğin, dijital dünyaya ait olan ile doğaya ait olanın buluştuğu bu noktada bir doğa manzarası, çizginin çözünüp düşüncenin sayısal kodlara dönüştüğü bir durumun tanığı olmaktadır.

**Görsel 16.** Simon Faithfull, 2004, 13, Video 6,9 dakika. Lines Fiction.
Erişim: 16.08.2021 t.ly/zR6j

Görüldüğü gibi günümüz sanatçıları, sanal ile gerçeğin sınırlarında video, ışık, ses ve performans sanatları ile çizgi ve desenin buluştuğu sanatsal eylemler gerçekleştirmektedir. Sinema, fotoğraf gibi disiplinlerle desenler bir araya gelebilmekte, birçok performansta izleyiciler desene katılabilmekte, kamusal alanda desen pratikleri yapılabilmektedir. Dans ve diğer performans sanatlarıyla çizgi pratiğini birleştiren ve desen performansları sergileyen sanatçılar vardır. Örneğin Kellie o'Dempsey'nin desen performansları, çizginin yüzey üzerindeki eş zamanlı varlığını üç boyutlu ortama ve lineer zamana taşımış, çizgiye hareketli değişen dönüşen bir oluş kazandırmıştır. Sanatçının büyük boyutlu mekâna odaklı enstalasyonları ve desen performansları izleyiciyi doğrudan yaratma sürecine davet etmektedir. Kamusal alanlarda gerçekleştirdiği bu performanslarında sanatçı ses teknisyenleriyle, dansçılarla birlikte çalışarak, ışık, ses, hareket ve rengin uzama müdahale etmesini, bu şekilde tanıdık bilindik olan mekân algısının dönüşüme uğramasını sağlamaktadır (https://www.kellieo.com/cv-and-bio) (Görsel 17).

**Görsel 17.** Kellie O'Dempsey, 2018, Desen Performansı, Dönüşmek Dönüşmek / Becoming Becoming. Kişisel web sitesi. Erişim: 15.08.2021 t.ly/Bi7v

## Sonuç

Çizgi düşünceyi taşıyan en temel anlatım biçimidir. Çizgi ve desen pratikleri kişisel anlatıların, bireysel farklılıkların önemli olduğu günümüz sanatında yeni anlatı olanakları sağlamaktadır. Çünkü çizgi günümüz sanatçısına büyük anıtsal söylemlerin ötesine geçerek kendi düşünsel ve duygusal gerçekliğini ifade etme, söylem dilini özgürce gerçekleştirme şansı vermektedir. Çizginin mütevazi yapısı, daha küçük hikayelere, daha yalın anlatım olanaklarına imkân vermektedir. Bununla birlikte cinsiyet, kimlik, ırk ayrımı gibi toplumsal ve politik gerçekler, günümüz sanatçısının ele aldığı birçok mesele de çizgi ve desen temelli sanat eserlerine dönüşmektedir.

Günümüz sanatçısı desenin ve çizginin bir anda oluşuveren doğasını, deneysel etkinliklere olanak sağlayan yanını da özellikle kullanmaktadır. Çünkü desen içinde kendi sürecini de barındıran, yaşayan bir yapıya sahiptir. Bu anlamda desen hiç bitmeyen bir yapıdır ve doğası gereği bir anlatıyı içinde barındırır. Birçok sanatçı desenin bu doğasını kullanarak çizgi yoluyla hikayeler kurgulamakta, anlatıyı yalın çizgilerle çözümlemektedir.

Çizginin sanatçısına verdiği ifade olanakları sadece kâğıt, kalem ve yüzeyle sınırlı kalmamakta, mekâna taşmakta, üç boyutlu yerleştirmelerin ve performansların içinde desen ve çizgi pratikleri kendini göstermektedir. Özellikle teknolojinin sağladığı çok boyutlu bir ortamda hala çizginin temel bir ifade aracı olması önemlidir. İlkel çağlardan beri kendini ifadenin aracı olan çizgi, işlevini hiç değiştirmeden bilgisayar ekranında, mouse ya da dijital kalem yoluyla sanatçısına imkân vermektedir. Günümüz sanatçısı için desen ve çizgi çok boyutlu ve çok olanaklı bir anlatım biçimidir. Sanatçısına sağladığı esneklik, doğrudan, aracısız kendini ifade imkânı, rahatlık ve güven duygusu çizgi pratiklerini gelecekte de vazgeçilmez kılmaya devam edecektir.

## Kaynakça


Berger, John. (2003). *O Ana Adanmış.* İstanbul: Metis Yayınları.

Dexter, Emma. (2016). *New Perspectives in Drawing.* London: Phaidon Press.

Klee, Paul. (1995). *Modern Sanat Üzerine.* İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Murray, Chris. (2009). *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar.* İstanbul: Sel Yayınları.

Newmann, Barnett. (1947). The First Man Was An Artist. *Tigers Eye,* No:1, s. 59-60.

Rose, Bernice. (1992). *Allegories of Modernism.* New York: MOMA.

Sayın, Zeynep. (2003). *İmgenin Pornografisi.* İstanbul: Metis Yayınları.

Shiner, Larry. (2013). *Sanatın İcadı.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Su, Süreyya. (2013). *Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi.* İstanbul: Profil Yayıncılık.

Utku, Ali. (2004). *Ludwig Wittgenstein-Erken Döneminde Dilin Sınırları ve Felsefe.* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, Erzurum.


## İnternet Kaynakçası


De Salvo, Donna. (2003). *Virtually Anywhere: Simon Faithfull's Drawings of Dreamland.* Erişim: 16.08.2021 https://www.simonfaithfull.org/essays/virtually-anywhere-simon-faithfull-s-drawings-of-dreamland/

Miller, Emma Crichton. (2015). *Interview With William Kentridge.* Erişim: 15.08.2021 https://www.apollo-magazine.com/black-white-interview-with-william-kentridge/

Ural, Elvin. (2020). *Desenler Arasında Yolu Aramak.* Erişim: 14.08.2021 https://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/desenler-arasinda-yolu-aramak-41556602

Arter. Kaf Dağının Ardında Sergisi. Erişim: 14.08.2021. https://www.arter.org.tr/canan

Arter. Spaceliner Sergisi. Erişim: 06-07-2021. https://www.arter.org.tr/spaceliner

Kara Walker. Erişim: 15.08.2021. walkerart.org

Kellie o'Dempsey. Erişim: 15.08.2021. https://www.kellieo.com/

Kunstmuseum Basel-Kara Walker. Erişim: 15.08.2021. https://kunstmuseumbasel.ch/en/exhibitions/2021/kara-walker

Lascaux Cave Paintings. Erişim: 03.11.2021 https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/dec/12/humans-were-not-centre-stage-ancient-cave-art-painting-lascaux-chauvet-altamira

Louvre- Leonardo da Vinci. Erişim: 04.11.2021 https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066107

Met Museum- Sol le Witt. Erişim: 04.11.2021 https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2014/sol-lewitt

Michelangelo Buonarroti. Erişim: 04.11.2021. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337497

Michelangelo Buonarroti. Erişim: 04.11.2021. https://www.michelangelo-gallery.com/the-libyan-sibyl.aspx

MOMA – Calder. Erişim: 04.11.2021. https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/online/#works/02/30

MOMA-Dorothea Rockburne. Erişim:15.08.2021. https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1363

MOMA- Rauschenberg. Erişim: 04.11.2021 https://www.sfmoma.org/artwork/98.296/

MOMA- Roman Ondak. Erişim: 03.11.2021 https://www.moma.org/learn/moma_learning/roman-ondak-measuring-the-universe-2007/

National Gallery- Leonardo da Vinci. Erişim: 04.11.2021. https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/leonardo-da-vinci-the-burlington-house-cartoon

Pia Linz. Erişim: 15.08.2021. http://www.pia-linz.de/

TDK Sözlük. Erişim: 06-07-2021. https://sozluk.gov.tr/

Tate Museum-Marlene Dumas. Erişim:15.08.2021. https://www.tate.org.uk/art/artists/marlene-dumas-2407

Tate Museum – Fontana Erişim: 04. 11.2021 https://www.tate.org.uk/art/artworks/fontana-spatial-concept-waiting-t00694

**SANAT YAZILARI, 2021; (45): 493-506** / ARAŞTIRMA MAKALESİ

# İÇ MEKAN TASARIMLARININ 5846 SAYILI FİKİR VE SANAT ESERLERİ KANUNU KAPSAMINDA KORUNMASINA YÖNELİK BİR ANALİZ

## AN ANALYSIS ON THE PROTECTION OF INTERIOR DESIGNS UNDER THE LAW NUMBER 5846 ON INTELLECTUAL AND ARTISTIC WORKS

ARŞ. GÖR. **İSMAİL BEZCİ**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
ibezci@icloud.com
**ORCID ID:** 0000 0001 6259 0577

DOÇ. DR. **GÜLÇİN CANKIZ ELİBOL**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
gcelibol@yahoo.com
**ORCID ID:** 0000-0002-6529-2855

***Öz:*** *Eserlerin korunmasına dair usul ve esaslar ulusal mevzuatta, 01 Ocak 1952 tarihinde -iki madde haricinde- yürürlüğe giren 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu (FSEK) ile belirlenmiştir. Kanun kapsamındaki eser kategorilerinden biri de İlim ve Edebiyat Eserleridir ve iç mimarlık meslek pratiği çıktılarının bir kısmı da bu kapsama dahildir. Çalışma, hukuki bir değerlendirmeden çok, bu çıktıların, FSEK kapsamında ne şekilde ve ne kapsamda korunduğu üzerine yoğunlaşmaktadır. Çalışma nitel bir araştırmaya dayanmaktadır. Gömülü teori (kuram oluşturma) prensibiyle, çalışmada, öncelikle doküman taraması yoluyla veri eldesi sağlanmış; bu verileri desteklemek, zenginleştirmek ve kurama yönelik nitel içerik elde etmek amacıyla yüz yüze görüşme tekniği ile de veri toplanması yoluna gidilmiş ve üç uzman ile görüşmeler gerçekleştirilmiştir. İçerik analizi ile analiz edilen derinlemesine görüşmeler sonucunda, iç mimarlık meslek pratiği çıktılarının FSEK kapsamında korunmasına yönelik bazı sorunların olduğu; kimi noktalarda, koruma talep edilen unsurlar için ek koruma araçlarına ihtiyaç duyulduğu tespit edilmiştir.*

***Anahtar Sözcükler:*** *Eser, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu (FSEK), İç Mekan Tasarımı, Tasarım, İç Mimarlık.*

**GELİŞ TARİHİ:** 05.08.2021 | **KABUL TARİHİ:** 22.11.2021

***Abstract:*** *The principles regarding the protection of artworks are regulated with the Law number 5846 on Intellectual and Artistic Works, put in force on 01 January 1952 -except for two articles-. One of the types of intellectual and artistic works mentioned in the law is Literary and Scientific Works, in which most of the outputs of interior architecture practice are involved. This study, focuses on how these outputs are protected by means of this law, in stead of putting forward a legal discussion. The study is based on a qualitative research. With the principles of grounded theory, firstly document review was made and face-to-face interviews were conducted with three experts in order to achieve a broader qualitative data. The in-depth interviews were subjected to content analyses; and it was understood that there have been some problems regarding the protection of interior architecture practice outputs via the mentioned law, and in some points additional ways of protection are needed.*

***Keywords:*** *Artwork, the Law number 5846 on Intellectual and Artistic Works, Interior Space Design, Design, Interior Architecture.*

## Giriş

Ulusal mevzuatımızda eserler, 01 Ocak 1952 tarihinde yürürlüğe girmiş bulunan 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu (makalede FSEK olarak anılacaktır) ile korunmaktadır.

Kanun'un amacı Madde 1'de:

> Bu Kanunun amacı, fikir ve sanat eserlerini meydana getiren eser sahipleri ile bu eserleri icra eden veya yorumlayan icracı sanatçıların, seslerin ilk tespitini yapan fonogram yapımcıları ile filmlerin ilk tespitini gerçekleştiren yapımcıların ve radyo-televizyon kuruluşlarının ürünleri üzerindeki manevi ve mali haklarını belirlemek, korumak, bu ürünlerden yararlanma şartlarını düzenlemek, öngörülen esas ve usullere aykırı yararlanma halinde yaptırımları tespit etmektir.

şeklinde yer almıştır.

Kanun kapsamında eser tanımı, eser sayılma koşulları, eser kategorileri ve haklar belirlenmiştir.

Eser tanımı, Kanun'un 1/B maddesinde "*a) Eser: Sahibinin hususiyetini taşıyan ve ilim ve edebiyat, musiki, güzel sanatlar veya sinema eserleri olarak sayılan her nevi fikir ve sanat mahsullerini...*" ifade edecek şekilde yapılmıştır (5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu, 1952).

İlgili Kanun'da eserler için sınırlı sayıda kategori belirlenmiş durumdadır. Bu çalışmanın kapsamını ve ana odağını oluşturacak olan iç mimarlık mesleği çıktılarının bu kategorilerden *İlim ve Edebiyat Eserleri* altında yer aldığı bilinmektedir. Mimarlık alanındaki eserler gibi gerek *İlim ve Edebiyat Eseri* gerekse *Güzel Sanat Eseri* olarak[1] korunabilmeleri konusunda ise bazı belirsiz noktalar bulunmaktadır. Makale içerisinde bu konuya da değinilecektir.

İlgili Kanun'da belirlenen eser çeşitleri içerisinde, 2. Madde'de İlim ve edebiyat eserleri;

> 1. (Değişik: 7/6/1995 - 4110/1 md.) Herhangi bir şekilde dil ve yazı ile ifade olunan eserler ve her biçim altında ifade edilen bilgisayar programları ve bir sonraki aşamada program sonucu doğurması koşuluyla bunların hazırlık tasarımları,
>
> 2. (Değişik: 1/11/1983 - 2936/1 md.) Her nevi rakıslar, yazılı koreografi eserleri, Pandomimalar ve buna benzer sözsüz sahne eserleri,
>
> 3. (Değişik: 7/6/1995 - 4110/1 md.) Bedii vasfı bulunmayan her nevi teknik ve ilmi mahiyette fotoğraf eserleriyle, her nevi haritalar, planlar, projeler, krokiler, resimler, coğrafya ve topoğrafyaya ait maket ve benzerleri, her çeşit mimarlık ve şehircilik tasarım ve projeleri, mimari maketler, endüstri, çevre ve sahne tasarım ve projeleri.

---

[1] Bkz. FSEK madde 4.

(Ek: 7/6/1995 - 4110/1 md.) Arayüzüne temel oluşturan düşünce ve ilkeleri de içine almak üzere, bir bilgisayar programının herhangi bir ögesine temel oluşturan düşünce ve ilkeler eser sayılmazlar.

şeklinde açıklanmıştır (5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu, 1952).

Üçüncü fıkrada yer alan "*... her nevi haritalar, planlar, projeler, krokiler, resimler, coğrafya ve topoğrafyaya ait maket ve benzerleri, her çeşit mimarlık ve şehircilik tasarım ve projeleri, mimari maketler, endüstri, çevre ve sahne tasarım ve projeleri...*" ifadesi, doğrudan "iç mimari/iç mimarlık" ifadelerini içermese de "mimari/mimarlık" ifadelerinden hareketle, iç mimarlık mesleği çıktılarının da bu kapsama[2] girebileceği düşüncesini ve kabulünü doğurmaktadır.

Bu çalışma, bu kabulden yola çıkılarak, iç mimarlık mesleği kapsamında ortaya konan, yani iç mimari projeyi oluşturan plan, kesit, maket gibi çıktıların FSEK kapsamında nasıl ve ne şekilde korunabildiğine odaklanmıştır. Temel amaç, FSEK'in kapsam ve yöntem olarak bu çıktılara nasıl bir koruma sunduğunun ve bu korumanın yeterli ve işlevsel olup olmadığının irdelenmesidir.

İlgili kanun kapsamında bu çıktıların nasıl ve ne şekilde korunduğu ve uzmanlar tarafından bu alanın nasıl ele alındığı, bu çalışmanın temel kapsamını oluşturmaktadır.

Çalışma nitel bir araştırmaya dayanmaktadır. Bu kapsamda gömülü teori yöntemi prensipleriyle öncelikle doküman taraması yapılmış ve ek olarak görüşme tekniği ile veri eldesi sağlanmıştır. Elde edilen veriler içerik analizine tabi tutulmuş ve bulgular, amaçlar dahilinde aktarılmıştır. Çalışma hukuki bir değerlendirme içermemekte; eser çeşitlerinden birinin korunma çerçevesi üzerine interdisipliner bir tablo ortaya koymaktadır.

## İç Mimarlık Mesleği Çıktılarının FSEK Kapsamında Korunması

Bu başlık altında öncelikle, kanunda geçen "mimari" ifadesini incelemek, kapsamı belirlemek açısından önemli olacaktır. Bir yapının planlanmasına, tasarlanmasına ve inşasına ilişkin çalışmalar, hukuki anlamda, mimari fikri ürün olarak nitelendirilmektedir. Bu fikri çalışma çizilip somutlaştığında mimarlık projesi, üç boyutlu olarak, maddi şekilde ortaya çıktığında ise mimari yapı olarak ifade edilmektedir. Mimari yapı, güzel sanat eseri olma şartlarını taşıyorsa mimarlık eseri olarak koruma görmektedir (Tunç Yücel, 2015, s. 183). Mimari plan ve projelerin tamamı ise FSEK Madde 2'ye göre ilim ve edebiyat eseri olarak korunmaktadır. Bir başka anlatımla, mimarlık mesleği kapsamında meydana getirilen çalışmalar, eser sayılma koşullarını sağlamaları koşuluyla iki farklı kategoride korunabilmektedir.

---

[2] Kimi kaynaklarda, iç mimarlık eserlerinin, eser sayılma koşullarını sağlaması kaydıyla, güzel sanat eseri kapsamına da girebileceği belirtilmiştir (Bkz. Buldaç ve Kaptan, 2020).

İlim ve edebiyat eseri sayılan mimarlık projeleri ile güzel sanat eseri kategorisindeki mimarlık eserlerinin yalnızca eser kategorileri içindeki yerleri değil, eser nitelikleri ve korunma kapsamları da farklıdır (Tunç Yücel, 2015, s. 186). Eserler için temel koruma koşulu, sahibinin hususiyetini taşımadır. Bu kriter, pek çok hukuk sisteminde ve kanunda, içtihatlar ile benzer biçimde tanımlanmaktadır. Örneğin Almanya'da "kişisel fikri yaratımlar"; Hollanda'da ''yaratıcı çalışma sonucunda farklılığı ayırt edici olan ya da kişisel özellikleri olan" eserlerin korunmasından söz edilirken; Fransa'da ve İtalya'da ''yazarın kişiliğinin izlerini taşımaktan" bahsedilmiştir (Arıkan, 1995, s. 75).

Eser sahipliği ise, kanundan kaynaklanan mali ve manevi hakların sahibi olmayı; yani eser sahiplerine meydana getirdikleri eserlerden yararlanma ve başkalarının izinsiz yararlanmasına engel olma; mali ve manevi haklar üzerinde tasarrufta bulunma yetkisine sahip olmayı ifade eder (Yılmaztekin, 2020, s. 501).

İç mimarlık ise 19. yüzyılda çeşitli disiplinlerde meydana gelen uzmanlaşmalarla birlikte bir meslek ve eğitim alanı olarak ortaya çıkmıştır. Her türlü mekanı tasarlayabilen bir meslek alanı olarak yapılandırılan iç mimarlık kapsamında kişiye özel ya da kamusal bir mekan olmak üzere tasarlanan her mekanın tasarımı, gerçekte, eser olma özelliği taşımaktadır. Eser niteliği taşıyan her çalışmanın, yani iç mekan tasarımlarının, biricik, tek ve tekrarlanamaz olması gerekmektedir. Bu nedenle özgün olan tasarım fikrinin ve onu yaşama geçiren emeğin korunması burada önem kazanmaktadır (Buldaç ve Kaptan, 2020, s. 286).

İç mimarlık mesleği, içinde yaşam olan her mekanı kullanıcının yaşam tarzına, gereksinim, istek ve beğenilerine göre tasarlamayı gerektirmektedir. Bu bakımdan, malzeme, renk, ışık, tekstil, doku, donatı gibi mekansal öğelerin kullanılması, tasarlanan her mekanda, mesleğin en temel gerekleri arasındadır (Buldaç ve Kaptan, 2020, s. 290). Bu anlamda iç mimarlık mesleği kapsamında ortaya konan çalışmalar, mimarlık adı altında korunan eser ve projelerden farklılaşmaktadır. Mimari projeler, daha önce bahsedildiği gibi, bedii vasfı taşıma zorunluluğu olmadan da ilim ve edebiyat eseri olarak korunabilmektedir. Benzer şekilde, iç mimari plan ve projeleri de bu kapsamda korunabilmektedir. Ancak, burada önemli olan fark, iç mimari plan ve projelerinde, iç mekanın tasarımına ruhunu, karakterini, stilini, ambiyansını veren ışık, renk, doku, malzeme gibi unsurların bu plan ve projelere tam olarak yansıyamamasıdır. Mimari projeler için belirli bir projenin korunması, hak sahipliği açısından verimli bir koruma sağlarken; bir iç mekan tasarımı için plan, kesit, uygulama projeleri gibi teknik anlatımların korunmasının, o tasarımın tamamının korunmasındaki rolü oldukça azdır. Bir başka anlatımla, örneğin, farklı bir plan ve farklı düzenlemeler kullanılmış olsa dahi, iki mekan, birbirine çok benzer tasarım özellikleri taşıyabilecektir. Daha basit bir anlatımla, farklı planlara, kesitlere ve tefrişat planına sahip iki veya daha fazla farklı proje ile ortaya konan mekanlar, tüm öğeleriyle ortaya çıkan tasarım yani ambiyans anlamında benzerlik gösterebilecektir. Benzer bir prensiple, benzer plan ve kesit gibi unsurlara sahip iç mimari projelerle çalışılsa dahi ortaya farklı mekan tasarımları çıkabilecektir. Zira iç mimari unsurlar, salt plan-proje ile kısıtlanamayacak nitelikte ve çeşitliliktedir. Işık, renk,

doku, malzeme, hatta zamanın yansımaları dahi ortaya konan mekan tasarımlarını bambaşka noktalara götürebilmekte; mekanlara bambaşka karakterler kazandırabilmektedir. Bu gibi durumlar da ilim ve edebiyat eseri olarak koruma kapsamında olan bir eserin çok benzerinin, herhangi bir hak ihlaline konu olmadan da ortaya çıkarılabileceği sonucunu da ne yazık ki doğurabilmektedir. Bu çalışmada da ana amaç, iç mimarlık mesleği kapsamında üretilen iç mekan tasarımlarının, FSEK kapsamındaki korunma durumunu incelemek ve kapsamlı bir koruma için yapılabilecekler konusunda öneriler geliştirebilmektir.

Bu amaçla çalışmanın ilk safhasında yapılan doküman taramasında, yukarıda değinilen spesifik kaynaklar içeriğinde olan ve iç mimari projeler ile iç mekan tasarımlarının korunmasına odaklanılan çalışmaların sınırlı sayıda olduğu görülmüştür. Belirlenen amaç kapsamında, bu araştırmada, özgün veri eldesi kısmı da bulunmaktadır. Bu çerçevede, iç mimari projelerin korunması konusunda uzman olan üç hukukçu bilirkişi ile derinlemesine görüşmeler yapılmış ve konuya yönelik mevcut durumun ortaya konması hedeflenmiştir. İlgili süreçte izlenen yöntem, bulgular ve sonuçlar aşağıdaki başlıklar altında yer alacaktır.

## Alan Çalışması: Derinlemesine Görüşmeler

### Yöntem

Nitel araştırmayı, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel bilgi toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlamak mümkündür (Yıldırım, 1999, s. 10).

Bu yöntemin tercih edilmesindeki temel sebepler, nitel araştırma kavramının bir şemsiye kavram olarak kullanılması ve bu şemsiye altında yer alabilecek birçok kavramın değişik disiplinlerle yakından ilişkili olmasıdır. 'Etnografi', 'antropoloji', 'durumsal araştırma', 'yorumlayıcı araştırma', 'aksiyon araştırması', 'doğal araştırma', 'tanımlayıcı araştırma', 'teori geliştirme', 'içerik analizi' bu kavramlardan sadece birkaç tanesidir. Tüm bu kavramlar araştırma deseni ve analiz teknikleri açılarından birbirlerine benzer yapılara sahip olduğu için, nitel araştırma bu kavramları içine alan genel bir kavram olarak kabul edilmiştir (Yıldırım, 1999, s. 9).

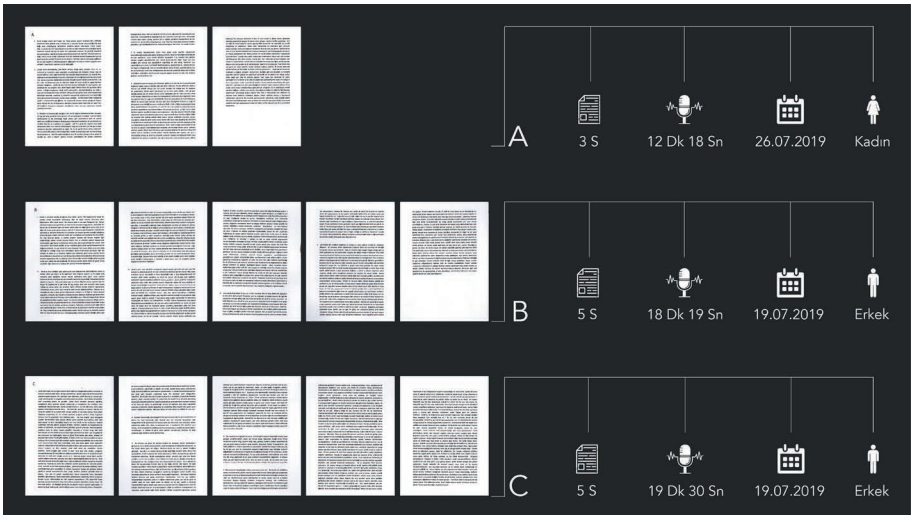
Nitel araştırmalarda veri toplamanın amacı önceden oluşturulmuş hipotezleri test etmek değildir. Küçük bir örneklem grubu ile belli bir olgunun tanımlanması, yorumlanması ve anlaşılmasına dayanır; teoriden veriye değil veriden teoriye yönelik bir sürecin içerisinde şekillenir (Tanyaş, 2014, s. 27).

Nitel araştırmalar genellikle küçük bir örneklemle yapılan çalışmalardır ve örneklem belirlenirken katılımcıların evreni temsil etmeleri değil amaca uygun olarak seçilmiş olmaları önemlidir. Amaca yönelik seçim, çok genel bir tanımla, araştırma sorusunun önemli ve anlamlı olduğu kişilere ulaşabilmektir (Tanyaş, 2014, s. 28).

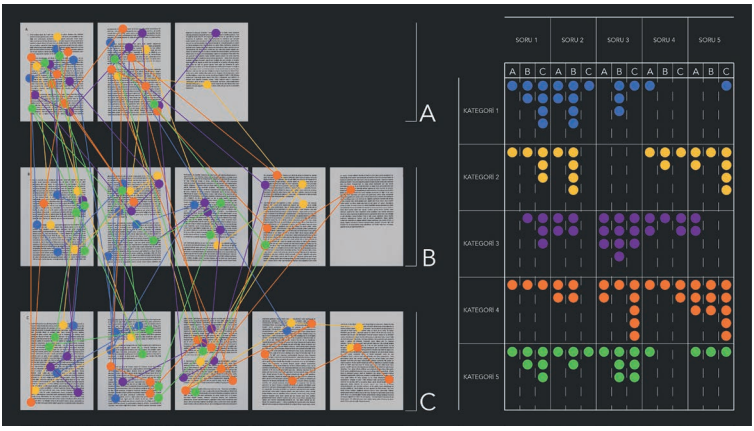
Nitel araştırmada en yaygın olarak kullanılan üç tür bilgi toplama yöntemi vardır: Görüşme, gözlem ve yazılı dokümanların incelenmesi (Yıldırım, 1999, s. 10).

Amaç ve kapsamına uygun olarak nitel bir araştırma olarak planlanan bu çalışmada, görüşme yapılacak olan örneklem grubunun belirlenmesinde, yargısal örneklem yöntemlerinden uzman örnekleme yöntemi tercih edilmiştir. Bu kapsamda, Fikri ve Sınai Haklar Hukuk Mahkemeleri'nde görülen davalar kapsamında, bu konuda en az 10 yıldır bilirkişilik yapıyor olan ve belirli bir sayının üzerinde rapor hazırlamış olan, hukuk kökenli bilirkişiler araştırma evrenini oluşturmuştur. Sınırlı sayıda bireyin dahil olabildiği evren içerisinden üç katılımcı örneklem olarak belirlenmiştir. Örneklem grubundan derinlemesine bilgi elde edebilmek amacıyla yarı yapılandırılmış yüz yüze derinlemesine görüşme yöntemi tercih edilmiştir.

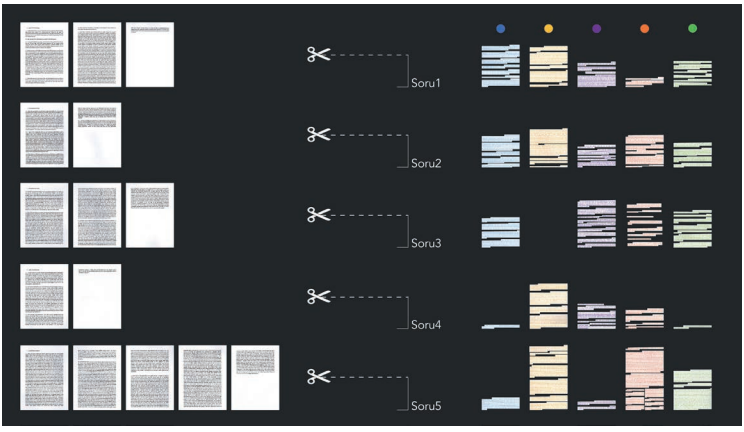
Araştırmanın yapıldığı kurumdan etik kurul onayı ve katılımcılardan bilgilendirilmiş onam alınmıştır. Örneklem grubundaki her katılımcıya 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu ve bu kapsamda iç mimarlık meslek pratiği çıktılarının korunması ile ilişkili olarak hazırlanmış beş adet açık uçlu soru sorulmuştur. Yapılan görüşmeler ses kaydı ile kayıt altına alınmıştır. Araştırma deseni gömülü teori (kuram oluşturma) olan bu çalışma için toplanan verilerin analizinde içerik analizi kullanılmıştır. Bunun yanında betimsel, söylem ve sabit karşılaştırma analizlerine de yer yer başvurulmuştur. Veri analizi gerçekleştirilirken; deşifre (Görsel 1), veriye dalma, kodlama (Görsel 2), araştırmacı günlüğü yazımı, kesme ve yerleştirme tekniği (Görsel 3) ve kategori oluşturma basamakları takip edilmiştir. Daha sonra ise elde edilen veriler sınıflandırılmış ve yine tablolar haline getirilmiştir (Görsel 4). Bu kapsamda oluşturulan tablolar üzerinden bulgular yorumlanmıştır.



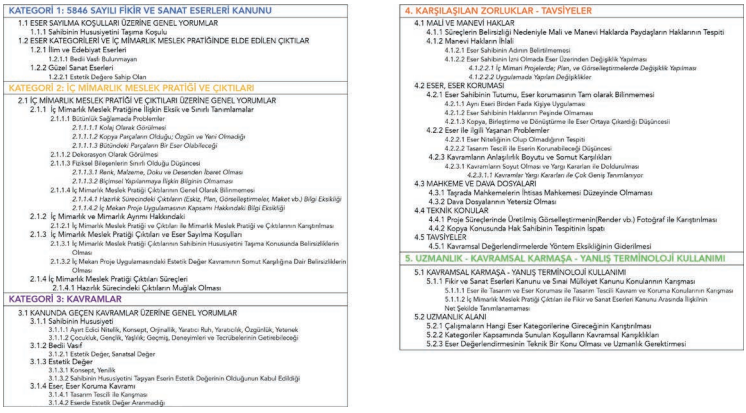

**Görsel 1.** Veriler deşifresi ve katılımcıların A-B-C harfleri ile tanımlanması (Kişisel arşiv).




**Görsel 2.** Veriye dalma işlemi ve cevaplar arasındaki ilişkilerin renkler ile kodlanması (Kişisel arşiv).




**Görsel 3.** Renkler ile kodlanan cevaplardaki ilişkili parçaların kesme ve yerleştirme tekniği kullanılarak bir araya getirilmesi (Kişisel arşiv).



KATEGORİ 1: 5846 SAYILI FİKİR VE SANAT ESERLERİ KANUNU
1.1 ESER SAYILMA KOŞULLARI ÜZERİNE GENEL YORUMLAR
1.1.1 Sahibinin Hususiyetini Taşıma Koşulu
1.2 ESER KATEGORİLERİ VE İÇ MİMARLIK MESLEK PRATİĞİNDE ELDE EDİLEN ÇIKTILAR
1.2.1 İlim ve Edebiyat Eserleri
1.2.1.1 Bedii Vasfı Bulunmayan
1.2.2 Güzel Sanat Eserleri
1.2.2.1 Estetik Değere Sahip Olan
KATEGORİ 2: İÇ MİMARLIK MESLEK PRATİĞİ VE ÇIKTILARI
2.1 İÇ MİMARLIK MESLEK PRATİĞİ VE ÇIKTILARI ÜZERİNE GENEL YORUMLAR
2.1.1 İç Mimarlık Meslek Pratiğine İlişkin Eksik ve Sınırlı Tanımlamalar
2.1.1.1 Bütünlük Sağlamada Problemler
*2.1.1.1.1 Kolaj Olarak Görülmesi*
*2.1.1.1.2 Kopya Parçaların Olduğu; Özgün ve Yeni Olmadığı*
*2.1.1.1.3 Bütündeki Parçaların Bir Eser Olabileceği*
2.1.1.2 Dekorasyon Olarak Görülmesi
2.1.1.3 Fiziksel Bileşenlerin Sınırlı Olduğu Düşüncesi
*2.1.1.3.1 Renk, Malzeme, Doku ve Desenden İbaret Olması*
*2.1.1.3.2 Biçimsel Yapılanmaya İlişkin Bilginin Olmaması*
2.1.1.4 İç Mimarlık Meslek Pratiği Çıktılarının Genel Olarak Bilinmemesi
*2.1.1.4.1 Hazırlık Sürecindeki Çıktıların (Eskiz, Plan, Görselleştirmeler, Maket vb.) Bilgi Eksikliği*
*2.1.1.4.2 İç Mekan Proje Uygulamasının Kapsamı Hakkındaki Bilgi Eksikliği*
2.1.2 İç Mimarlık ve Mimarlık Ayrımı Hakkındaki
2.1.2.1 İç Mimarlık Meslek Pratiği ve Çıktıları İle Mimarlık Meslek Pratiği ve Çıktılarının Karıştırılması
2.1.3 İç Mimarlık Meslek Pratiği Çıktıları ve Eser Sayılma Koşulları
2.1.3.1 İç Mimarlık Meslek Pratiği Çıktılarının Sahibinin Hususiyetini Taşıma Konusunda Belirsizliklerin Olması
2.1.3.2 İç Mekan Proje Uygulamasındaki Estetik Değer Kavramının Somut Karşılığına Dair Belirsizliklerin Olması
2.1.4 İç Mimarlık Meslek Pratiği Çıktıları Süreçleri
2.1.4.1 Hazırlık Sürecindeki Çıktıların Muğlak Olması
KATEGORİ 3: KAVRAMLAR
3.1 KANUNDA GEÇEN KAVRAMLAR ÜZERİNE GENEL YORUMLAR
3.1.1 Sahibinin Hususiyeti
3.1.1.1 Ayırt Edici Nitelik, Konsept, Orjinallik, Yaratıcı Ruh, Yaratıcılık, Özgünlük, Yetenek
3.1.1.2 Çocukluk, Gençlik, Yaşlılık; Geçmiş, Deneyimleri ve Tecrübelerinin Getirebileceği
3.1.2 Bedii Vasıf
3.1.2.1 Estetik Değer, Sanatsal Değer
3.1.3 Estetik Değer
3.1.3.1 Konsept, Yenilik
3.1.3.2 Sahibinin Hususiyetini Taşıyan Eserin Estetik Değerinin Olduğunun Kabul Edildiği
3.1.4 Eser, Eser Koruma Kavramı
3.1.4.1 Tasarım Tescili İle Karışması
3.1.4.2 Eserde Estetik Değer Aranmadığı.

4. KARŞILAŞILAN ZORLUKLAR - TAVSİYELER
4.1 MALİ VE MANEVİ HAKLAR
4.1.1 Süreçlerin Belirsizliği Nedeniyle Mali ve Manevi Haklarda Paydaşların Haklarının Tespiti
4.1.2 Manevi Hakların İhlali
4.1.2.1 Eser Sahibinin Adının Belirtilmemesi
4.1.2.2 Eser Sahibinin İzni Olmada Eser Üzerinden Değişiklik Yapılması
*4.1.2.2.1 İç Mimarı Projelerde; Plan, ve Görselleştirmelerde Değişiklik Yapılması*
*4.1.2.2.2 Uygulamada Yapılan Değişiklikler*
4.2 ESER, ESER KORUMASI
4.2.1 Eser Sahibinin Tutumu, Eser korumasının Tam olarak Bilinmemesi
4.2.1.1 Ayrı Eseri Birden Fazla Kişiye Uygulaması
4.2.1.2 Eser Sahibinin Haklarının Peşinde Olmaması
4.2.1.3 Kopya, Birleştirme ve Dönüştürme İle Eser Ortaya Çıkardığı Düşüncesi
4.2.2 Eser İle İlgili Yaşanan Problemler
4.2.2.1 Eser Niteliğinin Olup Olmadığının Tespiti
4.2.2.2 Tasarım Tescili İle Eserin Korunabileceği Düşüncesi
4.2.3 Kavramların Anlaşılırlık Boyutu ve Somut Karşılıkları
4.2.3.1 Kavramların Soyut Olması ve Yargı Kararları İle Doldurulması
*4.2.3.1.1 Kavramlar Yargı Kararları İle Çok Geniş Tanımlanıyor.*
4.3 MAHKEME VE DAVA DOSYALARI
4.3.1 Taşrada Mahkemelerin İhtisas Mahkemesi Düzeyinde Olmaması
4.3.2 Dava Dosyalarının Yetersiz Olması
4.4 TEKNİK KONULAR
4.4.1 Proje Süreçlerinde Üretilmiş Görselleştirmenin(Render vb.) Fotoğraf İle Karıştırılması
4.4.2 Kopya Konusunda Hak Sahibinin Tespitinin İspatı
4.5 TAVSİYELER
4.5.1 Kavramsal Değerlendirmelerde Yöntem Eksikliğinin Giderilmesi
5. UZMANLIK - KAVRAMSAL KARMAŞA - YANLIŞ TERMİNOLOJİ KULLANIMI
5.1 KAVRAMSAL KARMAŞA - YANLIŞ TERMİNOLOJİ KULLANIMI
5.1.1 Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu ve Sınai Mülkiyet Kanunu Konularının Karışması
5.1.1.1 Eser İle Tasarım ve Eser Korunması İle Tasarım Tescili Kavram ve Koruma Konularının Karışması
5.1.1.2 İç Mimarlık Meslek Pratiği Çıktıları ile Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu Arasında İlişkinin Net Şekilde Tanımlanamaması
5.2 UZMANLIK ALANI
5.2.1 Çalışmaların Hangi Eser Kategorilerine Gireceğinin Karıştırılması
5.2.2 Kategoriler Kapsamında Sunulan Koşulların Kavramsal Karışıklıkları
5.2.3 Eser Değerlendirmesinin Teknik Bir Konu Olması ve Uzmanlık Gerektirmesi

**Görsel 4.** Bulguların İlgili Kategoriler Altında Tasnifi (Kişisel arşiv).

## Bulgular

- Kategori 1: 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu

Katılımcılar, kanun çerçevesinde yaptıkları yorumlarda; iç mimarlık meslek pratiği çıktılarının eser koruması alabilmesi için eser sayılma koşullarından 'Sahibinin Hususiyetini Taşıma' koşulunu yerine getirmesi ve bununla birlikte kanunda tanımlanan dört ana eser kategorisinden birisine girmesi gerektiğini ifade etmişlerdir. Bu kapsamda yapılan genel yorum; iç mimarlık meslek pratiğinin ortaya koyduğu çıktıların türünün ne olduğu ve bu çıktıların türüne göre ilgili eser kategorisinin koşullarını da taşıması gerektiği şeklindedir.

Söz konusu çıktıların kategorilerini mimarlık ile bağlantı/benzerlik kurarak açıklamışlardır. Kurdukları bu bağlantı/benzerlik üzerinden hareketle, iç mimarlık meslek pratiği çıktılarının 'İlim ve Edebiyat Eserleri' ve 'Güzel Sanat Eserleri' olmak üzere iki farklı eser kategorisine girebileceği şeklinde yorum yapmışlardır. Bedii vasfı bulunmayan planlar, projeler ve görselleştirmelerin ilim ve edebiyat eseri olarak korunabileceğinin altını çizmişlerdir. Ancak mimarlık ve iç mimarlığın ayrıştığının farkında oldukları, bazı noktalarda mimarlık mesleğinin sonuç ürünü olan mimari yapıda bulunan estetik değerin iç mimarlık mesleğinin ürünü olan iç mekan projesinde bulunamayacağı; bu yüzden bir iç mekan proje uygulamasının 'Güzel Sanat Eserleri' kategorisine giremeyeceğini; bunun yerine tasarım tescili alınabileceği şeklinde açıklamalarda bulunulmuştur.

- Kategori 2: İç Mimarlık Meslek Pratiği ve Çıktıları

İç mimarlık meslek pratiği çıktıları ile ilgili olarak yapılan yorumlara bakıldığında ise eksik veya sınırlı tanımlamalar yapıldığı gözlemlenmiştir. İç mekan proje uygulamalarında her zaman bir bütünlük sağlanamadığının belirtildiği; iç mekan tasarımlarının kimi zaman yalnızca dekorasyon olarak görüldüğü bir düşüncenin varlığı tespit edilmiştir. Örneğin iç mimarlık meslek pratiği için yapılan yorumlardan biri, "*iç mekan yüzeylerinde yapılan değişiklikler ve/veya sandalye – masa gibi donatıların yerlerinin belirlenmesi*" şeklinde olmuştur. Hatta bu ve benzeri çalışmaların *özgün* ve *yeni* kavramlarının çatısı altında olamayacağı ifadesi de yapılan görüşmelerde geçmiştir. Kanun çerçevesinde eser sayılma koşullarının taşınması durumunda ise, iç mekan tasarımında bütünlüğün nasıl yakalanabileceği ve çalışmanın bir bütün olarak nasıl korunacağı soru işareti olarak kalmıştır. Diğer taraftan bir başka ifade ise ortaya konan iç mekan proje uygulamasının bütününün değil, bütündeki parçaların eser sayılma koşullarını taşıması durumunda eser olabileceği yönündedir. Katılımcılar iç mimarlık meslek pratiği çıktılarının yukarıda bahsedilen nedenlerden dolayı, sahibinin hususiyetini taşıma koşulunu yerine getirebilmelerinin, mimarlık, resim, heykel, seramik vb. alanlarda ortaya konan çalışmalara göre daha zor olduğunu belirtmişlerdir. Bu koşulu yerine getirebileceği düşünülen çalışmalara yönelik olarak ise, çalışmaların bu koşulu nasıl ve ne şekilde yerine getirebileceğine dair somut örneklere rastlanmadığını

belirtmişlerdir. Bu bağlamda mimarlık ve iç mimarlık meslek pratikleri karşılaştırıldığında; mimarlığın bütüncül bir yaklaşım sergileyebildiği, ancak iç mimarlıkta tam bir bütüncüllükten bahsedilemeyeceği düşüncesi gözlemlenmiştir.

İç mimarlık iş akış sürecinde elde edilen çıktılar değerlendirilirken de iç mimarlığın mimarlığa göre daha sınırlı çıktılarının olduğu (plan çizimlerinin ve maketlerin olmaması, sadece 3 boyutlu görselleştirmelerden ibaret olması) yönünde bir düşüncenin bulunduğu dikkat çekmektedir. Görüşmeler sırasında iç mekan proje uygulamalarının, mimari proje gibi düşünüldüğü de görülmüştür. Buradan hareketle, daha fazla kuramsal bilgi ve uygulamanın, gerek literatürde gerekse koruma mevzuatında yer bulduğu mimarlık alanına kıyasla, iç mimarlık alanının daha az bilinen ve üzerinde daha az çalışılmış olan bir alan olduğu anlaşılmıştır.

- Kategori 3: Kavramlar

Görüşmelerin geneline bakıldığında, eser değerlendirmesinde önemli rol oynayan 'Sahibinin Hususiyetini Taşıma' koşulunun, diğer eser kategorilerine özgü 'Bedii Vasıf' yani 'Estetik Değer' gibi soyut kavramlar ile açıklanmaya çalışıldığı görülmüştür. Örneğin 'Sahibinin Hususiyeti Taşıma' koşulu açıklanırken 'Ayırt Edici Nitelik', 'Konsept', 'Yetenek', 'Yaratıcılık' gibi anahtar kelimeler kullanılmıştır. Ayrıca bu kavramın çocukluk, gençlik, yaşlılık gibi geçmiş deneyimler ve tecrübeler ile oluşup esere yansıyabileceği şeklinde yorumlara da yer verilmiştir. 'Estetik Değer' kavramı ise 'Konsept' ve 'Yenilik' gibi kavramlar ile ilişkilendirilmiştir. Aynı zamanda sahibinin hususiyetini taşıyan bir eserin estetik bir değerinin de olacağı ifade edilmiştir. Ancak bu iki kavram birbiriyle ilişkili olarak değerlendirilmemelidir. Sahibinin hususiyetini taşıyan fikri ürünün estetik değeri olduğu, olabileceği, olma zorunluluğunun bulunduğu ya da tam tersi bir durum söz konusu değildir. Diğer taraftan ilim ve edebiyat eserleri kategorisinde geçen 'Bedii Vasıf' kavramına yönelik net bir açıklama üzerinde durulmamış; bu kavram, estetik ve sanatsal değer olarak nitelendirilmiştir.

- Kategori 4: Karşılaşılan Zorluklar, Sunulan Öneriler

Görüşmelerde eser ve eser koruması alanındaki uzmanlar dışında, eser üzerindeki mali ve manevi haklara sahip olan paydaşların bilgi eksikliğinden ve etik olmayan davranışlardan dolayı sorunlar yaşandığının altı çizilmiştir. Başlıca sorunlar, eser sahiplerinin, aynı eseri birden fazla kişiye uygulaması ve haklar konusundaki farkındalıklarının düşük olması olarak belirtilmiştir. Ayrıca her ne kadar kanunda eser sayılma koşulları belirli olsa da fikri haklardan faydalanmak isteyen çalışma sahiplerinin; taklit, kopyalama, birleştirme ve dönüştürme yoluyla ortaya koydukları çalışmalarının da eser olduğunu düşünmeleri ve bu nedenle çalışmalarının koruma kapsamına gireceğini düşünerek hak iddia etmelerinin de bu kapsamda yaşanan bir diğer önemli sorun olduğu ifade edilmiştir. Bu bağlamda taklit, kopyalama, dönüştürme ve değiştirme gibi etik olmayan yöntemler ile ortaya konan çalışmaların asıl hak sahibinin kim olduğunun tespiti ise yaşanan diğer bir problem olarak görülmüştür.

Katılımcıların tamamı iç mekan proje uygulamaları ile ilgili bir somut olay ile çok sık karşılaşmadıklarını ifade etmişlerdir. Mimarlık meslek pratiği çıktılarının tersine, iç mimarlık meslek pratiğinden elde edilen çıktılarda, tasarım süreçlerinin girift/muğlak olmasından dolayı, paydaşların mali ve manevi haklarının tespitinin önemli bir problem olduğunun da altı çizilmiştir. Bu durumun özellikle ilim ve edebiyat eserleri kategorisine giren plan, proje ve görselleştirmeler gibi çıktılarda daha fazla yaşandığı da belirtilmiştir.

Eser sayılma ve eser koruma koşuları konusunda 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nda geçen kavramların soyut olması ve bu alanda somut olayların az olması sebebiyle, kavramların içinin yargı kararları ile doldurulduğu; bu yüzden kavramların yargı kararları kapsamında ve oldukça geniş olarak tanımlanmasının da bir problem olarak görüldüğü ifade edilmiştir. Diğer taraftan taşrada mahkemelerin ihtisas düzeyinde olmamasının da problemler doğurabildiği vurgulanmıştır.

Ayrıca birden fazla kişinin meydana getirdiği eserlerde hak sahipliğinin nasıl tespit edileceği konusunda ve kavramsal değerlendirmelerde, ihtisaslaşmanın da olmaması sebebiyle çeşitli zorluklar yaşanabildiği ve bu konunun üzerine gidilmesi gerektiği tavsiye edilmektedir.

- Kategori 5: Uzmanlık Alanları - Kavram Karmaşaları

Yapılan görüşmelerde, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu ve 6769 sayılı Sınai Mülkiyet Kanunu arasında yer yer yerine kullanımların olabildiği görülmüştür. Bu kavramsal yer değiştirmenin, 'Eser' ile 'Tasarım' ve 'Eser Koruması' ile 'Tasarım Tescili' kavramları arasında olduğu tespit edilmiştir. Yani, iç mimarlık meslek pratiği ve çıktıları noktasına kimi zaman fikir ve sanat eserleri, kimi zaman ise sınai haklar çerçevesinden bakılmaya çalışıldığı görülmüştür.

Özellikle iç mimarlık alanında hangi çalışmanın hangi kategoriye gireceğinin tespitinde, sınırlarının belirsizliği ve kategorilerin koşullarının soyut olması nedeniyle karışıklıklar yaşandığı; bu alandaki çalışmalar ve ortaya konan somut çıktılar açısından eser ve eser sayılma koşullarının değerlendirilmesinin teknik bir konu olması sebebiyle, bu soruların yanıtlanmasının uzmanlık gerektirdiği anlaşılmıştır.

## Sonuç ve Genel Değerlendirme

Mevcut sistemde yürürlükte olan 5846 sayılı FSEK kapsamında teoride eser korumasından faydalanmakta olan iç mimarlık mesleği çıktılarının; pratikte tam bir koruma elde edemeyebildiği çıkarımına ulaşılmıştır. Bu alanda somut olayların sınırlı sayıda olması, kavramların birçoğunun soyut olması ve bu kavramların uygulamada yerleşik kullanımının bulunmaması, iç mimarlık meslek çıktılarının korumadan tam olarak faydalanamamasının önemli sebepleri arasında görülmüştür. Ancak iç mimarlık meslek pratiği çıktılarından plan, proje ve görselleştirme gibi çıktıların ilim ve edebiyat eserleri kategorisine girebileceği net olarak söylenebilecektir.

Önemli problemlerden birinin de iç mimarlık proje uygulamalarının, güzel sanat eseri olarak korunup korunamayacağı konusundaki belirsizlik olduğu saptanmıştır. Mimari projeler ve mimari yapılar ile karşılaştırıldığında, korumanın bu iki ayağından (ilim ve edebiyat eseri – güzel sanat eseri) birinin, yani uygulanmış mekanın kendisinin güzel sanat eseri olarak korunması kısmının, iç mimarlık mesleği için halen aksak olduğu ve bu konunun gerek bilimsel çalışmalarla gerekse meslek pratikleriyle geliştirilmesi gerektiği de anlaşılmaktadır.

Bu çıkarımlar ışığında, iç mimarlık mesleği kapsamında ortaya konan çalışmaların, FSEK'e ek olarak, sınai haklar ile de korunabileceğini belirtmekte fayda vardır. FSEK kapsamında bir koruma elde edebilmek için iç mimari projenin herhangi bir merci kanalıyla tescil edilmesine gerek bulunmamaktadır. Kamuya sunma tarihinin ispatlanabilir olması çoğu zaman yeterli olmaktadır. Bu durumda bir eser ortaya koyan iç mimarların, eserlerine koruma sağlayabilmeleri için herhangi bir işlem yapmalarına gerek kalmamaktadır. Bu otomatik süreç, hak sahiplerine kolaylık sağlayabildiği gibi, sahip olunan hakkın göz ardı edilmesine veya farkına varılamamasına da sebebiyet verebilmektedir. Oysa sınai haklar kapsamında bir koruma elde edebilmek için bir başvuru ve tescil sistemi söz konusudur. Yani, hak sahibi olabilmek için, FSEK korumasındakinin tersine, iç mimarların bir işlem yapması gerekmektedir. Bu durum, her tasarım için gerçekleştirilmesi daha zahmetli ve/veya maliyetli bir süreç olmakla birlikte, çok daha kapsamlı bir koruma için anahtar bir yol olabilme niteliğini taşımaktadır. Zira, sınai haklar kapsamında yer alan Tasarım Tescili, tasarımın "yenilik" ve "ayırt edici nitelik" koşullarını sağlaması durumunda, başvuru sahibine 5'er yıllık 5 zaman dilimi olmak üzere toplamda en fazla 25 yıla uzayabilen bir koruma sunabilmektedir. Tasarımlar için, Locarno Sınıflandırması baz alınmaktadır. Tüm ürün kategorilerini kapsayan bu sınıflandırma, 32 temel sınıf ve yüzlerce alt sınıftan meydana gelmektedir ve bir tasarımın uygulanabileceği tüm ürünleri içermektedir. İç mekan tasarımlarına yönelik bir koruma için ise 32. sınıf altında, 32.00 sınıfında get-uplar (yerleşim ve sunum tasarımları) ve get-uplar (iç mekan yerleşim tasarımları) şeklinde iki başvuru alanı bulunmaktadır. Bu ek koruma, yani iç mekan tasarımlarının Tasarım Tescili ile korunması seçeneği, koruma koşulları FSEK kapsamından farklı olmakla birlikte, daha kapsamlı bir koruma sağlaması bakımından bir çözüm olarak önerilmektedir. Tasarıma ilişkin görsel anlatımlar bazında bir koruma sunan bu sistemde, başvuruya konu edilen görsel anlatım dahilindeki tüm özellikler, yukarıda bahsedilen koruma koşullarını sağlamaları durumunda korunabilecektir. Bu unsurlardan kasıt, plan ve kesit gibi teknik anlatımlara yansımayan kararlardır ve tasarıma karakterini verme noktasında "ayırt edilebilmeyi" sağlayan bu kararlar, iç mimarın emeğinin ve mesleki faaliyetinin önemli bir parçası olarak görülmektedir.

İç mekan tasarımlarına yönelik, iç mimarlık kapsamında ortaya konan tüm çıktılar, yani projeye ait plan, kesit, detay vb. teknik anlatımlar ile üç boyutlu manuel veyahut dijital görsel anlatım veya modellemelerin, maketlerin, FSEK kapsamında ilim ve edebiyat eseri kapsamında kısıtlı bir koruma görebildiği; bu tür çıktıların güzel sanat eseri olarak koruma

görebilmesi için bedii vasfın gerekliliğinin doğması; ortaya konan yapıtın-mekanın kendisinin de mimarlık disiplininde olduğu gibi güzel sanat eseri olarak korunabilmesi için bedii vasfın da dahil olduğu birçok koşulun sağlanması gerekliliği bu çalışmada ele alınan konunun temel problematiği olarak görülmüş ve sunulan önerinin, bu boşluğu büyük ölçüde kapatabileceği düşünülmüştür. İç mekan tasarımlarının Tasarım Tescili ile korunabilmesi, şeklen oldukça kolay olmakla birlikte, bu seçeneğe ilişkin problemlerin, tasarımların değerlendirilmesi aşamasında ortaya çıkabileceği de bir başka öngörü durumundadır. Tasarımlar için koruma koşulları, daha önce belirtildiği gibi "yenilik" ve "ayırt edici nitelik"tir. Bu iki kavramın, *ürünlere* uygulanan tasarımlar açısından tanımlanması, değerlendirilmesi ve yorumlanması nispeten kolaydır. Ancak, tasarımın uygulandığı ürünün bir *mekan* olmasının yaratabileceği zorlukların da bulunduğu göz ardı edilmemelidir; zira mekan girdileri, ürün girdilerinden farklıdır ve farklı bir değerlendirme gerektirecektir. Bu konu da ileriki çalışmalar için bir soru işareti olarak sunulmuştur.

## Kaynakça


Arıkan, Ayşe. (1995). Tasarımların 554 Sayılı Tasarım Kararnamesi ve Fikir-Sanat Eserleri Kanunu Çerçevesinde Korunması. *Marmara Üniversitesi Avrupa Topluluğu Enstitüsü Avrupa Araştırmaları Dergisi,* 4/1-2, s. 71-79. Erişim: 28.06.2021 https://dergipark.org.tr/tr/pub/maruaad/issue/344/1783.

Buldaç, M., Kaptan, B., (2020). İç Mimarlık'da "Eser" ve Fikrin Korunması, *Troyacademy Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi,* 5/1, s. 285-305. https://doi.org/10.31454/usb.723545.

5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu. (1951,13 Aralık). *Resmi Gazete* (Sayı:7981).

Tanyaş, Bahar. (2014). Nitel Araştırma Yöntemlerine Giriş: Genel İlkeler ve Psikolojideki Uygulamaları. *Eleştirel Psikoloji Bülteni,* 5, s. 25-38.

Tunç Yücel, Müjgan. (2015). Mimarlık Projeleri ile Mimarlık Eserleri ve Bunlar Üzerinde Değişiklik Yapılması. *İstanbul Medipol Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi, İstanbul Medipol Üniversitesi,* 2/2, s. 183-200. Erişim: 28.06.2021 https://dergipark.org.tr/tr/pub/imuhfd/issue/54307/736968.

Yıldırım, Ali. (1999). Nitel Araştırma Yöntemlerinin Temel Özellikleri ve Eğitim Araştırmalarındaki Yeri ve Önemi. *Eğitim ve Bilim,* 23/112, s. 7-17. Erişim: 28.06.2021 http://egitimvebilim.ted.org.tr/index.php/EB/article/view/5326.

Yılmaztekin, Hasan Kadri. (2020). Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu Uyarınca Eser Sahipliği ve Hak Sahipliği ile Bunların Tecavüz Davaları Bağlamında Davacı Sıfatına Etkileri. *Adalet Dergisi,* 0/65, s. 499-557. Erişim: 28.06.2021 https://dergipark.org.tr/tr/pub/adaletdergisi/issue/58576/846866.

**SANAT YAZILARI, 2021; (45): 507-522** / ARAŞTIRMA MAKALESİ

# ÇAĞDAŞ MÜZECİLİK BAĞLAMINDA BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ MÜZESİ MODEL ÖNERİSİ

## BAŞKENT UNIVERSITY MUSEUM MODEL PROPOSAL IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY MUSEUM

ÖĞR. GÖR. **DERYA ÇİFTÇİOĞLU**
Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler MYO Fotoğrafçılık ve Kameramanlık Bölümü
deryaciftcioglu@gmail.com
**ORCID ID:** 0000-0002-4010-8740

PROF. DR. **CAN MEHMET HERSEK**
Başkent Üni. Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı
hersek@baskent.edu.tr
**ORCID ID:** 0000-0002-7988-5061

***Öz:*** *Geçmiş ve gelecek bağı kurulması tüm alanlarda hafızaların korunup aktarılması ile gerçekleşebilir. Çağdaş müzeler kültür, bilim ve endüstri alanlarından insanlık tarihinden örnekleri sergilemek suretiyle hafızalar oluşturarak insanlık tarihine hizmet etmektedir. Günümüzde toplumların bilimsel ve kültürel bilinçlenme düzeylerinin artırılması amacıyla yükseköğretim kurumlarının eğitim anlayışı ve hedeflerinde ortaya çıkan yeni yaklaşımlar çerçevesinde sürekli eğitim modeli benimsenmeye başlanmıştır. Böylece üniversiteler değişen misyon ve amaçları çerçevesinde yalnızca bünyelerinde yer alan bilim dallarını besleyen kaynaklar olmaktan çıkarak topluma sanat, bilim ve kültür alanlarında da katkı sağlayan sürekli eğitim kurumlarına dönüşmektedirler.*

*Üniversite ve müze kavramlarının birlikte harmanlanması toplumun eğitim düzeylerini yükseltirken aynı zamanda sürdürülebilirlik ve ekolojik yaklaşımlar günümüzde geçerli olan kavramların somut olarak örneklenebileceği uygulama modelleri olarak da düzenlenebilirler. Bu çalışma kapsamında Başkent Üniversitesi kampüs alanında bir müzenin oluşturulma önerisi ile ülkemiz için uygulanabilir gerçekçi bir modelin gerekliliği ve topluma sağlayacağı yararlar üzerinde durulmuş olup toplum ile eğitim kurumları arasındaki bağı güçlendirme açısından sağlayacağı katkılar açıklanmıştır.*

***Anahtar Sözcükler:*** *Çağdaş Müze, Çağdaş Üniversite, Üniversite Müzesi, Başkent Üniversitesi, Sürekli Eğitim.*

**GELİŞ TARİHİ:** 25.08.2021 | **KABUL TARİHİ:** 22.11.2021

***Abstract:*** *To have a connection between the past and future is possible by protecting and transferring memory. Contemporary museums display examples from culture, science and areas of industry. Today, at universities continuous education model is adapted to increase the scientific and cultural levels of societies. By means, universities with their changing missions and aims not only feed their own branches of science but also become continuous educational establishments contributing to the society in all areas of art science and culture.*

*By harmonizing the concepts of university and museum the cultural level of the society is upgraded and sustainability and ecological approaches may be designed as applicable models. In this study a suggestion to build a museum at Başkent University is made and the need for realistic model and its benefits on the society and the importance of the bond between the society and educational institutions are explained.*

***Keywords:*** *Modern Museum, Modern University, University Museum, Başkent University, Regularyl Education.*

## Giriş

Günümüzde dünya genelinde ulusal ve uluslararası toplumsal hafızalar müzeler ile kurumsallaşmış durumdadır. Gelişmiş toplumlarda eğitim ömür boyu sürekliliği olan bir süreç olarak kabul edilmektedir. Dolayısıyla artık birer eğitim kurumu olan üniversitelerin de bu sürece kampüslerinde müze modeli geliştirerek destek olması beklenmektedir. Bu bütünleşik yapılı düzenleme genellikle eğitim ve araştırmayı birlikte bünyesinde barındıran okul örneklerinde görülmektedir. Bilimsel araştırma ve eğitim için üniversitelerde kurulan müzeler ilk olarak Orta Çağ döneminde Avrupa'daki üniversitelerde uygulamıştır (Demircan ve Altıntaş, 2016). Özellikle 19. Yüzyılda toplumun her alanında ortaya çıkan değişim ve dönüşümde toplum ile insan arasındaki bağı güçlendirmek için müzelerin önem kazandığı görülmektedir. Bu süreçte tarihsel kanıtların sonraki nesillerin faydası için aktarımında müzelerin kurulması amaç olmuştur.

Küçükhasköylü (2013)'e göre; materyalleri toplayarak koleksiyon oluşturan Avrupa üniversitelerinin çalışmaları 16. yüzyılın ikinci yarısında başlamıştır. İlk üniversite müzesi örneği Oxford Üniversitesi'ndeki Ashmolean Müzesi olup 1683 yılında kurulmuştur. Bu müzenin bünyesinde derslik, sergi alanı, laboratuvar yer almaktadır. Söz konusu müze mekânsal organizasyonu ile eğitim ve araştırma birlikteliğinin bir örneğidir. Bilim, kültür, sanat çalışmalarının hafızaları müzelerin üniversite işbirlikleri ile sağlanabilmektedir. İlk örneklerinde sadece sanat içeriği yer alan bu işbirliği bilim dallarında artan çalışmalar ile uzmanlaşma ve sınıflama gerekliliğini çıkarmıştır (Boylan, 1999). Bilindiği gibi eğitim uygarlığın gelişmesindeki temel faktördür. Üniversiteler ise bu gelişmişliğin en üst yapısıdır. Mazisi bin yıl öncesine dayanan üniversiteler, kurumsal olarak modern bir ülkü ile bilim için bilim değil, pratik sorunların çözümü için öğretim ve araştırma uygulamasına önem vermiştir (Tekeli, 2003).

## Müze ve Müzecilikte Çağdaş Anlayışlar

Müzeler toplumsal aklın sürdürülebilirliği açısından önemli kuruluşlardır. Çağdaş müze kavramı ile müzeler insanları kucaklayan bir dönüşümü deneyimleme alanları olarak işlev görmeye başlamışlardır. Müzelere dünya mirası kavramı çerçevesinde bugünün ve sonrasının ihtiyaçlarını karşılayacak fonksiyonlar yüklenmiştir. Geçmişte bilimsel ilk çalışmaların müzelerde yapıldığı bilinmektedir. Bu müzelerde derslik, çalışma –yatak-yemek alanlarına dikkat çekilmiştir. Sonraki müzelerde sergi ve gözlem alanları ile çoklu mekânlar varlık bulmuştur[1].

Gelişen toplumlarda çağdaş müze kavramı ile anılan müzelerin belirmesi 20. Yüzyılda gerçekleşmiştir. Böylece müzeler toplumsal hizmet amacıyla birçok fonksiyonu barındıran bir konuma gelmiştir. Çağdaş müzelerin eğitimdeki hizmetleri Küçükhasköylü'den aktarılan

[1] Müze ve müzecilik konusu ile ilgili daha detaylı bilgi almak için, Anadolu Üniversitesi Müzecilik ve Sergileme (2013) isimli kitaba başvurabilirsiniz.

anlayışa ek olarak Tezcan Akmehmet (2013)'in de belirttiği gibi; "20. yüzyılda müzeler eğitim pratiği alanları olarak uyarlanmaya başlamıştır". Özetle Çağdaş müzeler ile eğitimin müzelerde yer alması artık kültürümüze entegre olmuştur.

Günümüzde geleneksel konseptleri değişen çağdaş müzelerin insanlık mirası olan koleksiyonları ile bilimi besleyen esas referanslar sunan, sosyal koruma bilincine katkı sağlayan, toplumların gelişimine destek veren ve ömür boyu eğitimin yapıldığı kurumlar olarak kuşaklar arası bağ kuran merkezlere dönüştükleri görülmektedir. Artık müzeler son teknolojinin kullanıldığı, sıra dışı mimarileri ile de dikkat çeken, sürekli ziyaret edilen ulusal kültür merkezleri olarak da dikkat çekmektedir.

Ülkemizde ise müze ve müzeciliğin gelişimi daha yakın tarihlerdedir. Köklü bir geçmişin yanısıra bilim ve sanat alanlarında dünyaca tanınan yetkin insanlarına sahip olan milletimiz hiç kuşkusuz korunması ve geleceğe aktarılması gereken çok fazla unsura sahiptir. Ülkemizin sahip olduğu bu denli eşsiz ve nadir olan değerler için de müzecilik faaliyetleri ayrıca önem taşımaktadır. Dünyadaki modern müze örneklerinin ülkemizdeki uygulama sayıları az ve yetersizdir. Eğitim ve müze anlayışının örnekleri için çalışmalar desteklenmelidir.

## Çağdaş Müzelerin Amaçları

Müzeler toplumun bilinç düzeyini artıran amaçları ile boyutu olmayan yaşayan alanlardır (Özkan Yazgan, 2011). Yukarıda da belirtilmiş olduğu gibi müzeler toplumun tüm kesimlerine bilimsel bir yaklaşımla hizmet vermektedir. Topluma hizmet için birçok çözüm ortağı bulunmaktadır. Toplumun eğitim düzeyini bilginin yaygınlaştırılmasını benimseyerek artırmayı amaç edinmiştir. Çağdaş müzeler birer bilim merkezine dönüşürken aynı zamanda sürekli ziyaretler edilen mekânlar haline gelmişlerdir. Bu durum müzelerin hizmet, kültür ve yaratıcı endüstri alanlarında da etkin olduğunu göstermektedir (Erkün, 2012).

Çağdaş müzelerin çok boyutlu toplumsal işlevlerine yönelik olarak eğitim kavramı ana hedef ve amaçlara eklenmiştir. Hızla değişen teknolojinin topluma yansımaları müzeciliği değiştiren baş etkendir. Çağdaş eğitim ve çağdaş müze kavramları aynı alanda buluşmaktadır. Çağdaş müze üniversal katılımcıya ömür boyu eğitim hizmeti amacındadır. Günümüzde yeni inşa edilen birçok müze yapısının sürdürülebilir temalı mimari kurguları çağdaş müzecilik anlayışının amaçlarını destekler niteliktedir. Yerel kültür unsurları barındıran ve aktaran müzeler toplumun her kesimine hizmet veren ve topluma yaygın biçimde hizmet veren yapılardır. Bu amaçla yerel kültür tarzını iyi yansıtan çalışmalar da zaman zaman tercih edilmektedir. Ülkemizdeki müze örneklerini incelediğimizde bunların genellikle özgün ve yerellikten uzak tip proje uygulamaları şeklinde olduğu yönündedir. Özel müzelerin artması tarih olarak 1990'lı yıllara denk gelmektedir. Hem ulusal hem de kurumsal kimliği yansıtan müzeler önemli bir konumdadır (Özkasım ve Öğel, 2005). Halk için kültürel alan yaratma çabası çağdaş müzelerde birçok değişik etkinlik ile sağlanmaktadır. Bu faaliyetler genellikle sergi, etkinlik, araştırma ve yayınlar şeklinde karşımıza çıkmaktadır (Dieter, 2001).

## Çağdaş Üniversitelerin Amaçları

Okçabol (2007)'ye göre; 19. yüzyılda üniversite düşüncesi farklılaşmıştır. Geçmişten aktarılan bilgilerin kullanılması sistemi öğrenmenin araştırma temeline dayanmasına dönüşmüştür. Bu anlayış 19. yüzyılın sonunda kabul edilmiştir. Halen dünyada tek tip üniversal bir üniversite anlayışı bulunmamaktadır. Üniversite eğitimindeki 19. yüzyıldaki çeşitlilik, eğitim hakkının 2. Dünya Savaşından sonra yaygınlaşmasına dönüşmüştür. 21. yüzyılda çağdaş üniversitelerin benimsediği yeni nesil kavramı çıkmıştır. Bu kavram girişimci, yenilikçi ve yaratıcı kavramlarını barındırmaktadır. Avrupa'daki yükseköğretim sisteminde Bologna süreci çalışmaları ile yapılmak istenilen ise tek tip üniversite eğitim sistemi oluşturmaktır. Artık üniversiteler yalnızca öğrenci eğitimi veren birer kurum olmak yerine topluma da hizmet veren kurumlar olma düşüncesini benimsemektedirler. Araştırmacı yazar Çolak çağdaş üniversite anlayışının tek düzlem ölçeğinde kalmayarak; sahip olunan bilgi birikimi ve tecrübelerin ülke sanayisine, ekonomisine ve toplumun gelişimine aktarılmasının önem kazandığı konusuna da değinmiştir (Çolak, 2008).

Bilgi çağı ve bilgi ekonomisi anlayışı üniversitelerde değişik uygulamaları gündeme getirmiştir. Üniversiteler araştırma geliştirme çalışmaları ile hizmet veren kurumlar olmuştur. Bilimle teknolojinin aynı düzlemde yer aldığı çağımızda, üniversiteler bilgiyi geliştirip yaymaktadır. Dolayısıyla üniversiteler eğitim verdikleri bilim dallarını da destekleyen koleksiyon içerikli üniversite müzelerini kurarak bu amaçlarını gerçekleştirmeye yönlendirilmelidir. Bilimlerin teknoloji çağında etkileşimlerinin artması bilim dalları arasında gelişmeleri hızlandırmıştır. Disiplinler arası çalışma uzmanlık alanlarında artışa sebep olmuştur. Çağdaş üniversiteler, yeni bilgi üreten, bilgi ekonomisine nitelikli insan yetiştiren bir işletmeye dönüşmüştür. Üniversiteler araştırma ve geliştirme çalışmaları ile toplumu ileriye sürükleyen alanlarda hizmet etmektedir. Bu yönelimle birlikte evrensel boyutta ve iletişim temelli bir işbirliği içinde çalışma sistemi geliştirilmiştir.

3. nesil üniversite kavramı tüm üniversite amaçlarında, uluslararasılaşma ve inovatif üniversite olma stratejileri; topluma katkı odaklı olma çabaları, bilimsel çalışmaların teknolojiye dönüştürülmesi yer almaktadır. Teknoloji aktaran, ekonomi ve topluma katkı sağlayan da diğer görevleridir. Bilim için bilim değil, pratik sorunların çözümü için öğretim ve araştırmaya dönüşüm başlamıştır (Tekeli, 2003).

## Çağdaş Üniversiteler Özelinde Müze Kavramı

Kılıç (1999)'a göre; çağdaş üniversitelere örnek olarak kabul edilen, 1088 yılında açılan Bologna ve 1160'da açılan Paris Üniversiteleridir. Ülkemizde ise Batı konseptli üniversite örneği 1863 yılında açılan 'Darülfünun'dur. Türkiye'deki üniversitelerin amaç, misyon ve vizyonları incelendiğinde, henüz bu kurumların çoğunda yaşam boyu öğrenme anlayışına yönelik faaliyetlerin henüz istenilen ölçekte olmadığı görülmektedir. Öte yandan üniversite kampüslerinde oluşturulacak üniversite müzeleri ile bu tür eğitim-kültür işbirliklerinin sağlanabilmesi olanaklıdır.

Özkasım (2012)'ye göre; üniversal üniversiteler, akademik olarak öğrenci yetiştirmek ile kültürel etkileşim ve üretimi yapan kurumlardır. Günümüzde üniversiteler yeni bilgi ve teknolojilerin kullanımı için de toplumu özendirirler. Döger ve Kurum (2012)'ye göre; tarihi gelişimi sebebiyle evrenselliği ve çağdaşlığı, bilim ve teknolojiyi simgeleyen ilk kurumlar üniversitelerdir. Gelişim ve gelişimin sürekliliği için kültürel etkileşim ve üretim en önemli yoldur. Bu alandaki en önemli katkı eğitici, özellikle tematik müzeleri bünyelerinde barındırmaktır. Ülkemizde ilk üniversite müzesi 1960 yılında kurulan ODTÜ Arkeoloji Müzesidir. Son yıllarda üniversiteler bünyelerinde çeşitli tematik koleksiyonlardan oluşan üniversite müzeleri açılmaktadır. İlk tıp müzesi 1918 yılında açılmıştır. Ülkemizde 2021 yılı itibariyle 129 devlet ve 74 vakıf üniversitesi bulunmaktadır (https://bit.ly/2Xc8zzA). Üniversite müzesi sayısı ise 44'tür (https://bit. ly/2XdryJn).

Aşağıda Tablo1'de Kültür Bakanlığı resmi web sayfası ve müze web sayfalarından yapılan araştırma, statüsünde tescili yapılan 44 üniversite müzesinin bulunduğu saptanmıştır.

| **Müze Adı** | **Bağlı Olduğu Üniversite** |
|---|---|
| Adnan Menderes Üniversitesi Çine Arıcılık Müzesi | Adnan Menderes Üniversitesi |
| Zeytin ve Zeytinyağı Tarihi Müzesi | Adnan Menderes Üniversitesi |
| Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi | Anadolu Üniversitesi |
| Anadolu Üniversitesi Eğitim Karikatürleri Müzesi | Anadolu Üniversitesi |
| Anadolu Üniversitesi Cumhuriyet Tarihi Müzesi | Anadolu Üniversitesi |
| A.Ü. Eğitim Bilimleri Fakültesi Oyuncak Müzesi | Ankara Üniversitesi |
| Ziraat Fakültesi Müzesi | Ankara Üniversitesi |
| Ankara Üniversitesi Eczacılık Fakültesi Müzesi | Ankara Üniversitesi |
| Ankara Üniversitesi Tarihi Müzesi | Ankara Üniversitesi |
| Hazine Dairesi Müzesi | Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi |
| Yer Bilimleri ve Doğa Tarihi Müzesi | Çanakkale 18 Mart Üniversitesi |
| Piri Reis Deniz Müzesi | Çanakkale 18 Mart Üniversitesi |
| Bayrak Bilimi ve Türk Bayrakları Müzesi | Dokuz Eylül Üniversitesi |
| Dumlupınar Üniversitesi Müzesi | Dumlupınar Üniversitesi |
| Ege Üniversitesi Etnografya Müzesi | Ege Üniversitesi |
| Kâğıt ve Kitap Sanatları Müzesi | Ege Üniversitesi |

| | |
|---|---|
| Gazi Ü. Mes. Eğ. Fak. Prof. Ülker Muncuk Müzesi | Gazi Üniversitesi |
| Ankara Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi | Gazi Üniversitesi |
| Kent Müzesi (Kültür Tarihi Müzesi) | Gaziantep Üniversitesi |
| Hamiye Çolakoğlu Seramik Müzesi | Hacettepe Üniversitesi |
| Hacettepe Sanat Müzesi | Hacettepe Üniversitesi |
| Kültürel Mirası Koruma Uygulama ve Araştırma Merkezi (KÜMER) Müzesi | Iğdır Üniversitesi |
| İsmet İnönü Müzesi | İnönü Üniversitesi |
| Turgut Özal Müzesi | İnönü Üniversitesi |
| İstanbul Üniversitesi Jeoloji Müzesi | İstanbul Üniversitesi |
| İstanbul Üniversitesi Beyazıt Kulesi Anıt Müzesi | İstanbul Üniversitesi |
| İstanbul Üniversitesi Türk Eczacılık Tarihi İhtisas Müzesi | İstanbul Üniversitesi |
| II. Bayezid Türk Hamam Kültürü Müzesi | İstanbul Üniversitesi |
| İstanbul Rıdvan Çelikel Arkeoloji Müzesi | İstanbul Üniversitesi |
| Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Tıp Tarihi Müzesi | İstanbul Üniversitesi |
| Santral İstanbul Enerji ve Çağdaş Sanatlar Müzesi | İstanbul Bilgi Üniversitesi |
| Kapadokya Yaşayan Miras Müzesi | Kapadokya Müzesi |
| Kocaeli Üniversitesi Prof. Dr. Baki Komsuoğlu Müzesi | Kocaeli Üniversitesi |
| Suna-İnan Kıraç Kaleiçi Müzesi | Koç Üniversitesi |
| Marmara Üniversitesi Cumhuriyet Müzesi ve Sanat Galerisi | Marmara Üniversitesi |
| Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi | Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi |
| Kopya Heykeltraşlık Eserleri Müzesi | Muğla Üniversitesi |
| ODTÜ Tabiat Tarihi Müzesi | Orta Doğu Teknik Üniversitesi |
| Sakıp SabancıMüzesi | Sabancı Üniversitesi |
| Selçuk Üniversitesi Müzesi | Selçuk Üniversitesi |
| Trakya Üniversitesi Çağdaş Resim Heykel Müzesi | Trakya Üniversitesi |

| | |
|---|---|
| Trakya Üniversitesi II. Beyazıd Sağlık Müzesi | Trakya Üniversitesi |
| Trakya Üniversitesi Milli Mücadele Lozan Müzesi | Trakya Üniversitesi |
| İlhan Koman Heykel ve Resim Müzesi | Trakya Üniversitesi |

**Tablo 1.** Türkiye'deki tescilli üniversite müzeleri

Geçmişi devralan günümüz toplumun belleklerinin müzeler olduğu gerçeğinden hareketle yukarıda takdim edilen tablo ışığında müze üniversite işbirliklerinde dünyanın neresinde yer aldığımız irdelenmesi gereken bir çalışma alanıdır. Özetle çağdaş üniversite, yaşadığımız zamanın tüm isteklerini karşılayan sahip olduğu tüm imkânlarla toplumun tüm kesimine hitap etmelidir. Dolayısıyla topluma hizmet amacına ilişkin yaşam boyu eğitime yönelik olarak değişen teknolojiye paralel etkinlikleri hayata geçirmelidir. Bir başka anlatımla evrensel ilkeleri benimseyen üniversitelerimiz bünyelerinde oluşturacakları kampüs müzeleriyle farkındalık yaratan, bilimsel ve kültürel mirası koruyarak sonraki nesillere aktaran çağdaş bir yapıda olmalıdır.

Küçükhasköylü (2013)'e göre; araştırmak ve incelemek için verilen eğitimde bilim dallarına kaynak olan koleksiyonların kullanımı Rönesans döneminde uygulamaya konulmuştur. Üniversite müze işbirliğine  bu dönemde örnek Görsel 1'de yer alan 1544 yılında Pisa Üniversitesinde kurulan Botanik Bahçesidir. Görsel 2'de yer alan Oxford Üniversitesi ilk üniversite müzesi örneği olup aynı zamanda bilim müzesi ve günümüz çağdaş müzecilik anlayışına temel olabilecek bir müze örneğidir.

**Görsel 1.** Pisa Üniversitesi Botanik Bahçesi/ Orta Botanico di Pisa. Erişim: 26.10.2021. https://bit.ly/3Ci88mj.

**Görsel 2.** Oxford Üniversitesi  Doğa Tarihi Müzesi /Oxford:the Museum,the City, the University. Erişim: 25.10.2021. https://bit.ly/3nra6ec.

17. yüzyılda nesnelerin çeşitlenmesi koleksiyonların sınıflanması çalışmaları başlangıcıdır. Bu çalışmayı destekleyen belirlenen alanlarda müze üniversite çalışmalarına örnek olarak Bologna Üniversitesi (1617), Oxford Üniversitesi (1638), Basel Üniversitesi (1662) gösterilebilir.

18. yüzyıl üniversite müzelerine örnek İsveç'te Zooloji Müzesi, İtalya'da Doğa Tarihi Müzesi, Görsel 3'de yer alan İskoçya'da Hunterian Müzesi verilebilir. 18. yüzyılda başlayan eğitim müze işbirlikleri 19. yüzyılda artmaya başlamıştır. Üniversitedeki eğitim amaçlı müze koleksiyonları alt tür olarak 19. yüzyılda gelişmiş olup Tartu Üniversitesi ve Zooloji Müzesi, Görsel 4'teki Floransa Üniversitesi ve Ulusal Doğa Tarihi Müzesi, Londra Üniversitesi ve Petrie Müzesi örnekleridir.

**Görsel 3.** Huterian Müzesi/Hunterian Museum. Erişim:21.10.2021.https://bit.ly/3nra7yM

**Görsel 4.** Floransa Üniversitesi Müzesi/ University of Florence Museum of Pathological Anatomy. Erişim:250.10.2021. https://bit.ly/3jBAqRJ.

Üniversitelerin tarihçeleri alanındaki örnek çalışma 1932 yılında Pavia Üniversitesinde, Görsel 5'deki 1934'de Groningen Üniversitesinde yapılmıştır.

**Görsel 5.** Groningen Üniversite Müzesi/University of Groningen. Erişim:21.10.2021. https://bit.ly/3bb2GG5.

Bugün Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri gibi gelişmiş ülkelerde çok sayıda üniversite müzesi bulunmaktadır. Örneğin Almanya'da 92 üniversite müzesi (https://bit. ly/3ntrW07) mevcut olup ABD'de eğitim kurumu gibi de hizmet veren 6000'ni aşkın müze bulunmaktadır (Acar, 1997).

Ülkemizde üniversite müzelerinin genellikle üniversite bünyesinde eğitim verilen meslek ve uzmanlık dalları ile ilgili olarak yalnızca bir alanda özelleşmiş müzeler olduğu görülmektedir. Söz konusu müze örnekleri arasında İstanbul Üniversitesi Jeoloji Müzesi (Görsel 6), Cerrahpaşa Üniversitesi Tıp Tarihi Müzesi (Görsel 7), Bilgi Üniversitesi Santral İstanbul Enerji Müzesi (Görsel 8) (yeniden işlevlendirilen yapı olarak İstanbul'un ilk elektrik santrallerinden olan yapıya ilişkin bilgi sağlayan bir düzenlemede), Adnan Menderes Üniversitesi Çine Arıcılık Müzesi (Görsel 9) dikkate değer oluşumlar olarak sıralanabilir.

**Görsel 6.** İstanbul Üniversitesi Jeoloji Müzesi. Erişim:25.10.2021. https://bit.ly/2ZgViGt.

**Görsel 7.** Cerrahpaşa Üniversitesi Tıp tarihi müzesi. Erişim:25.10.2021. https://bit.ly/3ChiHpU.

**Görsel 8.** Bilgi Üniversitesi Santral İstanbul Enerji Müzesi. Erişim:25.10.2021. https://bit.ly/3vIPHVD.

**Görsel 9.** Adnan Menderes Üniversitesi Çine Arıcılık Müzesi. Erişim:25.10.2021. https://bit.ly/2XQRPhC.

## Model Olarak Üniversite Müze Önerisi

Yukarıda da değinildiği gibi ülkemizdeki yaygın üniversite anlayışı çerçevesinde genellikle yalnızca öğrenci odaklı eğitim faaliyetleri gerçekleştirilmektedir. Buna karşın toplumla bilim-kültür-sanat arasında ilişki üniversitedeki müzeler aracılığıyla çok rahat biçimde kurulabilir. Bu anlayış ile üniversiteler hem toplumun her kesimine hem de bulundukları şehre katkı sağlayacaktır. Yerel ve üniversal birliktelik için ortam da kendiğinden oluşacaktır. Üniversite öğrencileri için müzeler uygulama ve araştırma alanı olurken aynı zamanda akademik hafızalar da oluşturulacaktır. Veri biriktiren merkezler olan müzeler bilim insanları için çalışma alanlarıdır. Çok katılımlı etkinlikler ile uluslararasılaşma hedeflerine uygun yerlerdir. Ayrıca müze kurumlarının üniversite öğrencileri için hem part-time çalışma hem de eğitim alanı olarak işlevlendirilebileceği de unutulmamalıdır.

Yapılan araştırma ve çalışmalar sonucunda Ankara ilindeki üniversite müzesi sayısına katkı sağlayacak çağdaş müze kavramı açısından da örnek olacak bir model geliştirilmesi açısından Başkent Üniversitesi'nin uygun bir potansiyel barındırdığı görülmüştür. Başkent Üniversitesi ürettiklerini toplumla paylaşan ve toplumsal sorunlara çözüm üreten bir anlayış içerisinde olduğu görülmektedir. Görsel sanatlar ve müzik alanında öncü olan faaliyetlerde yer almaktadır. Milli değerleri geliştirerek çağdaş eğitim seviyesini yakalama hedefini benimsemiştir. Ayrıca yaratıcılık, bilimsel üretim, yenilik ile üniversiteyi aynı düzlemde ele alıp ülkemizin sanat değerlerine katkıda önderlik etmek ana amaç olarak belirtilmektedir. Başkent Üniversitesi; bilimsel üretim, öğrenmeyi mükemmelleştirmeyi, toplumun gereksinimleri üzerine gelişen planlamalar yapmaktadır (https://bit.ly/3z9qOlP).

Başkent Üniversitesi bünyesinde kurulacak bir müze merkezini destekleyen çalışmalara hali hazırda sahip bulunmaktadır. 2021 yılı itibariyle 64 lisans, 45 ön lisans, 133 yüksek lisans ve 37 doktora programı ile eğitim vermektedir. Seramik Sanat Uygulama Merkezi, 24 Araştırma Merkezi ile de toplumsal duyarlılığı oldukça yüksek bir eğitim kurumu niteliğindedir. Mottosu "bilim bizde toplanır bizden yayılır" olan üniversitede birçok ilkler ve öncülükler söz konusudur.[2] Kütüphanesinde Prof. Dr. Hüsnü Göksel ve Özersin özel koleksiyonları yer almaktadır. Başkent Üniversitesi, sağlık alanında çağdaş düzeyde hizmet veren Türkiye Organ Nakli Yanık ve Tedavi Vakfı'nın deneyim ve birikimleriyle 1993 yılında ilk tıp fakültesi kurulmuş vakıf üniversitesidir. Başkent Üniversitesi Kurucusu ve Yönetim Üst Kurulu Başkanı Prof. Dr. Mehmet Haberal, 1980 yılında Türkiye Organ Nakli ve Yanık Tedavi Merkezini kuran ve Dünya Organ Nakli Derneği Başkanı ilk Türk Cerrah olma özelliğini taşımaktadır (https://bit.ly/3z9qOlP). Özellikle organ nakli konularındaki gelişimlerde veri havuzunun paylaşımı yönünden bir üniversite müzesi oluşturarak topluma bir katkı sağla-

[2] Başkent Üniversitesi ilkler ve öncülüklerin yer aldığı 'Neden Başkent Üniversitesi' kitapçığına başvurabilirsiniz.

malıdır. Bu özellikleri bilimsel bellek oluşturmayı destekler niteliktedir. Bulunduğu alan bir yeşillendirme projesidir. Bağlıca Kampüsü birçok bitki ve hayvana ev sahipliği yapmaktadır. Kurulduğu yıllarda bulunduğu lokasyona dair kent belleği özelliği taşımaktadır.

Görüldüğü üzere Başkent Üniversitesi kültürel-bilimsel mirası kapsamında toplumla paylaşılması gereken pek çok değere sahiptir. Ayrıca kampüste hali hazırda bir küçük müze de yer almaktadır. Bu müzede Mustafa Kemal Atatürk'ün manevi oğlu Abdürrahim Tuncak tarafından bağışlanan Atatürk'e ait özel eşyaları sergilenmektedir. Müze bu değerlerin korunup geleceğe aktarılması için de önerimiz olan yeni müze ile birlikte planlanmalıdır. Özetle hem bilimsel hem de sanat içerikli müze oluşturacak kadar önemli bir birikime sahiptir.

Başkent Üniversitesi Müzesi için saptanmış olan işlev ve amaca yönelik olarak açısından dört bölümden oluşan bir koleksiyona dayalı bir kurgu olabileceği ön görülmektedir. Bu çerçevede ilk bölüm Ülkemizdeki Organ Nakli Yanık ve Tedavi çalışmalarının sergilendiği "Kurucu Rektör Prof. Dr. Mehmet Haberal Bölümü", ikinci bölüm Başkent Üniversitesi'nin gelişiminin anlatıldığı "Üniversite Tarihçe Bölümü", üçüncü bölüm "Ankara Kenti Bölümü" ve son bölüm de üniversiteye hediye edilen ve bağışlanan sanat eserlerinin sergilendiği "Sanat Koleksiyonu" bölümü olarak belirlenmiştir. Oluşturulacak koleksiyon bölümlerinde;

1. Koleksiyonun oluşturulma gerekçesi,
2. Koleksiyonun niteliği,
3. Koleksiyonun materyalleri ve genel özellikleri,
4. Koleksiyonun hedef ve amaçları,
5. Koleksiyonun bölümleri detaylandırılmalıdır.

Müze geneli ve koleksiyonlar özelinde, mekânsal ölçüt ve organizasyon, tematik kurgu ve sirkülasyon, sergileme ve sunum teknoloji ve yöntemlerine ilişkin öneriler geliştirilmelidir. Fizibilite çalışması, proje elde etme, müze işletme organizasyonu, erişim, edinme, tanıtım, reklam çalışmaları, gelir getirici faaliyetler ve engelsiz erişim başlıkları özelinde de detaylı bir çalışma hazırlanmalıdır.

Ayrıca mimari açıdan müze binasının modern çağı simgeleyen üniversiteyi, şehri ve ülkeyi temsil edecek ekolojik ve sürdürülebilir bir strüktürde inşa edilmesi de uygun olacaktır.

## Sonuç

Tarihsel süreçte müzeler ilk kurulduğunda halkın belirli bir kesimine hitap etmekteydi. Sonra halkın tamamını kucaklayan bir amaç benimsemiştir. Halen çağın istek ve olanakları ile değişim içerisindedir. Benzer biçimde üniversiteler de kuruluşlarından bu yana amaç olarak değişimler yaşamıştır. Bugün bilginin endüstrileştiği yükseköğretim kurumları multi disipliner olarak toplum faydasına hizmet etmektedir. En önemli katkı nitelikli nesiller yetiştirmektir. Eğitimle birlikte yapılacak toplumun gelişmişliğine katkı üniversitelerin işbirlikleri ile sağlanmalıdır. Sadece öğrencilerinin nitelikli yetiştirilmesine odaklanan üniversiteler artık hedeflerini toplumsal hizmete çevirmiştir. Günümüzde artık sürekli ve uygulamalı eğitim veren yeni nesil üniversite anlayışı yaygınlaşmış durumdadır. Üniversitelerin bünyelerinde bir müzenin yer alması eğitimin kalitesini etkileyen önemli bir unsur olma aşamasındadır. Bu çalışmada önerilmiş olan kampüs müzesinin kültür, eğitim ve toplumsal alana sağlayacağı katkıları aşağıdaki başlıklarda özetleyebiliriz;

1. Sergilediği nesneler ile topluma sürekli eğitim merkezi gibi katkı sağlar,
2. Bilim dallarını besleyen kaynaklar veri havuzu olarak her kesime araştırmalarında destek sağlar,
3. Karşılaştırma, yorumlama, inceleme yöntemleri kullanılarak bilgi kaynağı görevini üstlenir,
4. Sanat koleksiyonları sanata bakışa ve kültürel seviyeye olumlu katkı sağlar,
5. Fayda ve farkındalık örneği olur,
6. Koruma bilinci oluşmasına örnek olur,
7. Yerellikten evrenselliğe bir köprü olur,
8. Eğitim ve etkinlik programları ile ulusal kültür merkezlerinin işlevlerini üstlenirler.

Üniversite müzelerinin yeni nesil üniversite yapılanmalarında farklı bir yorum ile örnek teşkil etmesi en büyük beklentidir. Sonuç olarak yapılan bu analiz ve değerlendirme çalışmasının Başkent Üniversitesi Müzesinin oluşturulması için üniversitenin stratejik planları çerçevesinde ele alınıp gerçekleştirilmesini temenni etmekteyiz.

## Kaynakça


Acar, Ö. 1997. Ülkemizde ve Yurt Dışında Müzeciliğe Bir Bakış, Kuruluşunun 150.Yılında Türk Müzeciliği Sempozyumu III Bildirileri, 1996 İstanbul, Genelkurmay Basım Evi, Ankara, Genelkurmay Askeri Tarih ve Stratejik Etüt Başkanlığı Yayınları.

Boylan, Patric J. 1999. Universities and Museums: Past, Present and Future, Museum Management and Curatorship, France, ICOM – International Council of Museums.

Çolak, C. 2008. Üniversite Eğitiminde Üniversite Müzeleri ve Yıldız Teknik Üniversitesinde Sanat Müzesi Kurulması İçin Bir Ön Değerlendirme, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat-Tasarım Ana Sanat Dalı Müzecilik Yüksek Lisans Programı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Demircan, F. ve Altıntaş O. 2016. Harvard Üniversitesi Sanat Müzesindeki Eğitim Etkinliklerinin Çağdaş Müzecilik Anlayışı Bakımından İncelenmesi. *İdil Dergisi*, Cilt:5, Sayı:16, Volume:5, Issue 20: 231-248.

Dieter, K. 2001. Alman Müzesinde Modern Toplumsal Tarih, Kent, Toplum, Müze Kitabından, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul.

Döger, F.K. ve Kurum M. 2012. Tıp Tarihi Müzeleri, *ADÜ Tıp Fakültesi Dergisi* 113(1):43-46.

Erkün, Z. 2012. Koleksiyon Yönetimi, Müze Yönetimi Eğitimleri, Diyarbakır.

Kılıç, R. 1999. Türkiye'de Yükseköğretimin Kapsamı ve Tarihsel Gelişimi, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı:3, s.289-310.

Küçükhasköylü N. 2013. Dünyada Müzeciliğin Tarihsel Gelişimi ve Türkiye'de Müzeciliğin Tarihsel Gelişimi, Müzecilik ve Sergileme, T.C. Anadolu Üniversitesi Yayın No: 2958, s.22-67, Basım: Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Okçabol R. 2007. Küreselleşme ve Eğitim. 1. Baskı, Dipnot Yayınları, Sayfa:156, Ankara.

Özkan Yazgan, E. 2011. Anıtsal Kültür Varlıklarının Müze Olarak Kullanımına Yönelik Yaklaşımın İstanbul İbrahim Paşa Sarayı Örneğinde İrdelenmesi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Doktora Tezi, Ankara.

Özkasım H. ve Ögel S. 2005. Türkiye'de Müzeciliğin Gelişimi, *İtüdergisi/b* Aralık-2005 Cilt 2, Sayı.1, 96-102, İstanbul.

Özkasım, H. 2012. *Müzelerde Koleksiyon Yönetimi, Müzebilimin ABC'si,* Ege Yayınları, s. 52-53.

Tekeli, Ş. 2003. Dünya'da ve Türkiye'de Üniversite Üzerinde Konuşmanın Değişik Yolları, *Toplum ve Bilim Dergisi,* 97: 123-143.

Tezcan Akmehmet, K. 2003. Müzeler ve Eğitim. Müzecilik ve Sergileme. ed. Erol Altınsapan ve Nurdan Küçükhasköylü. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi: 128.

## İnternet Kaynakçası

Yüksek Öğretim Bilgi Yönetim Sistemi. Erişim: 08.05.2021. https://istatistik.yok.gov.tr/

Özel Müzeler. Erişim:08.05.2021. https://kvmgm.ktb.gov.tr/TR-135633/ozel-muzeler.html.

2016-2023 Stratejik Plan- Başkent Üniversitesi. Erişim: 10.07.2021. https://www.baskent.edu.tr/belgeler/stratejik_plan/Stratejik_Plan_2016-2023-02.pdf.

Almanya'daki Üniversite Müzeleri/Das Informationssystem zu Sammlungen und Museen an deutschen Universitäten. Erişim:25.10.2021. http://www.universitaetssammlungen.de/index/swp.

Pisa Üniversitesi Botanik Bahçesi. Erişim:25.10.2021. https://www.atlasobscura.com/places/botanical-garden-of-pisa.

Oxford Üniversitesi Doğa Tarihi Müzesi. Erişim:25.10.2021. https://oxfordhistoryreview.co.uk/oxford-the-museum-the-city-the-university.

Hunterian Müzesi. Erişim:25.10.2021.https://www.rcseng.ac.uk/about-the-rcs/support-our-work/funding-heritage/hunterian-museum/

Floransa Üniversitesi Müzesi. Erişim:21.10.2021. https://www.atlasobscura.com/places/university-of-florence-museum-of-pathological-anatomy.

Groningen Üniversitesi Müzesi. Erişim: 21.10.2021.https://www.rug.nl/museum/

İstanbul Üniversitesi Jeoloji Müzesi. Erişim:25.10.2021. https://muzeyum.istanbul.edu.tr/tr/content/muzeler/jeoloji-muzesi.

Çine Arıcılık Müzesi. Erişim:25.10.2021. https://www.nazcati.com.tr/index.php/rhein-zink-cati-kaplama-uygulamalari/111-cine-aricilik-muzesi-cati-kaplama-uygulamasi.

**SANAT YAZILARI, 2021; (45): 523-534** / ARAŞTIRMA MAKALESİ

# PİYANONUN ÖZGÜN NİTELİKLERİ

## THE UNIQUE QUALITIES OF THE PIANO

DOÇ. DR. **EKİN ÇORAKLI KAHRAMAN**
Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi
Müzik Eğitimi Bölümü
ekincorakli@gmail.com
**ORCID ID:** 0000-0001-8372-2751

***Öz:*** *Müzik sanatını gerçekleştirmek üzere, insanlık tarihi boyunca birçok çalgı icat edilmiş, bazıları günümüze kadar gelmişlerdir. Bunlardan bir tanesi olan piyano, yaklaşık 3 yüzyıldan beri insan yaşamında varlığını sürdüren bir çalgı olup tüm dünyada yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu çalgıyı derinlemesine inceleme altına alarak kendine özgü yapısını daha iyi anlamaya çalışmak, bu araştırmanın ana amacıdır. Bu amaç ışığında, felsefecilerin ve yazarların piyano ile ilgili yazdıkları irdelenerek ve piyano üzerine beste yapan ve piyano çalgısını icra eden piyanistlerin görüşlerinden yararlanılarak konuya dair net bir bakış açısı oluşturulmaya çalışılacaktır. Piyanonun kendine özgü tınısı, solo karakteri ve kültürel imajı, araştırmanın alt konularıdır. Araştırmada söz konusu olan piyano türü, akustik özellikler taşıyan klasik piyano olup, piyano ile ilgili fikirler seçili filozof, yazar ve müzisyenlerle sınırlıdır. Araştırmada yer alan görüşlerin, irdelemelerin ve üretilen fikirlerin, piyano çalgısının olduğu kadar diğer çalgıların da özgün felsefi yanlarına yönelik düşünce ve araştırmalara ilham olacağı ve yeni tartışma olanakları sunacağı umulmaktadır.*

***Anahtar Sözcükler:*** *Piyano, Tını, Ses, Çokseslilik, Kültür.*

**GELİŞ TARİHİ:** 22.03.2021 | **KABUL TARİHİ:** 01.11.2021

***Abstract:*** *Through the history of humanity, many musical instruments were invented and some of them could reach the present. Piano, which continues to exist in human life since 3 centuries and is used extensively, is one of them. The main purpose of this paper is to understand the unique qualities of piano by profoundly examining it. In the light of this purpose, a clear perspective will be tried to be developed about the subject by scrutinizing the views of the philosophers, writers and pianists. The subtopics of the research are the unique sound, the soloist character and the cultural image of piano. The research is limited with the acoustic piano to be scrutinized and with the selected philosophers, writers and musicians to be referred. It is expected that the views, discussions and ideas will inspire new researches on other instruments as well as piano and will present possibilities for new arguments.*

***Keywords:*** *Piano, Timbre, Sound, Polyphony, Culture.*

## Giriş

Oğuz Atay'ın "Tutunamayanlar" romanındaki Süleyman Kargı karakteri, piyano çalmayı çok istemesinin nedeninin duygularını tuşlara dökmek olduğunu söyler (2020, s.110). Gerçekten de piyano, parmakların tuşlara dokunması ile tuşlara bağlı tokmakların piyano iç aksamındaki telleri titreştirmesi sayesinde ses veren ve müziğin duygusunu bu ses aracılığıyla kulaklarımıza ve kalplerimize ulaştıran bir çalgıdır. Parmakların doğrudan tuşlara temas ettiği bu çalgı, hem solo hem de eşlik çalgısı olarak kullanılmakta olup, klasik batı müziği başta olmak üzere birçok müzik tarzında yazılmış geniş repertuarı ile ilgi görerek her kıtadan insanın evine sesiyle konuk olmaya devam etmektedir.

1711'de Cristofori'nin ilk versiyonunu yaptığı piyano, zamanın önemli tuşlu çalgısı klavsenden hafif (piano) ve güçlü (forte) sesler ile bu sesler arasındaki renkleri verebilmesiyle ayrılmıştır. İsminin kökeni olan İtalyanca *pianoforte* de sırasıyla hafif ve güçlü anlamına gelen piano ve forte kelimelerinden oluşur ve daha sonra bu kelime kısalarak piano ismi kalır (Mimaroğlu, 1995, s.75-76). Piyano çalgısına ilgi arttıkça teknik kapasitesini arttırıcı yeni özellikler eklenmiş; İngiltere, Fransa, Amerika ve Almanya'daki önde gelen piyano üreticileri 18. yüzyılın bu zarif ve kırılgan çalgısını günümüzün güçlü kuyruklu piyanosuna dönüştürmüşlerdir (Geiringer, 1978, s.222, rebrand.ly/7y8f01o). Romantizm döneminde, yoğun düşleri ve duyguları ifade etme kapasitesi ile popülaritesi iyice artan piyano daha çok solo olarak kullanılmış, 20. yüzyılda diğer çalgılar gibi orkestranın bir parçası olarak da kullanılmaya başlamıştır (İlyasoğlu, 2013, s. 75).

Klasik dönemden aldığı birçok özelliği Romantik döneme taşımış ve hacim, ağırlık ve yapısı giderek büyümüş olan piyanonun en çok kullanılan şekli, kuyruklu piyanodur (Geiringer, 1978, s.224, rebrand.ly/7y8f01o). Daha ekonomik olan ve gerek evlerde gerekse müzik okullarında kullanılmakta olan duvar piyanosu da oldukça yaygındır. Birçok eski piyanoda seksen beş adet tuş kullanılmış olduğu görülse de, günümüz modern piyanoları seksen sekiz adet tuştan oluşmakta (Carter, 2008, s.409, rebrand.ly/eezwym1) ve bunlara uzatıcı ve yumuşatıcı pedal olmak üzere en az iki pedal eşlik etmektedir (Carter, 2008, s.281, rebrand.ly/eezwym1). Piyanist Hüseyin Sermet, pedal kullanımını ellerin kullanımı kadar önemli saymakta, hatta bu yüzden piyanoyu tek bir kişi tarafından dört elle çalınan bir saz olarak tanımlamaktadır[1] (Bayer, 2019, s.152).

Piyano müzikal bir enstrüman olması dolayısıyla elbette öncelikle kulağa hitap etmektedir. Ancak bu çalgı, siyah beyaz tuşları ve gösterişli dış görünüşü ile görsel olarak da dikkati çekmektedir. Öyle ki, birçok ressamın ünlü tablolarında piyano figürüne rastlarız. Cézanne'ın Piyanodaki Kız (1869), Van Gogh'un Piyanodaki Marguerite Gachet (1890), Renoir'ın Piyanodaki Kızlar (1892), Dali'nin Kuyruklu Bir Piyanonun Kütikülünü Aşırı Önlemle Kaldıran Kimyager (1936) eserleri bunlardan sadece birkaçıdır. Aynı şekilde sinema sanatında

[1] Piyanist burada üslup uygunluğu adına iki ayağı iki el olarak tanımlamayı tercih ettiğini belirtmiştir.

da piyano temalı çok sayıda film vardır. A Song to Remember (Vidor, 1945), Shine (Hicks, 1996), The Pianist (Polanski, 2002) gibi filmler ünlü piyanistlerin dramatik hayatlarından bahsederken; The Piano (Campion, 1993), The Piano Teacher (Haneke, 2001), Green Book (Farrelly, 2018) gibi filmler piyano simgesi ile psikolojik ve toplumsal irdelemeler yapar.

Piyano çalgısı, sözlü sanatlarda da karşımıza çıkmaktadır. Şair ve yazar David Herbert Lawrence (2007, rebrand.ly/mfoj8fu) "Piyano" başlıklı ünlü şiirinde, duyduğu piyano sesinde çocukluğunu hatırlayarak duygu yoğunluğu yaşayan bir kişiyi tasvir eder. Kendisi de piyano çalan ve hatta piyano için besteleri bulunan yazar Anthony Burgess (1996) 'Piyanoçalanlar' kitabında, piyano çalan bir baba ve tıpkı babası gibi piyanoya gönül vermiş kızının hikayesini kara mizah yoluyla anlatır. Romanlarında konu edinmese bile piyano öğesine zaman zaman yer verdiği görülen Ahmet Hamdi Tanpınar "Yaşadığım Gibi" kitabında, "piyano, siyah yıldız ağzını açmış, bütün sırlarını ezberden bildiği okyanusların diliyle konuşuyor" diyerek piyano müziğini kendi edebi üslubuyla değerlendirir (2020, s.405). Bir önceki paragrafta bahsedilmiş olan The Pianist ve The Piano filmleri de sinema filmi olmadan önce roman olarak yayınlanmış, piyano öğesi üzerinden toplumsal ve bireysel irdelemeler yapan kitaplardır.

Yukarıda bahsedildiği üzere, piyano kendine has yanları olan, diğer sanat dallarında da ilgi görmüş bir çalgıdır. Ancak unutulmamalıdır ki, her enstrümanın kendi tarihçesi, kendine özgü bir mekanizması, kendi ses rengi ve kendine has görüntüsü vardır ve Schumann'ın müzisyenlere öğütlerinde söylediği gibi (Fenmen, 1997, s.78) hiçbir çalgı bir diğerinden daha yüksek konumda değildir. Bu araştırmanın amacı, piyanoyu üst ve ayrıcalıklı bir yere koymak değil, bunun yerine onun kendine özgü yanlarına derinlemesine bir bakış atmak ve onun kendine özgü gücünü anlamaya çalışmaktır. Bu amacı gerçekleştirmek üzere, piyanoya ilişkin bilgilerden yararlanılacak, piyano ile ilgili çeşitli görüş ve fikirler açıklanacak, tüm bunlar irdelenerek ve sentezlenerek konuya ilişkin bir bakış açısı oluşturulmaya çalışılacaktır.

Birinci bölümde, piyanonun kendine özgü tınısının özellikleri, bu tınının neyi ifade ettiği, ifadedeki avantajları ve dezavantajları açıklanacaktır.

## Piyanodaki Tını

Çok sayıda mekanik elementin etkilediği karmaşık bir sistem olan piyano, ses üretiminde de bu karmaşıklığı taşımakta ve dolayısıyla bu çalgının ses üretiminde meydana gelen fiziksel olayların tümünü belirlemek olanaksız duruma gelmektedir (Bensa ve diğerleri, 2005, s.232, rebrand.ly/tvvdz4o). Ancak bizler, tüm bu fiziksel olayları açıklayamasak da piyanonun sesini kulaklarımız ve zihnimiz aracılığıyla duyarak, sentezleyerek ve diğer çalgıların sesi ile karşılaştırarak bir değerlendirme yapabiliriz.

Thomas Mann'in müzik estetiği konusuna ayrıntılı olarak odaklanmış olan Dr. Faustus romanı, piyanonun sesinin özellikleri hakkında fikirler ileten önemli bir kaynaktır. Romandaki piyano profesörü Kretzschmar, piyano çalgısının müziğin entelektüel özüne en uygun çalgı olduğunu dile getirir. Zira orkestra müziği tüm duyuları uyarabilen tınıları ile kişileri kendinden geçirebilirken, piyanonun ne devam ettirilebilen ne de tam olarak kaybolan kendine özgü sesi, soyutlamayı belli bir dengeye oturtur. Dolayısıyla piyano müziği dinleyen kişi, duyularını kullanmadan veya çok az kullanarak sadece zihin yoluyla müziği dinler ve hatta onu *görür*. Bu da, piyanoyu müziğin en gerçek temsilcisi haline getirir (Mann, 2020, s.95-96). Mann, özetle, piyanonun ölçülü tınısının duyuların aşırı uyarımını engellediği ve böylece kişilerin müziği zihinleri yoluyla kavramalarını sağlayarak asıl entelektüel doğasına ulaştırdığı düşüncesini iletir.

Yukarıdaki perspektife yakın bir bakış açısına piyanist Joseph Hofmann'ın piyano çalma üzerine yazdığı kitapta da rastlanır. Hofmann, her çalgı gibi tek bir ses rengi olan piyanonun, tüm çalgılardan daha az duyarlı olma özelliğine sahip olduğunu belirtir. Ancak bu durum, piyanonun çalgı seslendirme sanatları içinde en temizi olmasını ve diğer çalgılardan uzun süre dinlenebilme özelliği ile ayrılmasını sağlar. Bunun yanı sıra piyano, yaylı çalgılardan farklı olarak sesi direkt ve olduğu gibi verir, kişisel tuşeyi ortaya çıkarır ve yardımcı çalgılara ihtiyaç duymaz (Hofmann, 1976, s.21-22, rebrand.ly/rlb467b). Hofmann'ın burada bahsettiği, tıpkı Mann'ın belirttiği gibi piyanonun sesindeki ölçülülük ve aşırılıktan uzak olmadır. Ancak Mann konuyu müziğin entelektüel özünü yansıtma açısından ele alırken, Hofmann piyanodaki bu özgün özelliğin onu berrak, rahat dinlenebilen ve özgün tuşe tonu yaratabilen bir çalgı kılmasına odaklanır.

Piyanist Paul Badura-Skoda, piyanonun hayal edilenden daha zengin bir enstrüman olduğunu düşünmektedir. Piyaniste göre piyano, şarkı söyleyen sesten orkestra seslerine kadar her şeyi ulaştırabilen büyülü bir aygıt gibidir. Bunun yanı sıra, piyano çalgısının kendi özgün sesi de mevcuttur. Bu özgün sesi Chopin ve Debussy gibi ustaların bestelerinde, özellikle pedal sayesinde duyabiliriz (Mach, 1991, s.284-285, rebrand.ly/0o55vuz).

Piyanonun ölçülü, temiz ve kendine has sesiyle alakalı olarak yukarıda belirtilen olumlu özelliklerinin yanı sıra onu yorumlaması zor bir çalgı kılan yanları da var mıdır? Franz Liszt, çoğunlukla piyano çalgısı üzerinde beste yapmayı tercih etmiş olan ünlü besteci ve piyanist Chopin'in hayatını yazdığı kitapta, piyano üzerinde beste yapmanın dezavantajlarından bahseder. Chopin gibi yüksek armonik ve melodik güçlerle dolu bir bestecinin yaylı çalgılardaki şarkı söyleyişin, flütün akışkan tatlılığının veya trompetin şiddetli yüksekliğinin cezbediciliğine, piyano için bestelemeyi seçmesi sonucunda direndiğini belirtir (Liszt, 2018, s.8, rebrand.ly/0f1jwl4). Hofmann da (1976, s.21, rebrand.ly/rlb467b), dinamikler ve renkler açısından piyanonun orkestraya göre limitleri olduğunu vurgular. Yine piyanist Alfred Brendel, piyanonun sesinin bir yaylı çalgı ya da insan sesi kadar ilginç olmadığını, piyano olmak dışında bazı roller üstlenmesi gerektiğini ve bu rollerin onu bir orkestra ya da insan sesi gibi şarkı söylemeyi gerektirdiğini söyler. Piyaniste göre, piyano sadece piya-

no gibi duyulmamalı, diğer dünyaların sesini çağrıştırmalıdır (Mach, 1991, s.49, rebrand.ly/0o55vuz). Piyanist Fazıl Say da piyano sesine dair sınırlılıklardan bahseder. Piyanonun özünde bir vurmalı çalgı olduğunu belirten Say, piyanonun bu niteliğinin yaylı veya nefesli çalgılarda olduğu gibi şarkıyı doğal bir şekilde ortaya çıkarmada zorluk yarattığını söylemektedir. Piyanoda uzayan sese herhangi bir müdahale, sesi farklılaştırma, renklendirme şansı az olduğu gibi, basılmış bir sesi fiziksel olarak değiştirmek ancak metafiziksel olarak söz konusu olabilir (Say, 2020, s.213-214). Piyanist Daniel Barenboim (2009, s.8) da yakın bir ifade ile, piyanonun da dahil olduğu bazı vurmalı çalgılarda sesin üretildiği anda yok olmaya başladığını belirtir. Oysa diğer enstrümanlarda, örneğin yaylı çalgılarda yay yardımı ile ses uzatılabilmekte, dolayısıyla ses, sessizliğe kaşı direnebilmektedir.

Yukarıdaki fikirler ışığında, piyanonun temiz, berrak ve duyular yerine zihinle daha çok dinlenilen ancak ses uzatmadaki ve renklendirmedeki kısıtlılığı dolayısıyla yorumlanması zor bir çalgı olduğu söylenebilir. Ancak piyano çalgısını yorumlamadaki bu zorluk, onun başka özellikleri ile bir parça da olsa dengelenebilmekte midir? İkinci bölümde, piyanonun solo karakteri ve bu karakterin yarattığı sonuçlar ele alınacaktır.

## Piyanonun Solo Karakteri

Piyanonun kendine özgü özelliklerini irdelerken, kuşkusuz ilk akla gelen özelliklerinden birisi de geniş ses aralığı, güçlü sesi ve çok sesliliğe yatkınlığı, dolayısıyla da adeta bir orkestra gibi kendine yetebilmesidir. Müziğe olan büyük sevgisiyle bilinen filozof Arthur Schopenhauer, piyanoyu küçük bir orkestraya benzetir. Bu çalgı, tıpkı iç dünyası zengin olan yalnız bir kişi gibi kendine yetebilen bir karaktere sahiptir, dolayısıyla senfoninin bir parçası olmaktan çok solo olmaya uygundur (Schopenhauer, 2015, s.136). Müzik filozofu ve sosyoloğu Theodor Adorno, dört el piyano için uyarlanan senfonik müziklerin bu müzik türünü en uygun şekilde yansıttığını belirmiş, hatta Mozart'ın sol minör senfonisini örnek göstererek, bu senfonideki sekiz notalı açılış hareketini orijinalinden çok dört el piyano ile olan versiyonunda dinlemekten zevk aldığından bahsetmiştir (Adorno, 2019, s.99-100). Benzer bir düşünceyi yansıtan İdil Biret, Liszt'in Beethoven 9. senfoni piyano uyarlamasındaki, olağanüstü tınının ve ruhsal anlatımının orkestra versiyonuna kıyasla neredeyse daha iyi olduğunu söylemiştir (Xardel, 2019, s.160). Opera, bale veya konçerto provalarında orkestrayı temsil edici olarak piyano uyarlamalarının çalınması, bu düşünceleri destekler niteliktedir.

Müzik tarihine bakıldığında da, piyanonun kendinden önceki klavyeli çalgılardan farklı olarak solo çalgı olarak kabul edildiği görülmektedir. Bu kabul ile birlikte oda müziği ciddi bir değişikliğe uğramıştır. Barok dönemde eşlik çalgısı olan klavsen, yumuşak sesiyle yaylı veya üflemeli çalgılara kolayca eşlik edebilirken, piyano gibi fark edilebilir güçlülükte ses karakteri olan klavyeli bir enstrümanın ortaya çıkışı ve yaygınlıkla kullanılması, müzik gruplarında enstrümanların rollerini değiştirmiştir. 18. yüzyılın ortalarında piyanonun oda müziğinde solo çalgı olarak kullanıldığı, daha sonraları da tüm enstrümanların rollerinin

eşit olarak dağıldığı görülmüştür. Piyano, favori solo çalgı olarak kabul edilmesi ile 18. yüzyılın sonlarından itibaren müzikal ve teknik kapasitesiyle konçertolarda başrol oynamıştır (Geiringer, 1978, s. 168-173, rebrand.ly/7y8f01o).

Piyanoyu solo olmaya yatkın ve kendine yetebilir bir çalgı yapan en önemli etkenlerden birisi, elbette ki onun çok sesliliği yansıtma özelliğidir. Hofmann, bir bestenin tüm varlığını yansıtmada en başarılı olan enstrümanın piyano olduğunu belirtir. Bunun nedeni; melodi, bas, armoni, figürasyon, polifoni ve en karmaşık kontrpuan örgülerini bu çalgının tek başına verebilmesidir (Hofmann, 1976, s. 21, rebrand.ly/rlb467b). Piyanonun çok sesliliği yansıtabilmedeki başarısı, onu müzik eğitiminde de sıkça kullanılan bir çalgı haline getirmiştir. Saraç ve Saraç (2018, s. 21), piyanonun çoksesli olma özelliğinin onu müzik eğitiminde özel kıldığını belirterek, piyanoyu branş olarak seçmemiş öğrencilerin dahi piyanoya gereksinim duyduklarını vurgulamışlardır. Zira, yazarlara göre, çokseslilliğin anlaşılması, işitmenin, deşifre becerisinin, müzikalitenin gelişmesi, armoni, biçim ve transpozisyon konularının kavranması için piyano çalgısının yardımı gerekmektedir.

Piyanonun doğaçlama yapmaya uygunluğu da yazar Loesser (1990, s.298, rebrand.ly/vjp6jdh) tarafından vurgulanmıştır. Piyanonun şekillendirme için sonsuz bir kapasitesinin olduğunu belirten yazar, bu çalgı yoluyla kromatiği de kapsayan her ton çizgisinde sayısız alternasyon ve ritmik gruplama ile akorların kolayca kırılabileceğini, zig zag çizilebileceğini, düğümlenebileceğini veya kesiştirilebileceğini belirtir. Parmaklarını hızlı kullanabilen ve temel formülleri iyi bilen bir müzisyen, çalma esnasında formülün parçalarını kolayca birleştirebilir ve onları yeni dizilimler ile kullanabilir.

Quitter (1958, s.96, rebrand.ly/0kq3zbn), piyanonun en popüler, çok yönlü ve ifadeli çalgı olduğunu belirtmektedir. Piyanist Leopold Godowsky de benzer şekilde, başka hiçbir çalgının piyanonun kendine özgü his, duyum, şiir, hayal gücü ve zevk dünyasının yerine geçemeyeceğini ifade eder (Nicholas, 1989, xxvii). Hofmann da hiçbir çalgının piyano kadar ifadede özgürlük sunamayacağını vurgular (Hofmann, 2015, s.20, rebrand.ly/rlb467b). Piyanonun ifade kapasitesine yönelik bu görüşler, belki de yukarıda bahsedilen solo olmaya uygunluk, orkestrayı yansıtabilme ve doğaçlamaya uygun olma özelliğinin piyano müziğinde yarattığı kuvvet, yoğunluk ve esneklik ile ilgilidir. Zira bu denli güçlü ve kendine yetebilen bir çalgının ifadesi de doğal olarak güçlü olmaktadır. Birinci bölümde bahsedilmiş olan piyanonun şarkı söylemeyi yansıtmadaki eksikliği belki de bu özellikler ile dengelenmektedir.

Piyanonun sese dair özellikleri elbette onun müzikal bir enstrüman olması nedeniyle ön plana çıkmaktadır. Ancak piyano çalgısının kendine özgü bir kültürel yapıyı temsil etmesinin söz konusu olduğu, yazarlar ve felsefeciler tarafından tartışılmıştır. Üçüncü bölümde piyanonun söz konusu kültürel imajına dair fikirler açıklanacaktır.

## Piyanonun Kültürel İmajı

Piyano çalgısı, yukarıda da belirtildiği üzere, bir müzikal enstrüman olması dolayısıyla öncelikle işitsel özellikleri ile anılmaktadır. Ancak, piyano görüntüsünün, çıkardığı sesin ötesinde insanlar üzerinde yarattığı bir imaj da söz konusudur. Piyano, büyüklüğü ve ağırlığı nedeniyle sahnede en geniş yeri kaplayan enstrümandır. Solo çalındığı zaman sahneyi doldurduğu gibi, orkestra veya oda müziği performanslarında da sahneyi domine eder. Sabit ve gösterişlidir. Bu özelliklerine rağmen, piyano evlerde de konumlanabilen ve tercih edilen bir çalgıdır. Tüm bunlar göz önüne alındığında, piyano müzikal ve görsel özgünlüğünün yanı sıra spesifik bir hayat tarzını da ifade eder mi?

Büke, piyanonun 19. yüzyılın ortalarında artan popülaritesinin Avrupa'da şekillenen burjuva alışkanlıklarından kaynaklandığını belirtir. Zira bu dönemde piyanolar evlerin en önemli mobilyaları arasına girmiş, konser organizasyonlarında başroldeki çalgı olmuştur (Büke, 2020, s.16). Adorno, dört el piyano çalma kültürü ile burjuvazinin alışkanlıkları arasında bağ kurmuştur. Bu kültür sayesinde, tıpkı duvarda asılmış olan tablolar gibi, piyanoya uyarlanan senfoni de evin ve ailenin bir parçası olmuş, oda müziğinin konser salonlarında icra edilmesi ile senfonik müzikten uzak kalan evlerin oturma odalarında klasik müzik yapma olanağı doğmuştur (Adorno, 2019, s.100-101). Carter (2008, s.372, rebrand.ly/eezwym1), piyanonun 21. yüzyılda da daha zengin ve iyi eğitimli orta sınıf ailelerinin evlerine almayı tercih ettiği bir çalgı olmayı sürdürdüğünü vurgulamıştır. Özetle, piyano, mobilya olmanın ötesinde, özellikle belli bir kesim için kültürel gelişmişliğin, sanata düşkünlüğün ve zarafetin bir göstergesi durumuna gelmiştir.

Konuyu daha derinlemesine inceleyen Loesser de (1990, s.974-983, rebrand.ly/vjp6jdh), piyanonun varlıklı orta sınıfa, yani burjuvaya ait bir yaşam biçimini temsil ettiğini düşünmektedir. 18. yüzyılın ortalarında bu kişiler kendi önem ve güçlerini fark ederek özgürlük kavramına inanmışlardır. Bu özgürlük, sözcüklerde ve seslerde sınırlanmamış ifade ve insani duyguların empatik söyleyişini kapsamaktadır. Piyanoyu, güçlü ve yumuşak sesin tüm renklerini insani dürtüler gibi bir çırpıda ifade edebilen, özgür ve hesapsızca duyguyu temsil ettiği için tercih etmişlerdir. İnsan olmanın kendini geliştirmek için bir fırsat olduğuna inanmış ve çocuklarının özellikle piyano dersi almasını sağlamışlardır. 19. yüzyılın sonlarından itibaren ise piyano idol olma özelliğini bir nebze kaybetmeye başlamış olsa da; düzgün, mütevazi ve huzurlu olan medeni hayatın parçası olmaya devam etmiş, sanat dünyasında konserlerdeki saygın varlığını korumuştur. Aile içinde ise pasif müzikal eğlence olarak fonograf, radyo ve televizyonunun gelişi ile ışığı sönmüş, ancak aktif müzikal egzersiz olarak klarinet, trompet, akordeon ve gitarın çok da gerisinde kalmamıştır.

Isacoff (2012, s.52-64) yukarıdaki yazarlarla benzer şekilde, klavyeli çalgıların uzun bir zaman zenginlik sembolü olduğunu belirmiştir. Piyano için de aynı durumun söz konusu olduğunu belirten yazar, Fransız devriminde öldürülen veya sürülen asilzadelerin evlerinden alınarak el konulan çalgıların yarısından fazlasının piyano olduğu bilgisini de vermiştir.

Klavyeli çalgıların aristokrat genç kadınların eğitiminde sıkça kullanıldığını belirten Isacoff, Victoria dönemindeki evlerde piyanonun özel bir yeri olduğunu, bu çalgının ev eğlenceleri için resmi bir atmosfer sağladığını belirtmiştir. Piyano, Amerika'nın kültürlü ailelerinde de en temel öğelerden bir tanesi olmuş, bu ülke zamanla ünlü piyano ustalarının uğrak yeri olmuştur.

Piyano çalgısı, Avrupa ve Amerika'nın yanı sıra diğer ülkelerde de belli bir kültürü taşıyan özel bir nesneye dönüşmüştür. Piyano çalgısının Yeni Zelanda'daki kültürel etkilerini tartışan Moffat (2009, s.730, rebrand.ly/t28zl4h), piyano çalgısının hem bir çalgı hem de bir obje olarak Avrupa'dan Yeni Zelanda'ya gelen insanların kendi kültürlerini buraya taşımalarını yansıttığını belirtmiştir. Kuş sesleri, dalgalar, nefesli çalgılar gibi Yeni Zelanda coğrafyasının parçası olan sesler piyanonun gelmesiyle değişime uğramış, bu çalgı kültürel transfer, adaptasyon ve değişimin hikayesini anlatan bir ikon haline gelmiştir. Ülkemizde de piyano objesi, batıyı çağrıştıran bir simge olmuştur. Özellikle Türk edebiyatında bu durum daha net olarak anlaşılmaktadır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Aydaki Kadın (2015), Huzur (2013) gibi romanlarında çok kullanılan piyano objesi, akademik müzik bilgisini, modernizme geçişi ve alafranga yaşamı temsil eder. Ahmet Mithat Efendi'nin Müşahedat (2006) ve Jön Türk (2019) romanlarında da piyano ve piyano ile yapılan müzik, batılı yaşamı simgeler. Ülkemizde müzik okulları, orkestralar ve piyanistlerin çabası ile piyanonun batılı ve belki de bir parça soğuk imajının zamanla değiştiği, bu çalgıya yabancılaşmanın azalmasının sağlandığı söylenebilir.

## Sonuç ve Tartışma

Bu araştırmada, piyano çalgısının tınısal özellikleri, çok sesli ve solo karakteri ve kültürel imajı irdelenerek kendine özgü niteliklerini daha iyi anlayabilmek hedeflenmiş ve bu hedefi gerçekleştirmek üzere çeşitli yazar, filozof ve piyanistlerin açıklamalarına başvurulmuştur.

Piyano, tınısal olarak incelediğinde, piyanist ve yazarların genel olarak piyano sesinin ölçülü, tarafsız ve düşük duyarlılığa sahip olma yönünde birleştiği görülmektedir. Piyano, ses uzatma ve renk üretme kapasitesinin sınırlı olmasından doğan bu özellikler nedeniyle aslında, nesnel ve doğrudan bir müzikal anlayışını temsil etmektedir. Bu durumun doğurduğu olumlu sonuçlar, piyanonun duyular yerine zihni kullanarak dinlenen, müziğin entelektüel cevherini yansıtan ve dolayısıyla müziği en doğru şekilde temsil eden bir özellik taşıması, diğer çalgılara kıyasla daha berrak bir ses sahip olması ve dolayısıyla daha uzun süre dinlenebilmesi, doğrudan ses vermesi ile kişisel tuşenin ortaya çıkmasını sağlaması olarak özetlenebilir. Bu durumun olumsuz getirileri ise, piyanonun sesi renklendirme ve değiştirme açısından sınırlıklara sahip olması, şarkıyı yansıtma özelliğinin diğer çalgılara kıyasla düşük olması ve hatta bazen bu sınırlıklar nedeniyle piyano gibi duyulmamasının gerekliliğidir.

Piyanonun solo karakteri ve orkestrayı yansıtma özelliği ele alındığında ise, müzisyen, filozof ve yazarların genel olarak onu avantajlı konuma yerleştirdikleri görülmektedir. Piyanonun orkestra eserlerini ve dolayısıyla çok sesliliği yansıtmadaki başarısı ve doğaçlamaya

uygunluğu; onu kendine yeten ve tek başına var olabilen, dolayısıyla kuvvetli ve yoğun bir ifade gücüne sahip bir çalgı haline getirmektedir.

Piyano çalgısını ilginç kılan bir diğer faktör ise kültürel sembol olma özelliğidir. Piyano, var olmasından bu yana evlere müzik iletebilen adeta küçük bir orkestra olmuş, özellikle eğitimli ve varlıklı orta sınıf için medeni olmanın bir ölçüsü olarak görülmüştür. Batı müzik kültürünü yansıtmasıyla değişik kültürlerde başlarda yabancı karşılanan piyano, belli aşamalardan sonra misafir edildiği kültürlerin parçası olabilmiş ve kalıcılığını korumuştur.

Tüm bu düşünceler ışığında, piyanonun bağımsız karakterde, kendine yeten, müziği aşırılıklardan koparak olduğu gibi yansıtabilen, yorumlanması kolay olmayan ve birçok coğrafyada kültürel bir obje olmayı başarabilen bir çalgı olduğu söylenebilir. Ölçülü tınısının altında, adeta bir orkestra gibi müziğin tüm varlığını yansıtabilen coşkulu bir varoluş, zengin bir ifade gücü saklanmaktadır. Siyah beyaz tuşların adeta bir merdiven gibi ilerlediği, müziğin hem matematiksel hem de ruhsal doğasını temsil eden bu gösterişli çalgı, özgün yanları ile var olmaya ve müziği yaşatmaya devam etmektedir. Gelecekte de piyanonun ve diğer çalgıların özgün özellikleri üzerine irdelemelerin devam etmesi, bu araştırmanın en büyük temennisidir.

## Kaynakça


Adorno, T. W. (2019). *Müzik Yazıları: Bir Seçki*. (Ş.Öztürk, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Atay, O. (2020). *Tutunamayanlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Ahmet Mithat Efendi. (2006). *Müşahedat*. İstanbul: Özgür Yayınları.

Ahmet Mithat Efendi. (2019). *Jön Türk*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Barenboim, D. (2009). *Everything is Connected: The Power of Music*. UK: Phoenix.

Bayer, M. (2019). *Piyano Tuşlarında Dans Edenler*. İstanbul: Yıldız Yayıncılık.

Burgess, A. (1996). *Piyanoçalanlar*. (Gaye Eslen, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Büke, A. (2020). *Chopin: Tuşlara Adanmış Bir Yaşam*. İstanbul: Can Yayınları.

Campion, J. (Yönetmen). (1993). Piyano [The piano] [Film]. CiBy 2000, Jan Chapman Production, The Australian Film Commission, New South Wales Film & Television Office.

Cézanne, P. (1869). Girl At The Piano (oil on canvas). Saint Petersburg: Hermitage Museum.

Dali, S. (1936). A Chemist Lifting with Extreme Precaution the Cuticle of a Grand Piano (oil on canvas). Chicago: Art Institute of Chicago.

Farrelly, P. (Yönetmen). (2018). Yeşil rehber [Green book] [Film]. Participant, Dreamworks Pictures, Innisfree Pictures, Cinetic Media, Alibaba Pictures, Louisiana Entertainment, Wessler Entertainment.

Fenmen, M. (1997). *Müzikçinin Elkitabı.* Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Gogh, V. (1890). Marguerite Gachet At The Piano (oil on canvas). Basel: Kunstmuseum.

Haneke, M. (Yönetmen). (2001). Piyanist [La pianiste] [Film]. ARTE, Arte France Cinéma, Bavaria Film International, Bayerischer Rudfunk (BR), Canal+, Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, Eurimages, Filmfonds Wien, Les Films Alain Sarde, MK2 Productions, Wega Film, ORF, OFİ.

Hicks, A. (Yönetmen). (1996). Shine [Shine] [Film]. Australian Film Finance Corporation, Film Victoria, Momentum Films, The South Australian Film Corporation.

Isacoff, S. (2012). *A Natural History of the Piano.* New York: Vintage Books.

İlyasoğlu, E. (2013). *Zaman İçinde Müzik.* Remzi Kitabevi Yayınları: İstanbul.

Mann, T. (2020). *Doktor Faustus.* (Z. Kurttekin, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Mimaroğlu, İ. (1995). *Müzik Tarihi.* İstanbul: Varlık Yayınları.

Nicholas, Jeremy. (1989). *Godowsky: The Pianists's Pianist: A Biography of Leopold Godowsky.* Hexham, Northumberland: Appian Publications & Recordings.

Polanski, R. (Yönetmen). (2002). Piyanist [The pianist] [Film]. R. P. Productions, Heritage Films, Studio Babelsberg, Runteam, Canal+, StudioCanal, Bac Films, Canal+Polska, Telewizja Polska (TVP), Agencja Produkcji Filmowej, FBB, FFF Bayern, FFA, Beverly Detroit, Interscope Communications, Mainstream S.A.

Renoir, P. A. (1892). Two Girls At The Piano (oil on canvas). Paris: Musée d'Orsay.

Saraç, S., Saraç, M. (2018). *Piyano: Eğitimi ve Kısa Tarihi.* Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.

Say, F. (2020). *Suya Yazılan.* İstanbul: Romancı Yayınları.

Schopenhauer, A. (2015). *Yaşam Bilgeliği Üzerine Aforizmalar.* (M. Tüzel, Çev.). İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2015). *Aydaki Kadın.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2013). *Huzur.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2020). *Yaşadığım Gibi.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Vidor, C. (Yönetmen). (1945). Unutulmaz şarkı [A song to remember] [Film]. Columbia Pictures.

Xardel, D. (2019). *İdil Biret: Dünya Sahnelerinde Bir Türk Piyanisti.* (Ü. Birkan, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

## İnternet Kaynakçası

Bensa, J., Dubois, D., Kronland-Martinet, R., Ystad, S. (2005). Perceptive and Cognitive Evaluation of a Piano Synthesis Model. In Wiil U.K. (Ed.). *Computer Music Modeling and Retrieval: Lecture Notes in Computer Science*, 3310, s. 232-245. Springer, Berlin: Heidelberg. Erişim: 2 Şubat 2021. https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-540-31807-1_18

Carter, G. (2008). *The Piano Book.* Australia: Wensleydale Press. Erişim: 25 Ocak 2021. https://rodoni.ch/TESTI-PER-PORTALE/The-Piano-Book.pdf

Geiringer, K. (1978). *Instruments in the History of Western Music*. New York: Oxford University Press. Erişim: 28 Ocak 2021. http://www.survivorlibrary.com/library/instruments_in_the_history_of_western_music_1978.pdf

Hofmann, J. (1976). *Piano Playing with Piano Questions Answered.* USA: Dover Publications. Erişim: 17 Mart 2021. https://www.scribd.com/read/271660263/Piano-Playing-With-Piano-Questions-Answered

Lawrence, D. H. (2007). *New Poems.* USA: The Project Gutenberg Ebooks. Erişim: 20 Mart 2021. http://www.gutenberg.org/ebooks/22726

Liszt, F. (2018). *Life of Chopin.* (M. Walker Cook, Çev.). UK: Global Grey Ebooks. Erişim: 25 Ocak 2021. https://www.globalgreyebooks.com/life-of-chopin-ebook.html

Loesser, A. (1990). *Men, Women, and Pianos: A Social History.* USA: Dover Publications. Erişim: 16 Mart 2021. https://www.scribd.com/read/271593503/Men-Women-and-Pianos-A-Social-History#

Mach, Elyse. (1991). *Great Contemporary Pianists Speak for Themselves.* USA: Dover Publications. Erişim: 20 Mart 2021. https://www.scribd.com/read/271545083/Great-Contemporary-Pianists-Speak-for-Themselves

Moffat, K. (2009). The Piano as Cutural Symbol in Colonial New Zealand. *History Compass*, 7/3: 719-741. Erişim: 15 Mart 2021. https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1478-0542.2009.00612.x

Quitter, J. (1958). Research and Development on the Piano. in *IRE Transactions on Audio*, AU-6/5, s. 96-103, Erişim:10 Mart 2021. https://ieeexplore.ieee.org/stamp/stamp.jsp?arnumber=1166163&casa_token=vcQGHGmGaTwAAAAA:D2HLTtfK5U0qwwRSBEbhYL23iNhFShkiRv93vb_sVKpGBjBOP5bZcbdKwEiuPks6qyR9eUfqBw

**SANAT YAZILARI, 2021; (45): 535-564** / ARAŞTIRMA MAKALESİ

# İLKOKUL SEVİYESİNDEKİ OTİZMLİ BİREYLERİN, EĞİTİM MEKANLARININ, ANKARA'DAKİ DÖRT FARKLI DEVLET OKULU ÜZERİNDEN ASPECTSS KRİTERLERİNE GÖRE İNCELENMESİ[1]

## ANALYSIS OF THE DESIGN OF EDUCATIONAL AREAS FOR PEOPLE WITH AUTISM THROUGH THE FOUR DIFFERENT ELEMENTARY LEVEL OF PUBLIC SCHOOLS IN ANKARA

SANATTA YETERLİK ÖĞRENCİSİ **MERVE KAVAZ**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı
mervekavaz1@gmail.com
**ORCID ID:** 0000-0003-0438-6927

PROF. DR. **MELTEM YILMAZ**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı
yilmazzmeltem@gmail.com
**ORCID ID:** 0000-0001-7117-6300

***Öz:*** *Otizm Spektrum Bozukluğu (OSB) tanılı bireyler için eğitim büyük önem taşır. Bu çalışmanın amacı, gelecekte tasarlanacak okulların OSB'li bireylere nasıl uygun olabileceğinin tartışılmasıdır. Araştırmada, nicel araştırma yöntemiyle elde edilen verilerde, mevcut okulların eksiklikleri tespit edilerek, neler yapılması gerektiği belirtilmiştir. İlk OSB ve mimarlık terminolojisi olan ASPECTSS (Acoustics, Spatial Sequencing, Escape Space, Compartmentalization, Transitions, Sensory Zoning, Safety) kriterleri araştırmanın önemli bir aracıdır. Ziyaret edilen okullarda ve uygulanan anketlerde tasarım anlamında çeşitli yetersizliklerin olduğu gözlemlenmektedir. Okulların tasarımındaki mevcut durum ile uluslararası uygulanmış projeler karşılaştırılmıştır. Bu karşılaştırma ile yapılması gereken değişimler somut olarak görülmektedir. Sonuç olarak bu çalışma, ülkemizde iç mimarlık disiplininde ele alınmayan fakat çok fazla ihtiyacın olduğu OSB ve iç mimarlık konusunu incelerken, disiplin içerisindeki bu önemli boşluğu doldurmayı hedeflemektedir. Bu çalışma, iç mimarlık disiplininde yapılacak sonraki çalışmalar için de bir adımdır. Dolayısıyla, OSB'li bireyler daha iyi tasarlanmış eğitim mekanlarında, daha iyi bir eğitim görme imkanına sahip olabilir.*

***Anahtar Sözcükler:*** *Eğitim Mekanları, Mekan, Otizm, Otizm Ve Mekan, Otizm İçin Tasarım.*

[1] Bu makale, Hacettepe Üniversitesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Ana Sanat Dalı'nda Prof. Dr. Meltem Yılmaz danışmanlığında yazımı sürmekte olan '5-11 Yaş Grubundaki Otizmli Çocuklarin Eğitim Mekanlarının Fiziksel ve Psikolojik Konforunun Sağlanması İçin İç Mekan Tasarımı' isimli doktora tezinden üretilmiştir.

Hacettepe Üniversitesi Etik İzin Sayı: 35853172-663.08 Tarih:21.04.20 T.C Ankara Valiliği Milli Eğitim Müdürlüğü İzni: 14588481-605.99-E.13355706 Tarih: 11.07.19

**GELİŞ TARİHİ:** 29.04.2021 | **KABUL TARİHİ:** 22.11.2021

***Abstract:*** *Education has big importance on children who are diagnosed with Autism Spectrum Disorder (ASD). This study aims to discuss how future school design can be suitable for individuals with ASD. In the research, deficiency in school design is detected through the quantitative research method. Therefore, what needs to be done is indicated. Moreover, ASPECTSS which is the first ASD and architecture terminology is significant tool of research. According to school visit and the applied survey, it is noticed that there are some inadequate aspects on school design. Towards the inadequate aspects, some recommendations that depend on the applied international projects are done. The existing situation in school design and the design of applied international projects are compared. Through this comparison, the needed revisions can be seem tangibly. Consequently, this study aims to fill this important gap in the discipline which is not addressed by the interior architecture discipline in our country although it has so much needs while examining autism and interior architecture. It is a step forward for studies in this field. Thereby, children with ASD, will have better designed schools and have an opportunity to have better education.*

***Keywords:*** *Educational Places, Place, Autism, Autism and Place, Design for Autism.*

## Giriş

Ruh sağlığı kapsamında yaşamı etkileyen birçok farklılık vardır. Psikoloji ve tıp gibi disiplinlerde geniş bir araştırma konusu olan Otizm Spektrum Bozukluğu (OSB) da bunlardan biridir. Aslında OSB, her bireyde farklı özellikler gösterebilen özelliğinden dolayı OSB olarak tanımlanmıştır. OSB, Dünya Sağlık Örgütü'nün (WHO) tanımına göre, hasar görmüş birçok sosyal davranışı, iletişim ve dil kullanımında farklılıklar ve bireyin ilgi alanına göre tekrar edici davranışlarla sürdürülen eylemlerdir (kisa.link/P2gL). OSB çocukluk döneminde başlar, gençlik ve yetişkinlik dönemlerinde devam eder. Genellikle, belirtiler ilk 5 yılda belirgindir. OSB; epilepsi, depresyon, anksiyete bozukluğu ve hiperaktivite ve dikkat eksikliği bozukluğu gibi rahatsızlıklara sebep olabilir (kisa.link/P2gL).

Türkiye'de bulunan OSB'li birey sayısı azımsanmayacak kadar çoktur. T.C Aile, Çalışma ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı'nın paylaştığı verilere göre, Türkiye'de engelli sayısı 2.511.950 kişidir (kisa.link/PuXv). Tanımlanan bu engelli grubunda, birçok farklı engellilik çeşidi vardır. Önceki yıllarda yapılan araştırmalara göre, Türkiye'de 550 bin civarında OSB'li birey bulunmaktadır (kisa.link/P2gV). Hastalıkları Kontrol ve Önleme Merkezi'nin (Centers for Disease Control Prevention) verilerine göre, bugün doğan her 59 çocuktan biri OSB riskiyle karşı karşıyadır (kisa.link/P2gZ).

Fiziksel engelliler için çevresel ve mekansal ölçeklerde belirli uygulamalar yapılsa da, hem beden, hem de ruh sağlığını etkileyen ve iletişimde farklılıklara sebebiyet veren otizm gibi spektrum bozuklukları için yeterli ve uygun mimari tasarımlar Türkiye'de yok denecek kadar azdır. Özellikle, okul çağındaki OSB'li çocuklar, var olan eğitim mekanlarında büyük sıkıntı yaşamaktadırlar. Bu nedenle, bu araştırmada temel eğitimin alındığı ilkokul çağındaki OSB'li çocukların eğitim yapılarındaki mekan ihtiyaçları ele alınmıştır. Böylelikle, erişilebilirlik kavramı OSB'li bireyler için sadece bir tanım olmanın ötesinde, fiziksel ve psikolojik konforun sağlanmasını hedefleyen bir olgu haline gelecektir. Ayrıca, bu çalışmanın amacı ülkemizde mimarlık disiplininde OSB ile ilgili olan araştırma boşluğunun doldurulması ve bu konuyla ilgili diğer araştırmaların yapılması için zemin hazırlanmasıdır. Bu araştırmada, OSB'li bireylerin eğitim gördüğü ilkokulların ziyaret edilip, öğretmenlere anket uygulanılarak var olan durum analiz edilmiş ve çeşitli öneriler sunulmuştur. OSB ve mimarlık ile ilgili ilk tasarım kılavuzu olan ASPECTSS verilerin toplanmasında kullanılan, mekanları değerlendirme ölçeğidir. Bu sayede, soyut durumu ölçebilecek somut bir veri ölçümü sağlanarak, durum tespiti netleştirilir. Ayrıca, mevcut durum için sunulacak öneriler okuyucunun yorumuna da bırakılmış olur.

## Otizm Spektrum Bozukluğu (OSB)

Bilindiği üzere, psikiyatri biliminde psikiyatrik bozuklukların kriterlerini belirlemede DSM 5 kriterleri kullanılır. DSM, yani İngilizce adıyla Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, Türkçe adıyla Mental Bozuklukların Tanısal ve Sayımsal El Kitabı, Amerikan Psikiyatri Birliği tarafından yayınlanan ve zihinsel hastalıklara tanı koymak için ölçütleri

belirleyen bir kaynaktır (kisa.link/P2h7). Amerikan Psikiyatri Birliği tarafından, 2013'te yenilenen DSM kriterlerine göre, 'Otizm Spektrum Bozukluğu' tanımında Otizm ve Asperger Sendromunun bulunduğu görülmektedir. Düzenlenen bu kriterlerde; OSB'nin özellikleri: Sınırlı ve yineleyici ilgi, davranış ve etkinlikler, sosyal etkileşim/iletişim eksiklikleri, olarak tanımlanmıştır (Özkaya,2013, s. 127-139). DSM 5 tanısı konulan birey, belli derecelerde OSB'ye sahip olur. Avustralya Çocuk Yetiştirme İnternet Sitesi'nde (The Australian Parenting Website) bu derecelendirme 1 ile 3 arasında ölçülmüştür (kisa.link/P2h8). Seviye 1'de, çocuğun desteğe ihtiyaç duyduğu, Seviye 2'de önemli düzeyde desteğe ihtiyaç duyduğu, Seviye 3'te ise bireyin, çok önemli düzeyde desteğe ihtiyaç duyduğu belirtilmiştir (kisa.link/P2h8).

Erken teşhis konulabilen OSB'li bireye verilecek en büyük destek eğitimdir. Çocukluk çağının erken dönemindeki (3 yaştan önce, en fazla 5 yaştan önce) eğitimin kesintisiz, yoğun ve bire-bir olarak yürütülmesi, bireyin gelişimi için büyük önem taşımaktadır. Eğitimde özel müfredat uygulanırken, bireylerin sosyal etkileşim becerilerini ve dikkatlerini artırıcı içerikte eğitimler verilir. OSB'li bireylerin, eğitimleri belirli yetileri kazandıkça gelişime daha açık hale gelir. Erken çocukluk dönemindeki eğitimi takiben ilköğretim döneminde, iletişim ve günlük yaşam becerilerini, motor becerilerini geliştirebilecek eğitim alınır (kisa.link/P2h9). Bu eğitimin yanı sıra; evimiz, okulumuz, çevre, haberleşme, vücudumuz, sağlığımız gibi sosyal yaşamı etkileyen konularla ilgili eğitim de verilmektedir. Bu sayede birey, bedeni ve çevresiyle ilgili farkındalık geliştirebilir ve bireyselliğin artabileceği yetileri kazanabilir.

## OSB ve Mimarlık İlişkisi

Mimarlık; kültür, sosyoloji, psikoloji, tarih, ekonomi gibi birçok disiplin ile ilişkilidir. Mimarlık, sadece biçim bilimi, estetik kaygıların barındığı bir disiplin değil, aynı zamanda; insanı, toplumu, sağlığı ve kültürü doğrudan etkileyen bir disiplindir. Son yıllarda, mimarlığın diğer disiplinlerden beslenerek geliştiğini görmekteyiz. Dolayısıyla, farklı disiplinlerden elde edilen bilgilerin bir araya getirilmesiyle, ele alınan sorunlar ve konular geniş bakış açısıyla değerlendirilir. Bu yaklaşımla sorunlar, daha kolay çözümlenebilir. Luca Sgambi (2017) bir konferansta modern mimarinin, sıklıkla belli bir tasarım bilgisi doğrultusunda bazı disiplinlerin zaman zaman tasarım sürecine dahil olmasıyla ilerlediğini belirtmiştir. Bazı disiplinlerin tasarım sürecine dahil olması, Sgambi'ye göre iyi tasarıma ulaşmada yeterli değildir. Tasarımda çok disiplinli (multidisipliner) yapı, farklı disiplinlerden kişilerin konuyu farklı bakış açılarıyla ele alarak tartışması ve tasarım sorusuna farklı çözümler getirmesiyle oluşmalıdır. En son aşamada ise uygulamalar tüm detayıyla incelenmelidir (Sgambi,2017, s.1-2). Böylelikle, problem veya tasarım sorusu farklı disiplinlerin yaklaşımıyla çözümlenmiş olur.

Mekan tasarımında şüphesiz en önemli konu, mekanın insan ve sağlık ile ilgili ilişkisidir. Mekan sadece fiziksel ihtiyaçlarımızı karşılayan bir nesne değil, aynı zamanda psikolojimizle de doğrudan ilişkide olan bir elemandır. Mekanla insan, insanla çevre doğrudan iletişim

halindedir. “Çevre insanı etkiliyor ancak ne ölçüde ve nasıl etkilediği kişinin bireysel özelliklerine, kişiliğine, bilişsel ve kültürel yapısına göre değişiyor. Çevre insanlara korkutucu, heyecan verici, huzur verici, uyarıcı gelebilir” (kisa.link/P2hc).

Bir önceki paragrafta, Duygu Çil’in (2010) makalesinden alınan alıntıda da belirtildiği üzere insan, mekan ve çevresiyle ilişkisi sonucu belirli deneyimler elde eder. Bu deneyimlerin, bireylere daha konforlu bir hayatı nasıl kazandıracağı sorgulanmalıdır. Bu konuyla ilgili birçok çalışma yapılmaktadır (Bkz. Williems, Salens ve Heylighen, 2020). Genellikle, mimarlık ve sağlık ilişkisi, fiziksel engelleri olan bireylerin yaşadığı deneyimler üzerinden değerlendirilmektedir. Fakat, sağlık kavramı insanın sadece bedenini değil, aynı zamanda ruh sağlığını da doğrudan ilgilendiren bir kavramdır. Mimarlık ve ruh sağlığı ilişkisi birçok parametreyi içeren, araştırılması gereken bir konudur.

Bu çalışmada ruhsal ve fiziksel sağlığı etkileyen OSB, mimarlık disiplini yönüyle incelenmiştir. OSB ve mimarlık ilişkisi incelenirken aslında bazı bilgilerin kavranması ve çeşitli araştırma sorularının yöneltilmesi gerekir. Türkiye’de bu konuyla ilgili disiplinde büyük bir boşluk olduğu gözlemlenmiştir. Bu nedenle, bu konuyla ilgili çalışmalar yapmak, OSB’li bireyin hayata uyumunu destekleyeceği ve yaşam kalitesini artıracağı için büyük önem taşımaktadır.

Dünya’da ise, OSB ve mimarlık ilişkisi araştırılmış ve araştırılmaya devam etmektedir (Bkz. Kanakri, 2017 ve Gaines, K., Bourne,A., Pearson, M ve Kleibrink, M., 2016). Bu araştırmalar; şehir ve bölge planlaması ölçeğinden konut ve kamusal mekanlar ölçeğine kadar değişmektedir. OSB ve mimarlık ile ilgili araştırmaların içerisinde, kriterler olarak tasarlandığı ilk araştırma Magda Mostafa’nın (2014) araştırmasıdır. Bu araştırmada, OSB’li bireyin yaşadığı iç mekan çevre kalitesini artıran pek çok unsur ASPECTSS (Acoustics, Spatial Sequencing, Escape Space, Compartmentalization, Transitions, Sensory Zoning, Safety) kriterleri başlığı altında ele alınmıştır. Dünya literatüründe, OSB ve mimarlık ile ilgili genel nitelikte birçok araştırma bulunsa da, araştırmaların kriterler bütünü olarak sunulduğu ilk tasarım kılavuzu ASPECTSS’tir (Mostafa, 2014). Bu nedenle, tasarım kılavuzu olarak tanımlanan ASPECTSS, bu araştırmada mekanları değerlendirme ölçeği olarak kullanılmıştır.

Ayrıca, Ball State University’de Dr. Shireen Kanakri, OSB’li bireylerin iç mekan ve çevre tasarımında, akustik ve diğer tasarım elemanlarıyla ilişkisini gözlemlemek üzere, Sağlık ve Çevre Tasarımı Laboratuvarı’nı (Health and Environmental Design Lab) 2017’de kurmuştur. Burada, çalışmalar OSB’li çocuklara odaklı olarak gerçekleştirilmektedir. Bireylerin, çevresel uyaranlara ve tasarımlara verdiği tepki çeşitli ölçüm cihazlarıyla ölçülmektedir. Yapılan bu araştırmalarda, çeşitli veriler elde edilmiştir. Örneğin, OSB’li çocukların sese karşı verdiği tepkiler değerlendirilmiştir (Kanakri,2017). Çocukların, yaklaşık % 95.77’sinin, gürültülü ortamlarda kulağını kapattığı gözlemlenmiştir. Anket katılımcısı birçok öğretmen; havalandırmadan kaynaklanan sesin, yankının ve diğer seslerin, bireyleri olumsuz yönde etkilediğini belirtmiştir. Ayrıca, gürültü kontrolüyle ilgili, öğretmenler bazı önerilerde bulunmuştur.

Gürültü kontrolünde; önerilerin % 20.3 'ü iç mekanda halı kullanımının akustik kontrole katkısını belirtir. %17.7 öneri ise ahşap malzemeden yapılan mobilyaların kullanımıyla ilgili önerilerdir. % 12.2 öneri, geçiş alanlarının bulunmasıyla ilgiliyken, % 4.3 kişi akustik veya kalın duvarların kullanılmasına yönelik önerilerde bulunmuştur (Kanakri,2017, s. 86-94) .

Mimari tasarımda önemli bir konu olan renk konusu ve diğer tasarım öğeleriyle ilgili veri ve sonuçlar çalışmada belirtilmiştir (Bkz. Grandgeorge, M. ve Masataka, 2016). Bu çalışmada, OSB'li bireylerin hassasiyetlerinden ve uyaranlara karşı gelişen algılarından dolayı, renkleri farklı deneyimleyebildiğini görmekteyiz. Bu nedenle, tasarımcının OSB'li bireyler için tasarım yaptığında renk konusunu önemsemesi gerekir. Masataka ve Grandgeorge, 29 OSB teşhisli birey ve 38 tipik olarak gelişim gösteren birey üzerinde renk tercihi çalışması yapmışlardır (2016, s. 1-5). Çalışılan renkler: kırmızı, pembe, sarı, kahverengi, yeşil ve mavidir. Çalışma sonunda, OSB'li bireyler, sarı rengini tipik gelişim gösteren bireylere göre daha az tercih etmiştir. Fakat, kahverengi ve yeşil renklerini ise tipik gelişim gösteren bireylere göre daha çok tercih ettikleri görülmüştür. OSB'nin hipersensitivite özelliğinden dolayı, sarı renginin duyumsal anlamda katılımcılar için yorucu olduğu, çalışmada fark edilmiştir (Masataka ve Grandgeorge, 2016, s.1-5).

OSB'li çocuklar ve yetişkinler için mekan tasarımıyla ilgili yazılan bir başka makalede ise, OSB'li bireylerin yaşadıkları alanların tasarımıyla ilgili, toplumsal farkındalığın yeterli ölçüde olmadığından yakınılmaktadır (Beaver,2011,s.7-11). Bu konudaki bilincin artmasındaki sorumluluk hepimizindir. Beaver, OSB'li bireyler için tasarlanan çevrelerin aşağıda belirtilerin unsurlara göre özellikle dikkat edilmesi gerektiğini belirtmiştir (Beaver,2011, s.7-11):

Akustik: En önemli tasarım alanıdır. Gürültülü alanlardan kaçınılmalıdır. Mekanlardaki sakinlik, bireyin olumlu hislerinin artmasını ve olumlu davranışlar sergilenmesini sağlar. Zeminde bulunan halılar, sesi emer ve gürültüyü azaltır. Ayrıca, mekanda sıcaklık ve estetik bir görünümün elde edilmesini sağlar. Duvarlarda ise, kaba (pürüzlü) duvar kaplamalarının, harcın tuğlanın arkasında kaldığı, arada boşlukların oluşturulduğu tuğladan örülmüş duvarların akustik açısından başarılı olduğu belirtilmiştir. Tavan tasarımında ses yalıtımı yapılabilir.

Havalandırma: Pencereler, mekan havalandırması esnasında dikkat edilmesi gereken yapı elemanlarıdır. Alçak seviyedeki pencereler, bireylerin güvenliği için tehlikeli olabilir. Yüksek seviyede konumlanan pencerelerle çapraz havalandırma sağlanabilir. Havalandırma, bireylerin fiziksel ve ruhsal konforu için önemlidir. Bu nedenle, sadece yapay havalandırma sistemleri mekandaki hava kalitesi için yeterli değildir.

Isıtma: OSB'li bireyler için mekan tasarımında en çok tercih edilen ısıtma sistemi, yerden ısıtma sistemleridir. Böylelikle, mekandan tasarruf edilir. Ayrıca, herhangi keskin köşe bağlantısına veya arka planda bulunan bir ısıtma sistemine gerek duyulmaz.

Aydınlatma: Devamlı yanıp sönen floresan aydınlatmanın, OSB'li bireyi rahatsız ettiği belirtilmiştir. Aydınlatmada, kullanıcıya seçimlerinde esneklik verilmesi önemlidir. Bu esnekliğe göre, ihtiyaç duyulan seviyede aydınlatma kullanılır. Genel olarak ortama uygun aydınlatma tercih edilir.

Renk: Mekanı deneyimlerken en önemli etken renktir. Bireysel ve toplu alanlar, renklerle ayrılabilir. Kullanılan renklerin birbiriyle denge içerisinde olması önemlidir.

Planlama: Planlama, binanın nasıl çalıştığı ve kullanıldığı ile ilgilidir. Planlamayla ilgili çalışmalar yapıldığında, bu konuda en zorlanılan kısmın koridorlar olduğu belirtilmiştir. Koridorlarla ilgili çözümün, koridorun sadece mekanları bağlayan alanlar değil, aynı zamanda bir etkinlik alanı olarak değerlendirilebileceği belirtilmiştir. OSB'li bireyler için mekan planlaması yapıldığında, kolayca anlaşılabilen, karmaşık olmayan mekan planlaması tercih edilmelidir. Mekanların birbirinden kolayca ayırt edebilecek nitelikte olması gerekmektedir. Ayrıca mekanlar, birbiriyle akışkan bir geçişle tasarlanmalıdır.

## OSB ve İlk Mimarlık Terminolojisi (ASPECTSS)

OSB ve mimarlık ile ilgili genel olarak çeşitli araştırmalar yapılmaktadır. Fakat bu araştırmaların terminolojisi oluşturulmamıştır. OSB ve mimarlık ile ilgili ilk terminoloji Dr. Magda Mostafa tarafından oluşturulmuştur. Mostafa'nın özel ihtiyaçları olan duyumsal güçlük çeken çocuklara yönelik mimari tasarımlara ilgisi vardır. Özellikle, OSB konusuyla ilgili çalışmalar yapmaktadır. ASPECTSS isimli kanıta dayalı OSB tasarım kılavuzunu üreten ilk yazardır. ASPECTSS, 2013 yılında Birleşmiş Milletler'de (United Nations) uluslararası otizm için tasarım politikası çerçevesinde sunulmuş ve markalaştırılmıştır. Ayrıca, ASPECTSS 2014 yılında, Union of Architects (UIA) tarafından Uluslararası Araştırma Ödülü'ne layık görülmüştür (kisa.link/P2kM). ASPECTSS'in açılımı; Akustik (Acoustics), Mekansal Dizilim (Spatial Sequencing), Kaçış Alanı (Escape Space), Bölümlendirme (Compartmentalization), Geçişler (Transitions), Duyumsal Bölgeleme (Sensory Zoning), Güvenlik (Safety) gibi konuları içeren tasarım kriterleridir (Mostafa,2014). Bu kavramların tanımları, Magda Mostafa tarafından belirtilmiştir (2014):

- **Akustik:** OSB'li bireyler tarafından kullanılan mekanlarda arka plan gürültüsü, yankı ve reverberasyon süresinin en aza indirilmesine yönelik uygulamaların yapılmasıyla akustik çevrenin oluşturulmasıdır.

- **Mekansal Dizilim:** İşlevlerin mantıksal sırada organize edilmesi, en az kesinti ve dikkat dağınıklığı ile etkinlikler arasında tek yönlü bir dolaşım sağlanmasıdır. Mekanda, bir işlevden diğerine akışkan bir düzende geçilmesidir.

- **Kaçış Alanı:** Kaçış Alanları, OSB'li bireyin mekanlarda fazla uyaranla karşı karşıya kaldığında ihtiyaç duyduğu, rahatlama alanlarıdır. Kaçış alanları, mekanlarda tanımlanan küçük alanlar veya sessiz bir alandaki tırmanma bölümü olabilir.

- **Bölümlendirme:** Bu kriterin arkasındaki felsefe, her işlevin duyusal ortamını tanımlamak ve sınırlamaktır. Her işlev ya da etkinliğin kendine ait tanımlanmış bir alanı olmasıdır. Bu işlevlerin ayrımı sert olmamakla birlikte, mobilya tasarımı veya zemin kaplama malzemesinin değişmesiyle de olabilir.

- **Geçişler:** Kullanıcılara, farklı uyarıcı seviyeleri arasındaki geçişlerde kişinin duyularını yeniden ayarlamasına izin verecek bölgeler sağlanmasıdır.

- **Duyumsal Bölgeleme:** Tasarım sürecinde işlevsel bölgeleme yerine duyusal kalitenin (uyarıcı seviyelerinin) göz önünde bulundurulduğu bir planlamanın sağlanmasıdır.

- **Güvenlik:** Zemin döşemelerinin uygun malzemeyle ve renkle seçilmemesi, yürürken düşmeye veya zemindeki seviye farklarını algılamayıp çeşitli kazaları yaşamaya sebep olabilir. Bu konularla ilgili önlemler alınarak, mekan güvenliği sağlanır.

ASPECTSS, OSB'li bireyin deneyimlediği mekanların nasıl tasarlanması gerektiğini tanımlayan, OSB'li bireyler için ilk tasarım kılavuzu olması sebebiyle terminolojiye katkısı büyüktür. Çünkü, ASPECTSS ile kesin ve açık kriterler, OSB'li bireyler için tasarlanan mekanların değerlendirmesinde kolaylık ve kesinlik sağlamaktadır. ASPECTSS, OSB'li birey için tasarlanan mekanda iyi bir akustiğin, mekan planlamasının, kaçış alanlarının, bölümlendirmenin, geçişlerin, duyumsal bölgelemenin ve güvenliğin nasıl olması gerektiğini tarifler niteliktedir. Diğer bir deyişle, ASPECTSS OSB'li bireyin mekanda fiziksel ve duyumsal ihtiyaçlarını karşılamalarını desteklemektedir. ASPECTSS'in bazı tasarımlarda uygulandığı görülmektedir (GA Architects, Ackland Burghley Resource Base ve Hede Architects, Northern School for Autism).

## Metot

Bu araştırmada, "OSB'li bireylerin eğitim mekanlarındaki fiziksel ve psikolojik konforu nasıl sağlanabilir?" araştırma sorusuna yanıt verebilmek için, nicel araştırma yönteminden yararlanılmıştır. Araştırma amacı, araştırma sorusundan hareketle, kesin ve niceliksel çözüm yollarının elde edilmesine yöneliktir. Bu nedenle, ilgili araştırma araçları genel olarak nicel verilerin ölçülmesini sağlamak üzere tasarlanmıştır. Veri ölçüm aracı, anket ve gözlemdir. Gözlem, okulların fiziki şartlarını, öğrencinin okul ve eğitim ile ilişkisini incelemeye katkıda bulunur. Okulların ziyaretinde eğitimin müsait durumuna göre çekilen fotoğraflar ile, mevcut durum araştırmacı ve okur tarafından yorumlanmıştır.

Anket, OSB ve eğitim mekanlarının iç mimarlık yönünden değerlendirilebilmesi için tasarlanmıştır. Anket soruları hazırlanırken, ilk OSB ve Mimarlık kriterler bütünü olan ASPECTSS kriterlerinin bilimselliği yönüyle yararlanılmıştır. OSB'li bireye uygun tasarım ortamı hazırlayan ASPECTSS ile okullarda eksik var ise hangi konuda eksik var, bu durum sınıflandırılarak tanımlanmıştır. Anketin katılımcı tarafından tamamlanması yaklaşık 25 dakika almaktadır.

Anketin uygulandığı örneklem grubu, OSB ve özel eğitim konusunda tecrübeli olma özelliğine göre seçilmiştir. Bu nedenle anket katılımcıları, özel eğitim ile ilgili en az lisans eğitimine sahip, OSB'li bireylere eğitim veren öğretmenlerdir. Araştırma, okulların fiziksel olarak ziyaret edilmesi ve yüz yüze görüşmelerle anketin okullarda yapılması esasına dayanır. Anket ve gözlemin araştırma aracı olarak kullanılması, konuya birçok açıdan bakabilmeyi sağlamaktadır.

## Okul Seçimi

Nicel veriler, Ankara'daki dört farklı devlet okulundaki, OSB'li bireylerin eğitim gördüğü, özel eğitim bölümlerinde gerçekleşmiştir. Özel Eğitim Kurumları Kanunu Madde 2'deki tanıma göre:

> 'Özel Eğitim ve Rehabilitasyon Merkezleri: Özel eğitim gerektiren bireylerin konuşma ve dil gelişim güçlüğü, ses bozuklukları, zihinsel, fiziksel, duyusal, sosyal, duygusal veya davranış problemlerini ortadan kaldırmak ya da etkilerini en az seviyeye indirmek, yeteneklerini yeniden en üst seviyeye çıkarmak, temel öz bakım becerilerini ve bağımsız yaşam becerilerini geliştirmek ve topluma uyumlarını sağlamak amacıyla faaliyet gösteren kurumlardır' (Özel Eğitim Kurumları Kanunu, Madde 2 K bendi, 2007).

İncelenen okulların, hepsi devlet okuludur. Üç devlet okulu kaynaştırma okulu olup, biri ise özel eğitim-uygulama ve iş eğitimi okuludur. Uygulama-İş Eğitim Okulu, öğrencilerin öğrendikleri bilgileri günlük hayata uygulayabilecekleri eğitimi aldıkları kurumlardır. Öğrencilerin, ilgi ve yetenekleri temel alınarak eğitim verilmektedir. Bu sayede, bireyler mezun olduklarında toplumsal hayata uyum sağlar ve temel yaşam becerilerini elde eder. Uygulama iş-eğitim okullarında, eğitim programları, iş ve uygulama dersinde atölyelerde uygulanırken, eğitimin temel hedefi öğrencilerin öz bakım, toplumsal uyum, akademik becerileri kazanmalarıdır (Süha Alemdaroğlu Stratejik Plan,2019, s.8).

Kaynaştırma okulları, farklılıkların toplumsal olarak kabul edildiği en küçük birimlerdir. Kaynaştırma eğitiminde, normal gelişim gösteren öğrencilerle özel eğitime ihtiyaç duyan bireyler aynı okulda ve sınıflarda eğitim görmektedir. Kaynaştırma eğitimi, bireylerin ihtiyacına göre bireyselleştirilmiş eğitim programlarıyla engelli ve normal gelişim gösteren çocukların eğitsel ve sosyal yönden bütünleşmelerini sağlama işlemidir (kisa.link/P2kS). Özel eğitim okullarında bireyin eğitim hakkı sağlansa da, eğitim süreci bittiğinde birey topluma ait değilse o zaman eğitim, gereken başarıyı sağlayamamıştır. Kaynaştırma eğitimi, etkin şekilde sürdürüldüğünde, normal gelişimini sürdüren bireyler ve gelişimsel bozukluğu olan bireyler, eğitimden olumlu olarak faydalanır. Eğitim sürecinde, normal gelişim gösteren bireylerle iletişim kurmayı deneyimleyen OSB'li bireyler, eğitimleri tamamlandıktan sonra da topluma ait hissetmeleri kolaylaşabilir. Çünkü, OSB'li bireyin en çok ihtiyaç duyduğu konu, sosyalleşme ve iletişim becerilerini geliştirmektir.

Kaynaştırma eğitimini sağlayan okullar, hem OSB'li bireyler hem de normal gelişime sahip bireyler açısından olumludur. Normal gelişim göstermiş bireylerin farklı gelişim göstermiş bireylere karşı ön yargılarını bırakabilmeleri için bir arada olmaları gerekir. Otizm ve Eğitim, Sanat, Mekan isimli kitapta, OSB'li bireyin desteğe değil, oldukları hali kabul görmeye ihtiyacı oldukları ve bunun herkes için gerekli bir durum olduğu belirtilmiştir (Yılmaz,2019, s.181). Bu nedenle, çalışmanın ana hedefi OSB'li bireyi kendileri için tanımlanan alanlarda barındırmak değil, herkesle birlikte yaşadıkları, kendilerine uygun mekanlar tasarlamaktır. Bu nedenle, araştırmada seçilen okulların büyük çoğunluğu kaynaştırma okullarıdır. Okulların tümünde, öğrenciler 5-11 yaş seviyesindedir.

Araştırmada, uygulama-iş eğitim okulunun seçimi, kaynaştırma okullarıyla bir karşılaştırma yapılması amacıyladır. Bu sayede, OSB'li bireylerin eğitim gördüğü mekanda tasarım veya fonksiyon anlamında farklılığın olup olmadığı gözlemlenir. Ayrıca, farklı okul tiplerindeki mevcut durumun tespitiyle, karşılaştırma yapıldığında daha etkin bir çözüm önerisi sunulabilir. Sonuç olarak hedeflenen, OSB'li bireyin topluma karıştığı eğitim ortamlarının fiziksel ve düşünsel olarak oluşturulmasıdır. Gerçek anlamda kapsayıcı tasarım, farklı özellikteki her bireyin ait olduğu yapılı çevrelerde deneyimlenir.

## Veri Ölçüm Aracı

Araştırmada; anketler özel eğitim öğretmenlerinin görüşlerinden ve deneyimlerinden faydalanmak için bir araçtır. Anket soruları; yorumlama ve kapalı uçlu soru tiplerinden oluşmaktadır. Bu soru tipleri; kesin verilerin elde edilebilmesi, farklı görüşlerin katkısıyla, yapılacak çalışmaların geliştirilebilmesi amacıyla kurgulanmıştır. OSB ve mimarlık ile ilgili ASPECTSS kriterleri, terminolojik olarak ilk ve kapsamlı olması sebebiyle, araştırmanın kılavuzudur. ASPECTSS belirtildiği üzere UIA tarafından Uluslararası Araştırma Ödülü'ne layık görülmesiyle de, konuyla ilgili yeterli ve tanınır kriterler bütünüdür. Ayrıca, OSB ve mimarlık konusu yapısı gereği, nicel verilerle desteklendiğinde, OSB'li bireye daha uygun mekanlar tasarlanmasını sağlar. Bu nedenle, bu araştırmada eğitim mekanlarındaki var olan durumun analizinin yapılması ve somut bilgiye ulaşmak amacıyla ASPECTSS kriterleri kullanılmıştır.

Anket sorularında, ASPECTSS kriterlerine göre sorular yöneltilmiştir. Sorular; okulların güvenliği, mekansal dizilimi, kaçış alanları, duyumsal alanlar, geçişler, akustik gibi kriterleri kapsayan sorulardır. Anket sorularını, OSB'li bireyleri gözlemleyen öğretmenler yanıtlamıştır. Ankette Likert Ölçeği'ne göre tasarlanmış sorular (1 = Kesinlikle Katılmıyorum, 2 = Kısmen Katılmıyorum, 3 = Nötr, 4 = Kısmen Katılıyorum, 5 = Kesinlikle katılıyorum) ve kapalı uçlu sorular yer almaktadır (Tablo 1 ve Tablo 2). Böylece, konunun gelişimiyle ilgili yönlendirilme sağlanır. Aynı zamanda Likert Ölçeği ile kesin sonuçlar elde edilir.

Ayrıca çalışmada farklı okulların incelenmesi, korelasyon araştırmasının yapılmasına imkan tanır. Korelasyon araştırmasında, birden fazla okulun farklı mimari özellikleri farklı değişkenlerdir. Bu değişkenlerin birbiriyle ilişkisi incelenmiştir.

| **Anket Soruları/ Likert Ölçeği** | | |
|---|---|---|
| Akustik | Mekansal Dizilim | Güvenlik |
| Ders işlerken, yankı gibi akustik problemler yaşamıyorum | Okulun genel mekan planlaması kullanıma elverişlidir. | Okulda OSB'li öğrencinin güvenliğini tehdit edecek herhangi fiziksel etken bulunmamaktadır |
| Sınıf dışındaki arka plan gürültüsü dersin işleyişini olumsuz anlamda etkiler | Dolaşım alanları ve koridorlarda her hangi engel bulunmaz | Okul giriş- çıkışları güvenlidir |
| Ders işlerken, sesim öğrencilere geç iletiliyor. | | Sınıfları, OSB'li öğrenciler için fiziki olarak güvenli buluyorum |

**Tablo 1.** Anket Soruları/Likert Ölçeği, (Kişisel Arşiv)

| **Anket Soruları/ Kapalı Uçlu Sorular (Evet/Hayır Cevabı)** | | |
|---|---|---|
| Kaçış Alanları | Duyumsal Bölgeleme | Geçişler |
| Sınıflarda, OSB'li öğrenci sıkıldığında küçük bir rahatlama (kaçış alanı) mevcuttur. | Sınıfta OSB'li bireyi fiziksel ve psikolojik olarak rahatsız eden etkenler mevcuttur | Mekan Geçişleri OSB'li bireyin yeni mekana uyumunda duyumsal olarak yardımcıdır. |
| Okul içerisinde bireyin rahatlamasına yönelik alanlar var mıdır? | Sınıflar, OSB'li öğrencinin duyularına hitap ederek, onların tepkilerini artırabiliyor mu? | |
| | Sınıflar, aşırı duyarlı OSB'li bireyin sakinleşmesine olanak tanır mı? | |
| | Sınıfların iç mekan tasarımı OSB'li bireyin dikkatini dağıtacak unsurları barındırır mı? | |
| | Okulun iç mekan planlaması, yüksek uyaran ve az uyaran özelliklere göre ayrılmış mıdır? | |

**Tablo 2.** Anket Soruları/ Kapalı Uçlu Sorular, (Kişisel Arşiv)

## Katılımcılar

Bu araştırmada, Ankara'da bulunan dört farklı devlet okulunda 5-11 yaş grubundaki OSB'li öğrencilerin eğitim mekanları araştırılmıştır. Dört farklı devlet okulundaki özel eğitim öğretmenleri anket ve görüşmelere katılmıştır. Ayrıca devlet okullarına ek olarak, özel eğitim merkezleri ziyaret edilerek çeşitli uzmanların görüşleri alınmıştır. Çalışmaya, 20 özel eğitim öğretmeni katılmış ve bu öğretmenlere anketler uygulanmıştır. Özel eğitim öğretmenleri, OSB'li bireylere eğitim veren, bu alanda tecrübeli kişilerdir. Araştırmada, aktif gözlemci rolünde olan özel eğitim öğretmenlerinin sınıflarında belirli seviyelerde OSB'li öğrenciler bulunmakta ve bu bireylere yönelik özel eğitim müfredatı uygulanmaktadır. Özel eğitim müfredatı, temel akademik bilgileri ve sosyal becerileri geliştirmeye yöneliktir.

## Etik

OSB ve mimarlık ilişkisini incelemek etik sebeplerle zordur. Çalışmalarda, psikoloji disipliniyle ilgili yetkin olmayan kişilerin, OSB'li bireylerle doğrudan kurduğu iletişim, bireyi olumsuz olarak etkileyebilir. Çünkü, hangi sorunun bireyi nasıl etkileyeceği, anket veya görüşme sonunda birey üzerindeki etkisinin ne olacağı bilinemez. Ayrıca, OSB sadece bireyin kendisini değil, ailesini de büyük oranda olumsuz etkiler. OSB'li bireylerin aileleri de görüş bildirirken çekimser davranmıştır. Çekimser davranışların nedenleri; kişisel verilerin paylaşılma kaygısı, OSB ilgili konuşmama isteği ve hastalığın mahremiyeti olarak belirtilebilir. Bu konudaki çekimserlik tamamen anlaşılabilir konuları içerir. Fakat, OSB'nin ne kadar yaygın olduğu incelendiğinde, aslında OSB herkesin düşünmesi gereken bir konu olduğunu görmekteyiz. Önceki yıllarda yapılan çalışmalara göre, Türkiye'de 550.000 civarı OSB'li çocuk bulunmaktadır (kisa.link/P2kP). Bu sayı giderek artmaktadır. Bu nedenle, OSB'ye dair karşılaşılan sorunlar, tüm meslek gruplarının kendi disiplinince çözülmesi gereken sorunlardır. Bu perspektiften bakılırsa, OSB'yi herkesin tecrübe edebileceği görülür ve bu konuda yeterli çalışmaların yapılabilmesi için özellikle aile bireylerinin deneyimlerini paylaşmalarının önemi büyüktür. Bu çalışmanın yapılabilmesi için Milli Eğitim Bakanlığı'ndan araştırma izni alınmıştır. Bu izin sayesinde, okulların mekan analizi yapılmış ve katılımcılarla görüşülmüştür. Ayrıca, Hacettepe Üniversitesi Etik Komisyonundan gerekli etik izni de alınmıştır. Çalışmada, araştırma yapılan okulların isimleri ve katılımcılar etik sebeplerle gizlidir.

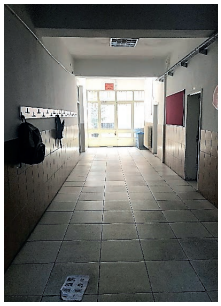
## Ziyaret Edilen Okulların Mimari Tasarımları

Araştırmada, dört farklı okul incelenmiştir. Okullarla ilgili gerekli bilgiler, etik sebeplerle ismi verilmeden 'Okul 1, Okul 2 v.b' olarak adlandırılmıştır. Okullarla ilgili görseller aşağıdaki gibidir.

## OKUL 1

**Görsel 1.** Bahçe/Giriş Kapısı, (Kişisel Arşiv)

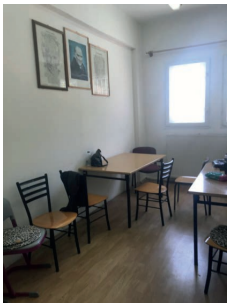
**Görsel 2.** Giriş, (Kişisel Arşiv)



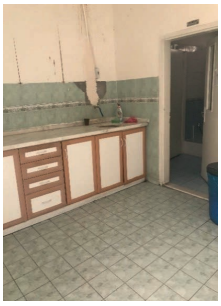
**Görsel 3.** Koridor/Sınıflara Geçiş, (Kişisel Arşiv)

**Görsel 4.** Sınıf, (Kişisel Arşiv)

## OKUL 2

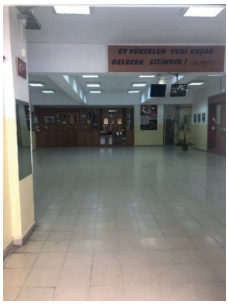


**Görsel 5.** Bireysel Çalışma Alanı, (Kişisel Arşiv)

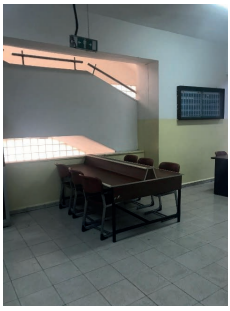


**Görsel 6.** Tuvalet ve Lavabo, (Kişisel Arşiv)

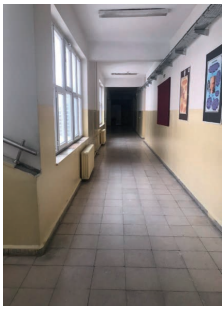
**Görsel 7.** Bahçe/Giriş Kapısı, (Kişisel Arşiv)



**Görsel 8.** Giriş, (Kişisel Arşiv)



**Görsel 9.** Çalışma Alanı/ Koridor, (Kişisel Arşiv))



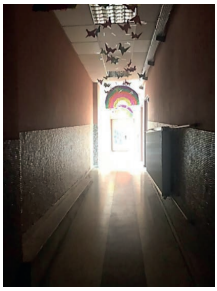
**Görsel 10.** Koridor, (Kişisel Arşiv)

**Görsel 11.** Sınıf, (Kişisel Arşiv)

**Görsel 12.** Bireysel Çalışma Alanı, (Kişisel Arşiv)

## OKUL 3

**Görsel 13.** Bahçe/Giriş Kapısı, (Kişisel Arşiv)



**Görsel 14.** Giriş, (Kişisel Arşiv)

**Görsel 15.** Koridor/ Sınıflara Geçiş, (Kişisel Arşiv)

**Görsel 16.** Oturma Alanı, (Kişisel Arşiv)

## OKUL 4

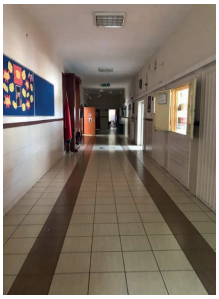
**Görsel 17.** Sınıf, (Kişisel Arşiv)

**Görsel 18.** Oyun Alanı, (Kişisel Arşiv)

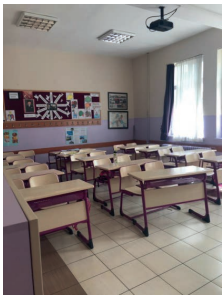
**Görsel 19.** Bahçe/Giriş Kapısı, (Kişisel Arşiv)

**Görsel 20.** Bahçe, (Kişisel Arşiv)

**Görsel 21.** Giriş, (Kişisel Arşiv)



**Görsel 22.** Koridor, (Kişisel Arşiv)



**Görsel 23.** Sınıf, (Kişisel Arşiv)

**Görsel 24.** Sınıf/ Grup Çalışması, (Kişisel Arşiv)

| Okul No. | Akustik | Mekansal Dizilim | Kaçış Alanları | Bölümlendirme | Geçişler | Duyumsal Bölgeleme | Güvenlik |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **1** | Ses yalıtımı yeterli değildir | Temel seviyede tasarlanmış bir yerleşim planı mevcut | Kaçış alanı bulunmamaktadır. | Sınıflar bireysel veya birkaç kişilik çalışma için bölümlendirilse de, bölümlendirme tanımı belirgin değil, dağınık şekildedir. | Koridor, geniş olsa da mekan olarak tanımlanmamıştır. Bireyin mekan uyumunu kolaylaştırmak için herhangi bir öneri bulunmamaktadır. | Mekan tasarlanırken, her mekanın aktivitesi, bu aktivitelerin ses düzeyleri düşünülmemiştir. | Özellikle, giriş ve geçiş mekanlarındaki zemin malzemesi kaygandır. Bu özellik dışında herhangi bir tehdit gözlemlenmemiştir. |
| **2** | Ses yalıtımı yeterli değildir | Mekansal dizilim, benzer fonksiyonların birbirine yakın olarak tasarlanmasıyla fonksiyoneldir. | Kaçış alanı yetersizdir, bireysel çalışma alanları kaçış alanı olarak kullanılabilse de salıncak veya rahatlamak için tasarlanan mekanlar sınıf içinde önerilebilir. | Belirli sınıflar bölümlendirilmiştir. Fakat, her sınıfta bölümlendirilmiş mekanlar bulunmalıdır. | Koridorların bazı bölümleri, grup veya bireysel çalışma alanı olarak kullanılmıştır. Sınıfların ön kısmında bu alanların olması bireyleri sınıfa hazırlamaktadır. | Yerleşim planında sınıflar bir arada konumlandırılmıştır. Fakat, genel olarak mekanlar ses seviyesine göre bölgelere ayırılmamıştır. | Sınıflardaki sıraların köşeleri sivridir, bu mobilya tasarımı OSB'li bireylere zarar verebilir. |
| **3** | Ses yalıtımı yeterli değildir | Yönetim bölümü, sınıflar, sanat eğitimi gibi alanlar ayrı bölümlere ayrılarak konumlandırılmıştır. Bu nedenle, yerleşim planı kullanışlıdır. | Özellikle, sınıf içinde ihtiyaç duyulan kaçış alanı bulunmamaktadır. Okul içinde de akvaryum ve oturma alanı gibi belirli alanlar olsa da kaçış alanı olarak yeterli değildir. | Sınıflar, grup olarak derse katılmayı hedefleyerek tasarlanmıştır. Fakat bazen bu tasarım dikkat dağıtıcı olabilir. | Mekan geçişlerinin bazı kısımları, öğrencilerin sanatsal çalışmalarını sergileyebileceği ve akvaryumun yanında oturabilecekleri aktif kullanımın sağlandığı mekanlar olarak tasarlanmıştır. | Diğer okullarla karşılaştırıldığında bu okulda, duyumsal bölgelemeye daha dikkat edilmiştir. Müzik eğitimi gibi yüksek ses seviyesinde olan fonksiyonlar daha alçak sesli sessiz alanlardan uzaktadır. | Güvenlikle ilgili yüksek seviyede bir tehlike gözlemlenmemiştir. Sadece, sınıftaki pencerelerin alçak seviyede olması bazı kazalara sebep olabilir. |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **4** | Ses yalıtımı yeterli değildir | Mekansal dizilim, OSB'li bireylere uygun (ses seviyelerine göre) tasarlanmamıştır. | Kaçış alanı okul ve sınıflarda bulunmamaktadır. | Sınıf düzeni öğretmenler tarafından grup çalışması yapmak için düzenlenmiştir. Sınıfların, mimari olarak yeniden tasarlanması gerekir. | Mekan geçişleri alışılagelmiş şekilde tasarlanmıştır. Mekan geçişleri, bireylerin mekana adaptasyonunu sağlayabilecek şekilde tasarlanmamıştır. | Bu kriter yönünden, okulun genel tasarımı zayıftır. Bazı sınıflar giriş alanına ve bahçeye çok yakın olduğundan gürültü problemiyle karşılaşılmaktadır. | Okula girişte rampanın olmaması okula erişmekte bazı güçlüklere sebep olabilir. |

**Tablo 3.** Okul Fotoğraflarının ASPECTSS Kriterlerine Göre Yorumu/Gözlem, (Kişisel Arşiv)

Ziyaret edilen dört okul, ASPECTSS kriterlerine göre; Akustik, Mekansal Dizilim, Kaçış Alanları, Duyumsal Bölgeleme, Güvenlik gibi mekan kriterleri yönüyle değerlendirilmiştir. OSB ve İlk Mimarlık Terminolojisi (ASPECTSS) bölümünde bahsedilen ASPECTSS'in mekanda olması gereken özelliklerine göre, Tablo 3'te beklenen bu mekan özelliklerinin var olup, var olmadığı anlaşılmaktadır. Ziyaret edilen okul tasarımlarının ASPECTSS ile değerlendirilmesi, OSB'li bireylere yönelik tasarımda esas olan kriterlere odaklanarak değerlendirmeye katkı sağlar. Böylelikle, mekan değerlendirmesi literatürde var olan kriterlerden temellenerek, OSB'li bireylerin mekan ihtiyacına göre yapılmış olur.

## Veriler

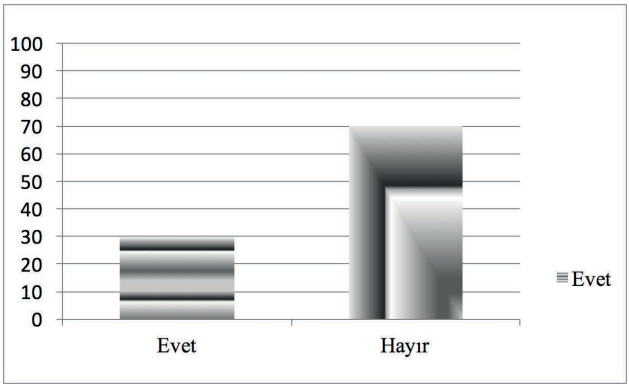
Çalışma, 30-60 yaş grubunda toplam 20 özel eğitim öğretmenin katılımıyla gerçekleştirilmiştir. Katılımcıların % 85'i kadındır. Katılımcılar 5-20 yıl arasında OSB'li bireylerin öğretmenliğini yapmaktadır. Yapılan anket soruları ASPECTSS kriterlerine göre tasarlanmıştır. Anket katılımcıları; Akustik, Mekansal Dizilim, Kaçış Alanları (rahatlama alanları), Geçişler, Duyumsal Bölgeleme ve Güvenlik kriterlerine göre okul ve sınıfları değerlendirmişlerdir.

| Okullardaki Öğretmen Cevabı Yüzdesi (%) | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | 1:Kesinlikle Katılmıyorum | 2: Katılmıyorum | 3: Nötr | 4: Katılıyorum | 5: Kesinlikle Katılıyorum |
| Güvenlik/ Okul | 5 | 15 | 50 | 15 | 15 |
| Güvenlik/ Sınıf | 15 | 5 | 35 | 15 | 30 |
| Mekansal Dizilim | - | 30 | 30 | 20 | 20 |
| Akustik | 30 | 20 | 10 | 25 | 15 |

**Tablo 4.** Anket Cevapları/ Öğretmen Görüşü, (Kişisel Arşiv)

İlk olarak, "Ders işlerken, yankı gibi akustik problemler yaşamıyorum" ifadesi sorulmuştur. Akustik problemler; yankı, sesin doğrudan iletilmesi ve arka plan gürültüsünün değerlendirilmesiyle ilgilidir. Anket sonuçlarına göre, bu konuyla ilgili en yüksek derecede (1:Kesinlikle Katılmıyorum) sorun yaşayan % 30 katılımcıdır. % 25'lik diğer katılımcı ise, ifadeyi 4 seviyesinde değerlendirmiştir.

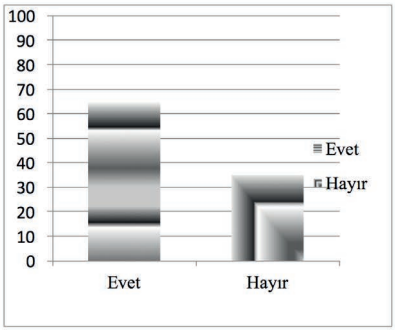
Anket verilerinde sorulan ikinci kriter ise, mekansal dizilimin OSB'li bireye uygunluğu ve eğitim açısından fonksiyonelliğidir. "Okulun genel mekan planlaması kullanıma elverişlidir" ifadesini, katılımcıların %60'ı, OSB'li bireyler açısından 5 üzerinden 2 ve 3 derecelerinde değerlendirilmiştir. Diğer % 40 katılımcı ise, okulun mekansal dizilimini 5 üzerinde 4 ve 5 olarak fonksiyonel ve uygun bularak değerlendirmiştir.



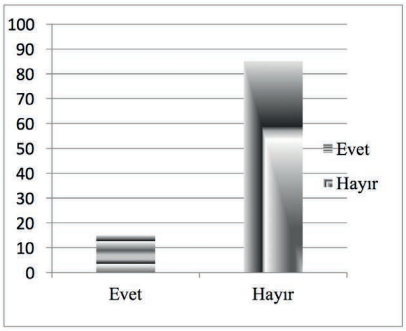

**Grafik 1.** Kaçış Alanları/ Yanıt, (Kişisel Arşiv)

Grafik 1'de sınıflarda ve okullarda OSB'li bireyler için tasarlanan kaçış alanlarının olup olmadığı araştırılmıştır. Katılımcılar, %70 hayır, %30 evet cevabını vermiştir. Bilindiği üzere, OSB'li her bireyin kendine has özellikleri bulunur. OSB olan her birey eşsizdir. Her bir OSB'li birey birbirinden farklıdır. Bazı bireyler göz kontağı kurmada daha iyiyken, bazıları konuşur veya konuşmaz. Bazı bireylerin ortalama algı düzeyi varken, bazılarının algılamada güçlükleri vardır (kisa.link/P2li). Bu eşsizliği oluşturan bir başka özellik ise bireyin duyumsal özellikleridir. Integrated Therapy Services'e göre, bazı OSB'li bireyler, aşırı hassasiyete sahipken (hyper-sensitivity), bazıları ise düşük derecede hassasiyete sahiptir (hiposansitivite) (hyposensitivity) (kisa.link/P2lh). Bireylere yönelik duyumsal farklılıklar; işitme, duyma, dokunma, görme gibi duyularda değişkenlik gösterir (kisa.link/P2lh).

Farklı özellikler gözlemlendiğinde, tasarlanan mekanlarda bu özelliklere uygun olabilirse, OSB'li birey için sağlıklı ve amaca yönelik mekan tasarımları yapılmış olur. Dolayısıyla, bu çalışmada var olan okul ve sınıfların, OSB'li bireye duyumsal anlamda uygunluğu, OSB'li bireylerle iç içe olan özel eğitim öğretmenlerinin, anket yanıtlarına göre belirlenmiştir. Ankette 13. Soruda, Sınıflar OSB'li öğrencilere uygun olarak onların duyumsal tepkilerini artırabiliyor mu? (hiposansitivite özelliği olanlar için). Grafik 2'de öğretmenlerin yanıtını görebiliriz.

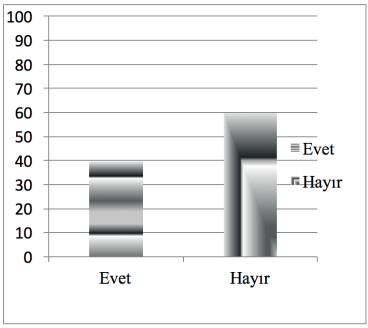



**Grafik 2.** Duyumsallık/Yanıt, (Kişisel Arşiv)

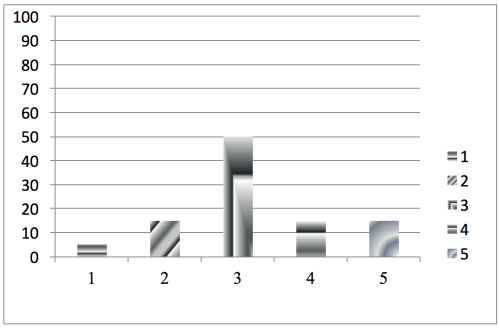



**Grafik 3.** Duyumsallık/ Yanıt, (Kişisel Arşiv)

Anketin 14. Sorusu ise, aşırı duyumsal hassasiyete sahip olan bireylere yöneliktir (hyper-sensitive). Sınıflar, aşırı duyarlı OSB'li bireyin sakinleşmesine olanak tanır mı? Sorusuna verilen cevabın grafiği aşağıdaki gibidir (Grafik 3). ASPECTSS'i oluşturan önemli bir başka kriter ise mekan geçişleridir (Transitions). Bu çalışmada hazırlanan ankette, mekan geçişlerinin gözlemlere dayalı olarak değerlendirilmesi beklenmiştir. Mekan geçişlerinin, OSB'li bireyi duyumsal anlamda rahatsız etmeden, bir mekandan başka bir mekana geçişteki uyumunu destekleyecek şekilde tasarlanmış olması gerekmektedir. Bu bakış açısıyla yöneltilen: Mekan geçişleri, OSB'li öğrencinin yeni mekana uyumunda duyumsal olarak yardımcı mıdır? Sorusuna yanıtların sonucu yüzde olarak aşağıdaki grafikteki gibidir. % 40 öğretmen mekan geçişlerinin duyumsal olarak, OSB'li bireye yardımcı olduğunu düşünürken, % 60 öğretmen ise mekan geçişlerinin duyumsal anlamda yardımcı olmadığını belirtir (Grafik 4).




**Grafik 4.** Mekan Geçişleri/Yanıt, (Kişisel Arşiv)

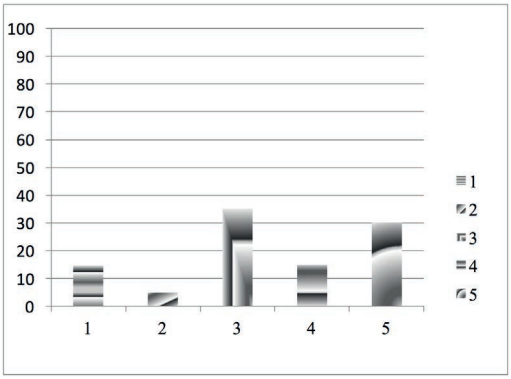



**Grafik 5.** Okul Güvenliği/Yanıt, (Kişisel Arşiv)

Eğitim mekanlarındaki güvenlik kriteri de bu çalışmada araştırılmıştır. Mekanın güvenli olması, hem fiziksel hem de ruhsal sağlığımızı olumlu olarak etkiler. İnsanların kendilerini tanımlama biçimleri, yaşanılan yer ile ilişkilendirilmektedir. Memnuniyet ve güvenlik duyguları ile ilişkilendirilen mekan kimliği, aynı zamanda bir insanın yaşadığı yeri de biçimlendirmektedir (Low, 2003, s.139-140). Low'un da belirttiği gibi, insan doğrudan mekanla ilişki içerisindedir. Kendilik algısı ve mekan algısı, ancak güvenli mekanlarla oluşur. Özellikle, OSB'li bireyin mekan güvenliği, OSB'nin özellikleri göz önünde bulundurulduğunda, en çok dikkat edilmesi gereken kriterlerden biridir. Çünkü, OSB'li bireylerin algısı sağlıklı bireylerin algısından farklı olduğu için, mekan içerisindeki tehlikelerin farkına varamayabilirler. Özellikle, uzun saatlerini geçirdikleri okullarda, mekan güvenliği sağlanmalıdır. Bu nedenle, yapılan araştırmalarda, güvenlik unsuru özel eğitim öğretmenleri ile anket ve görüşmelerle değerlendirilmiştir. Anketlerde güvenlik kriteriyle ilgili sorulan ilk ifade: Okulda OSB'li öğrencinin güvenliğini tehdit edecek herhangi bir unsur bulunmamaktır (1'den 5' e kadar derecelendirerek yanıtlamaları beklenmiştir. 1: Kesinlikle Katılmıyorum, 5: Kesinlikle Katılıyorum). Belirtilen ifadeyle ilgili katılımcıların yanıtlarının yüzdesi Grafik 5'te görülmektedir. Grafik 5'teki yanıtlara göre; %5 katılımcı 1 seviyesinde, %15 katılımcı 2 seviyesinde, % 50 katılımcı 3 seviyesinde, % 15 katılımcı 4 seviyesinde ve % 15 katılımcı ise 5 seviyesinde okulları güvenli bulmuştur.

Ayrıca, güvenlikle ilgili araştırılan bir başka özellik ise, genel olarak sınıfların OSB'li birey için güvenli olup, olmadığıdır. Bu konu: Sınıfları OSB'li öğrenciler için fiziki olarak güvenli buluyorum, ifadesiyle araştırılarak, katılımcının önceki sorulardaki gibi 1'den 5' e kadar derecelendirerek yanıtlaması istenmiştir. Yanıtların yüzdesi, Grafik 6'daki gibidir.

İncelenen bir başka kriter ise Bölümlere Ayırma (Compartmentalization)'dır. Katılımcılar, sınıflarda OSB'li bireye yönelik, OSB'nin doğası gereği yaşayabileceği endişe durumlarında veya yalnız kalarak çalışma yapma isteğinin oluşması durumunda herhangi bir özel bölümün olmadığını, sınıfların ve okulun bölümlere ayrılma prensibiyle tasarlanmadığı belirtmişlerdir.




**Grafik 6.** Sınıf Güvenliği/ Yanıt, (Kişisel Arşiv)

## Değerlendirme

Bir önceki bölümde bahsedildiği üzere, ASPECTSS kriterleri dört farklı devlet okulunda, özel eğitim öğretmenlerinin anket ve görüşmeye katılımlarıyla gerçekleştirilmiştir. Genel olarak, katılımcılar, okul tasarımını orta seviyede güvenli bulmuştur. Ayrıca, Grafik 5'te görüldüğü üzere, katılımcıların %5'inin okul güvenliğini 1 seviyesinde değerlendirmesi, aslında OSB'li bireylerin daha güvenli bir ortamda eğitim alması gerektiğini belirtir. Görüşmelerde, öğretmenlerden edinilen bilgiye göre, okul içindeki mobilyaların sert köşelerinin olması kazalara sebebiyet verebilmektedir. Ayrıca, iç mekan zemin malzemelerinin OSB'li birey için pek uygun olmadığı belirtilmiştir.

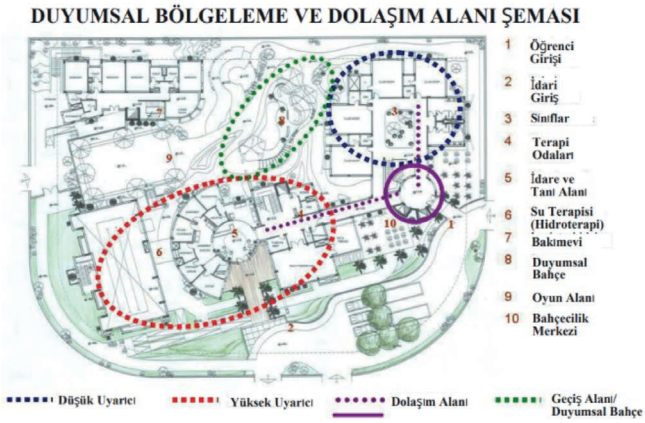
Güvenlik açısından bakış açısını daha detaya, yani sınıf ölçeğine indirdiğimizde, okul tasarımına göre sınıf tasarımlarının OSB'li bireyler için daha güvenli olduğu görüşünün ağırlıkta olduğu katılımcıların cevaplarına göre görülmektedir. Fakat mobilyalar ve etkin eğitim için sıra ve sandalye yerleşimi, bireyin eğitimine daha uygun tasarlanarak, etkin eğitimin sağlanabileceği görüşü yaygındır. Ayrıca, bir katılımcı sınıf güvenliğinin zayıf olmasının nedeninin, sınıf içerisindeki araç-gereçlerin uygunsuzluğu olduğunu belirtmiştir (cam dolaplar, askılar, panolar vb). Bu görüşlere ek olarak, bazı okullarda merdiven malzemesi kaymaz özellikte değildir. Korkuluk arası boşlukların fazla olması tehlikeli durumlara sebebiyet vermektedir, görüşü bildirilmiştir.

ASPECTSS'in Geçişler kriteri incelendiğinde, mekan geçişlerinin OSB'li bireyin mekan uyumunu, kolaylaştırması gerektiği ilkesi benimsenmelidir. Anket yüzdelerine göre, %40 katılımcı okuldaki mekan geçişlerinin, OSB'li bireyin mekan uyumuna yardımcı olduğunu düşünürken, %60 katılımcı bu konuda bir kolaylığın olmadığını düşünmektedir. Bu konuyla ilgili herhangi bir hassasiyetin gelişmediği, okulların fiziksel şartları gözlemlendiğinde ve anketlerden yararlanıldığında görülmektedir. Mekanlar, duyumsal seviyeyi artıran ve bireyi sakinleştiren alan tanımlarıyla tasarlanmalıdır.

Ankette Akustik kriteri, diğer kriterlere göre, katılımcılar tarafından daha olumlu olarak değerlendirilmiştir. Katılımcıların yaklaşık % 40'ı akustik ile ilgili herhangi bir problemle karşılaşmadıklarını (4 ve 5 seviyesinde yanıtlar) belirtmişlerdir. Fakat bu oranı takiben, katılımcıların % 30'u akustikle ilgili bazı problemler yaşadığını belirtmişlerdir. Akustik problemler, ses yalıtımı yapılmamış okulların var olmasından kaynaklıdır. Duvar ve zeminde ses yalıtımı dikkate alınmadığı için gürültü problemi yaşanmaktadır. Ayrıca, bir katılımcı, pencerelerin kullanışlı olmadığını ve yazın havalandırma esnasında, gürültü sorunun yaşandığını ifade etmiştir. Havalandırmayla ilgili çözüm getirebileceği önerilmiştir.

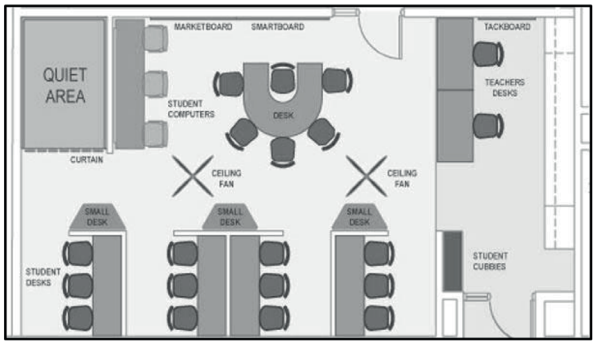
İncelenen bir başka kriter ise duyumsallıktır. OSB'li bireyler, hiposansitivite (hyposensitivity) ve hipersensitivite (hypersensitivity) özellikleri taşımaktadır. Örneğin, OSB'li bireylere yönelik çalışmalar yapan Dr. Victoria L. Dunckley, uygun seçilmeyen aydınlatmaların sinir sistemini olumsuz yönde, tetikleyebileceğini belirtmiştir. (kisa.link/P2l4). Ayrıca, Anna Geilman, hiposansitivite belirtileri gösteren OSB'li bireylere yönelik iç mekan tasarımlarında, koridor ve merdiven gibi geçiş alanlarının yeterli seviyede aydınlatılmasını, belirli etkinlikleri gerçekleştirmede dikkati artırmak için aydınlatma tasarımından destek alınabileceğini önermiştir (Geilman, 2016, s.3-20).

Ankette de görüldüğü üzere, okullarda ve sınıflarda bireylerin duyumsallıklarına yönelik bir tasarım yapılmamıştır. İç mekanda, etkinliklerin niteliğine göre duyumsallığı artıran veya azaltan herhangi bir düzenleme yoktur. Etkinlik planları yapılıp, duyumsallık bölgeleri oluşturularak otizmli bireye mekanların hitap etmesi sağlanabilir. Görsel 25'te Magda Mostafa'nın çalışmasında görüldüğü gibi mekanlar duyumsal olarak bölümlenirken, geçiş mekanları kullanıcıya duyumsal anlamda yardımcı olur. Görsel 25'te sınıf öncesi mekan bahçedir. Bu sayede, OSB'li öğrenci, sınıf gibi konsantrasyonu geçerken, sessizlik ve doğal ortamı deneyimleyerek sakin ve yeni mekana uyumlu hale gelir. Araştırmalarda, bu bakış açısının eksik olduğu görülmüştür.




**Görsel 25.** Magda Mostafa, 2013, Duyumsal Bölgeleme ve Dolaşım Planı / Sensory Zoning and Circulation Schemes, Archdaily, Erişim: 14.01.2020. kisa.link/P16r

Okullar ve sınıfların Kaçış Alanları incelendiğinde, bu konuyla ilgili herhangi bir düzenlemenin yapılmadığı görülmektedir. OSB'li birey, bir konuya sürekli ilgisini veremeyebilir ve odak süreleri kısa olabilir. Bu özellikleri nedeniyle, sınıf içerisinde rahatlayabileceği, bireysel zaman geçirebileceği bir alana ihtiyaç duyarlar. Böylelikle, diğer öğrencilerin eğitimlerine yoğunlaşması sağlanabilir ve daha etkin bir eğitim ortamı sağlanır. Kaçış alanları; sessiz alanlar veya sınıfın bir kısmında bulunan salıncak gibi bireyi rahatlatan, endişe seviyesini düşüren alanlardır. Brian Kerner, Kaçış Alanları ile ilgili iç mimari tasarımlar yapmıştır (kisa.link/P2l6). Kaçış Alanlarıyla ilgili örnekler incelendiğinde, bir okul dışında diğer okullardaki sınıflarda herhangi bir kaçış alanı bulunmamaktadır. Anket yanıtları da bu değerlendirmeyi desteklemektedir (Grafik 1).

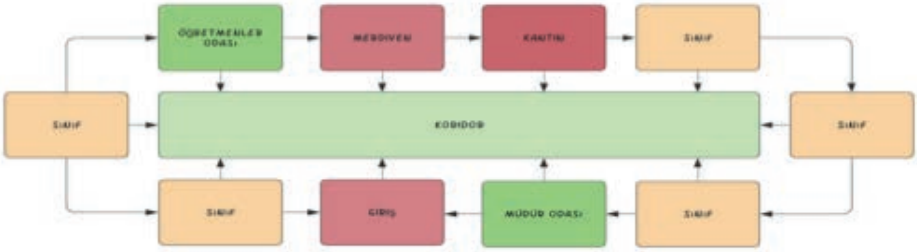



**Görsel 26.** Brian Kerner, 2012 OSB'li Öğrenciler İçin Sınıf Tasarımı/ Classroom Design for Students with Autism Spectrum Disorders Dewberry, Erişim: 18.12.2019. kisa.link/P16x

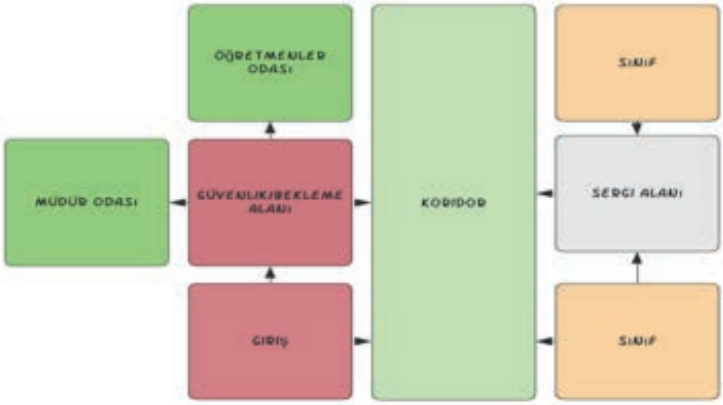
Kaçış Alanları ile Bölümlere Ayırma (Compartmentalization) kriterleri birbirine yakın kriterlerdir. Bu kriterler, Magda Mostafa tarafından, sınıf veya binadaki alanların belirli fonksiyona göre bölümlenmesi olarak tanımlanmıştır. Bu bölümleme; mobilya düzenlemesi, yer malzemelerinin mekan kullanım amacına göre farklılaşması gibi farklı tasarım önerileriyle sağlanabilir (Mostafa,2014,s.143-158). Bölümlerin fonksiyonları, net bir şekilde belirtilmelidir. Aktivitenin duyumsal özellikleri, diğer bölümlerin duyumsal özelliklerinden farklılaşarak yeni bölümü oluşturur. Fakat, okulların incelenmesi ve katılımcıların görüşlerine göre, Kaçış Alanı kriterinde görüldüğü gibi, Bölümlere Ayırma kriterinde de bahsedilen tasarım felsefesi görülmemektedir.

ASPECTSS, kriterlerinin incelenen son kriteri Mekansal Dizilim'dir (Spatial Sequencing). Mekansal Dizilim, etkinliklerle uyumlu olup, etkinlikler arasında akışkan bir geçiş sağlanarak tasarlanmalıdır. Bu nedenle aktivitelerin birbiriyle ilişkisi, bireylerin ihtiyaçları gözden geçirilerek tasarımlar yapılmalıdır. Dört farklı okulun mekansal dizilimi incelendiğinde, genelde idari bölümlerde belirli bir düzen bulunsa da, sınıflarda ve diğer etkinlik alanlarında akış-

kan bir geçiş yoktur. Bu yönden öğretmenlerin değerlendirmesi Tablo 4'teki gibidir. Burada, % 60 katılımcı okuldaki mekansal dizilimin fonksiyonelliğini, 2 ve 3 seviyelerinde değerlendirirken, % 40 katılımcı ise mekansal dizilimi 4 ve 5 seviyelerinde değerlendirmiştir.




**Tablo 5.** Okulların Mekansal Diziliminin Diyagramatik Çizimi- Tipoloji 1, (Kişisel Arşiv)

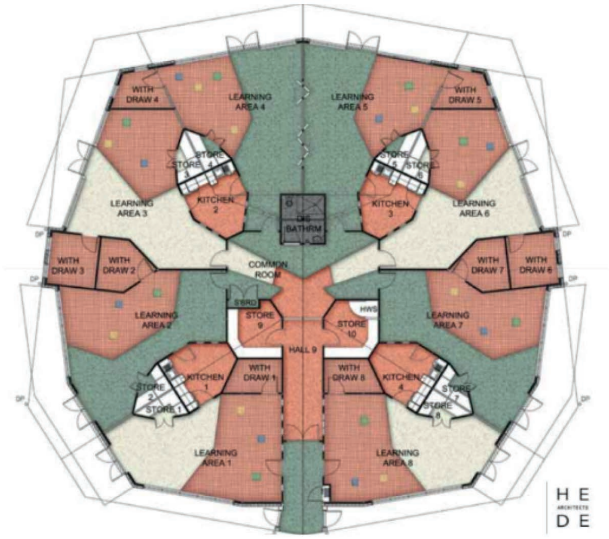



**Tablo 6.** Okulların Mekansal Diziliminin Diyagramatik Çizimi- Tipoloji 2, (Kişisel Arşiv)

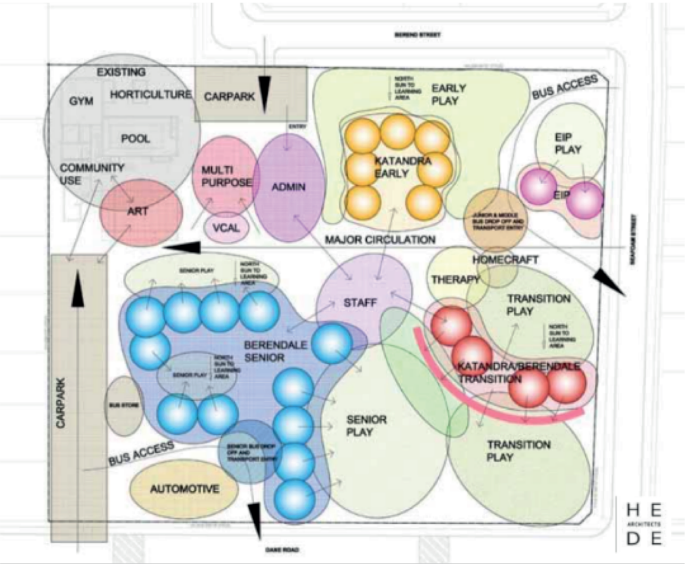
Tablo 5 ve 6 da bulunan diyagramatik yerleşim planı çizimleri ziyaret edilen dört farklı okuldan edinilen ortak mekansal dizilim tipolojileridir. Genel olarak iki farklı mekansal dizilim tipolojisi elde edilmiştir. Tablo 5'teki ilk tipolojide, sınıfların belirli bir tekrara dayalı olarak sıralandığı bir mekansal dizilimi olduğu görülmektedir. Burada, girişin sınıfların olduğu koridorda bulunması insanların giriş ve çıkışlardaki gürültülerini, bahçedeki gürültüyü doğrudan içeri almaktadır. Dolayısıyla, sınıflarda ders esnasında bu gürültü kolaylıkla duyulabilir. Ayrıca, mekanlar içerisinde gerçekleşecek olan aktivitelere göre duyumsal yönden bir sınıflandırma yapılmamış olup, sınıflar alışılagelmiş şekilde koridor etrafında sıralanmıştır.

Tablo 6'da incelenen ikinci tipolojide ise, hiyerarşik bir yaklaşım olduğu gözlemlenir. İdari birimler belirli bir bölümde toplanmış ve eğitim ile ilgili alanlardan ayrılmıştır. Böylece, mekanlar ses açısından fonksiyoneldir. Diğer yönden ise, dolaşım alanlarının bazı kısım-

ları öğrenci çalışmalarının sergilendiği mekanlar olarak değerlendirilmiştir. Bu yaklaşım, mekan geçişlerinde dikkati açık tutarak, sınıf gibi tanımlı mekanlara uyumunun da kolay olmasını sağlar. Tipoloji 2'de iç mekan yerleşimi mekansal dizilim açısından daha etkilidir.




**Görsel 27.** HEDE Architects, 2010, Batı Otizm Okulu, Western School of Autism, HEDE Architects, Docplayer, Erişim: 10.12.2019. kisa.link/P16A




**Görsel 28.** HEDE Architects, Berendale Katandra Özel Okulu, Berendale Katandra Special School, HEDE Architects, Docplayer, Erişim: 10.12.2019. kisa.link/P16B

**Görsel 29.** HEDE Architects, Berendale Katandra Özel Okulu, Berendale Katandra Special School, HEDE Architects, Docplayer. Erişim: 10.12.2019. kisa.link/P16D

Görsel 27 ve 29'da ise HEDE Architects tarafından özel eğitim için tasarlanan Avustralya'da bulunan iki farklı devlet okulu görülmektedir. Western School of Autism, 4.5 yaşından 9 yaşına kadar, 400 OSB'li çocuk için eğitim vermektedir. Western School of Autism'de eğitim müfredatı, bireylerin dil ve matematiksel gelişimini destekleyen programları içerirken diğer yandan iletişim, sosyal ve duygusal yetilerin gelişmesine yönelik uygulamaları da içerir. Binanın ana özelliği, oyun alanları, tuvalet ve öğretmenlere erişebilecekleri alanların çevresinde 8 farklı öğrenme alanının bulunmasıdır. Her öğrenme alanında, kontrollü açık hava oyun alanı, tuvalet bulunmaktadır. Okulun fiziksel özelliği, bireysel ve toplu alanların dengeli olarak kullanılmasıyla tasarım anlamında olumludur. Görsel 27' de görüldüğü üzere, mekanlar modüler olarak düşünülerek tasarlanıp bir araya getirilmiştir. Böylece, mekan geçişleri daha akışkan bir yapıya sahiptir. Ayrıca, alan kullanımı açısından etkilidir.

Berendale Katandra Special School ise Avustralya'da bulunan kapsayıcı tasarımı benimseyen bir devlet okuludur. Matematik, dil, duyu bütünleme, dijital teknoloji, iletişim konularıyla ilgili müfredata sahip olan okul özel eğitime ihtiyaç duyan bireylere eğitim vermektedir. Berendale Katandra Special School'da spor, oyun, terapi, eğitim alanları bulunmaktadır. Okulda, akışkan mekan geçişleri bulunmakta ve sistematik şekilde tasarlanmış bir yerleşim planı görülmektedir (Görsel 29). Bu yerleşim planının oluşma aşamasında, mekanların birbiriyle ilişkisi incelenmiştir (Görsel 28). Mekan geçişlerinin fonksiyonu olmayan koridor yerine, belirli aktivitelerle tanımlandığı ve ilgili aktivitelerin bir arada sıralandığı dikkat çekmektedir. Bu yaklaşımla, mekan uyaranlarının ses seviyeleri ve duyumsallığa etkisi daha olumludur.

## Sonuç

Otizm Spektrum Bozukluğu, disiplinlerarası araştırmayı gerektiren, bireyi etkilediği çok fazla alanı olan, gelişimsel farklılık olmasının ötesinde, OSB'li bireyi ve ailesini ciddi şekilde etkileyen spektrum bozukluğudur. Bu konuda, sadece uzmanların bilgilenmesi değil, aynı zamanda toplumun her bireyinin bilinçlenmesi gerekir. Bu bilinçle, yapılan uygulamalarda OSB'li bireylerin fiziksel ve psikolojik konforu sağlanmış olmaya başlar. Özellikle, OSB'li çocukların gelişim dönemlerinin ilk yılları eğitim için en verimli dönemleridir. Smith'e göre bu dönemde alınacak yeterli eğitim, ileriki yıllarda aldıkları eğitimdeki güçlüklerin hafifletilmesinde oldukça önemlidir (2007, s. 25-40). Bu nedenle, araştırmanın odağı ilkokul seviyesindeki OSB'li bireylerin eğitim mekanlarının tasarımıdır. Araştırmada okulların ziyareti ve özel eğitim öğretmenlerine uygulanan anket ve gözlemden edinilen değerlendirme, çalışmanın objektifliğini sağlamak ve kesin doğruya ulaşmak açısından etkilidir.

Gözlem ve anket yoluyla okul ziyaretinden edinilen bilgiler karşılaştırıldığında bazı ortak ve karşıt görüşler meydana gelmiştir. Akustik, kaçış alanları, mekansal dizilim, geçişler ve güvenlik ölçütleri gözlem (Tablo 3) ve anket (Tablo 4, Grafik 1-6) sonuçları kıyaslandığında, bu ölçütlerin mekanda yetersizliğe sahip olduğu gözlemlenmektedir. Örneğin, % 70 katılımcı, okulların iç mekan tasarımını tam anlamıyla güvenli bulmamaktadır (Grafik 5). % 60 katılımcı ise mekan geçişinin duyumsal olarak yardımcı olmadığı görüşündedir (Grafik 4). Bu kriterle bağlantılı olan mekansal dizilimin fonksiyonelliğini %30 katılımcının 5 üzerinden 2, %30 katılımcının ise 5 üzerinden 3, olarak değerlendirmesiyle bu konudaki gözlem sonuçları benzerdir (Tablo 4).

Gözlem ve anket sonuçları karşılaştırıldığında oluşan karşıt görüş ise duyumsallık kriteriyle ilgilidir. Eğitim mekanlarının duyumsallığı OSB'li birey için önemli bir ölçüttür. Okullarda etkinliklerin yüksek ve düşük uyaran olarak tanımlanması ve mekansal dizilimin buna göre yapılması gerekir (Mostafa, 2014, s. 143-158). Ayrıca, duyumsal anlamda iç mekan uygulaması yapıldığında, her OSB'li bireyin duyumsal özelliğinin aynı olmadığı göz önünde bulundurulmalıdır. Bireylerin, hipersensivite ve hiposansitivite özellikleri dikkate alınarak tasarım yapılmalıdır. Okul ziyaretlerinde, bu özelliklerin göz ardı edildiği görülmüştür. Fakat anket sonuçlarında katılımcıların % 65'i sınıfların, hiposantivite özelliği taşıyan OSB'li bireylere uygun olduğu ve onları duyumsal anlamda harekete geçirdiğini belirtmişlerdir (Grafik 2). Gözlem sırasında, okulların tasarımında hiposansitivite özelliği taşıyan OSB'li bireylere yönelik herhangi bir tasarım önerisinin yapılmadığı görülmüştür.

Bu görüş farklılığı, Özel Eğitim öğretmenlerinin mekanla ilgili bazı eğitimleri almadığından kaynaklı olabilir. Öte yandan, OSB'nin mekan boyutunda çok anlaşılamaması, yeterli bilgi ve deneyime sahip olunmaması, OSB ve mekan ilişkisinin genel olarak kurulamaması ve bu konuda yeterli araştırmanın üretilmemiş olmasıyla ilgili olabilir. Mimarlık disiplininin bakış açısıyla elde edilen gözlem bilgileri ve Özel Eğitim öğretmenlerinin katkılarıyla elde edilen anket verileri, yukarıda belirtildiği gibidir ve sonuçların değerlendirilmesi tartışmaya açıktır.

Türkiye'de OSB'li bireylerin ihtiyaçlarına uygun eğitime erişilebilirliği yeterince sağlanamamaktadır. Eğitime erişilebilirliğin desteklenmesi yanında, mekansal anlamda da eğitim yapılarının ele alınması gerekmektedir. Çünkü mekan bireyi sadece fiziksel olarak değil psikolojik olarak ta derinden etkilemektedir. Bu konuda hem mimarların, hem de eğitimcilerin bilinçlenmesi, yeni inşa edilecek olan eğitim yapılarında, tasarımların OSB'li bireylerin de dahil edildiği herkes için tasarım yaklaşımıyla ele alınması büyük önem taşımaktadır. Araştırmada, mevcut durum açık şekilde belirtilmiş, dünyada uygulanan bazı örnekler üzerinden öneriler sunulmuştur.

Bu noktada, OSB'li bireylerin fiziksel ve psikolojik konforu için eğitim mekanlarına daha farklı nasıl tasarım önerileri getirilebilir? sorusu ilgili çevreler tarafından yanıtlanmaya değerdir. Mekanın fiziksel konforuyla ilgili olan akustik, malzeme seçimi, renk, aydınlatma gibi konularda, OSB'li bireylerin eğitimini ve yaşamını destekleyen araştırmalar ve öneriler sunulabilir. Bu konuların fiziksel konfora etkisinin yanı sıra psikolojik konfora da etkisi büyüktür. Örneğin, OSB ve Mimarlık İlişkisi Bölümünde bahsedilen, gürültülü ortamda çocukların % 95.77'sinin kulağını kapatma tepkisini göstermesi, mekanın fiziksel yapısının davranışa dolayısıyla psikolojiye yansımasıdır. Fiziksel öğelere ek olarak, mekanın duyumsal özelliklerinin görme, dokunma, duyma duyularının algılanmasıyla davranışlara nasıl yansıdığı, bireyi nasıl etkilediği de psikolojik konforu belirlemektedir. Mekanın akustik, renk, doku, aydınlatma, duyumsallık gibi öğeleri kendi içlerinde geniş bir konu olup, OSB'li bireyler için fiziksel ve psikolojik konforun da belirleyicileridir. Bu mekan öğeleri, OSB'li bireylere daha iyi mekanlar tasarlayabilmek için araştırmaya değerdir.

## Kaynakça


Beaver, Christopher. (2011). Designing Environments for Children and Adults on the Autism Spectrum. *Good Autism Practice,* 12, s. 7-11.

Gaines, Kristi, Bourne, A. Pearson, M. ve Kleibrink, M. (2016). *Designing For Autism Spectrum Disorders*. New York: Routledge.

Geilman, Anna. (2016). Designing for Children with Sensory Integration Disorders: A Handbook for Residential Designers, *Johnson County Community College Honors Journal*, 8, s.3-20.

Grandgeorge, Marine, Masataka, Nobuo, (2016). Atypical Color Preference in Children with Autism Spectrum Disorder, *Frontiers*, 7, s.4.

Kanakri, Shireen M. (2017). Spaces Matters: Classroom Acoustics and Repetitive Behaviors in Preschool Children with Autism. *American Journal of Pediatrics*. 3 (6), 89-94. doi: 10.11648/j.ajp.20170306.15.

Kanakri, Shireen M., Shepley, Mardelle, Varni, James W., Tassinary, Louis G., (2017). Noise and autism spectrum disorder in children: An exploratory survey, *Research in Developmental Disabilities,* 63, s.85-94.

Low, Setha. (2003). Behind The Gates: Life, Security and the Pursuit of Happiness in Fortress America, Routledge: New York and Londra. *Housing, Theory and Society*, vol.21, s.139-140.

Mostafa, Magda. (2014). Architecture for Autism: Autism ASPECTSS™ in School Design. *Archnet-IJAR: International Journal of Architectural Research*, 8, s.143-158.

Özel Eğitim Kurumları Kanunu. (2007). *T.C. Resmi Gazete*. (26434.14/02/2007).

Özkaya, Banu. (2013). Yaygın Gelişimsel Bozukluklardan Otizm Spektrum Bozukluğuna Geçiş: DSM-5'te Karşımıza Çıkacak Değişiklikler. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 5(2), s.127-139.

Sgambi, Luca. (2017). Collaborative Design In A Multidisciplinary Architectural Design Approach. *IABSE Conference – Creativity and Collaboration'da sunulmuştur. Bath, Birleşik Krallık.*

Smith, Deborah (2007). *Introduction to Special Education: Making a Difference*, New York: Pearson Education Inc.

Yılmaz, M. (2019). *Otizm ve Eğitim, Sanat Mekan*, Ankara: Pegem Akademi.

Williems, S., Saelens, D. ve Heylighen, A. (2020). Comfort Requirements Versus Lived experience: combining different research approaches to indoor environmental quality, *Architectural Science Review*, 63 (3-4). https://doi.org/10.1080/00038628.2019.1705754 . 316-324.

## İnternet Kaynakçası

Arch Daily. Erişim: 14.02.2020. https://www.archdaily.com/435982/an-interview-with-magda-mostafa-pioneer-in-autism-design

Arkitera. Erişim: 14.12.2019. https://v3.arkitera.com/h55390-mimarinin-psikolojimize-ettigi.html

GA Architects. Erişim: 18.10.2021. https://www.ga-architects.com/projects-specialneeds

Hede Architects. Erişim: 10.12.2019. http://docplayer.net/49136374-Introduction-paul-hede-architect-director-hede-architects-pty-ltd-australia-disability-in-our-society-the-reaction-case-studies.html

İz Koçluk. Erişim: 09.02.2020. http://www.izkocluk.com/dsm-5-ile-neler-degisti-dehb-teshisinde-tanisal-degisiklikler/

Kerner, Brian. (2012). Classroom Design For Students With Autism Spectrum Disorders. *Dewberry,* ErişimTarihi:18.12.2019. http://www.dewberry.com/news/blog/post/blog/2012/12/06/Classroom-Design-for-Students-with-Autism-Spectrum-Disorders

Mass General. Erişim: 17.12.2019. https://www.massgeneral.org/children/autism/lurie-center/30-facts-to-know-about-autism-spectrum-disorder

Otsimo. Erişim: 18.06.2021. https://otsimo.com/tr/kategori/otizm/

Otsimo. Erişim: 18.06.2021. https://otsimo.com/tr/turkiyede-otizmli-cocuk-sayisi/

Psychology Today. Erişim:18.12.2019. https://www.psychologytoday.com/intl/basics/autism

Raising Children. Erişim:09.02.2020. https://raisingchildren.net.au/autism/learning-about-asd/assessment-diagnosis/dsm-5-asd-diagnosis

T.C. Milli Eğitim Bakanlığı. (2019). *Otistik Çocuklar Eğitim Programı.* Erişim: 10.12.2020. https://orgm.meb.gov.tr/alt_sayfalar/programlar/otistik_cocuklar_egitim_programi.pdf

T.C. Aile, Çalışma Ve Sosyal Politikalar Bakanlığı. (2021). *Engelli ve Yaşlı İstatistik Bülteni* (Ağustos2021).Erişim:14.11.2021. https://www.aile.gov.tr/eyhgm/sayfalar/istatistikler/engelli-ve-yasli-istatistik-bulteni/

The American University in Cairo. Erişim: 14.11.2021. https://www.aucegypt.edu/fac/magdamostafa

The Voice.Erişim:18.12.2019. https://www.integratedtreatmentservices.co.uk/blog/sensory-hyper-hyposensitivity-autism/

Tohum Otizm Vakfı. Erişim:19.12.2019. https://www.tohumotizm.org.tr/

Süha Alemdaroğlu Özel Eğitim Uygulama Okulu. Erişim:18.06.21. https://docplayer.biz.tr/65292512-Stratejik-plani-suha-alemdaroglu-ozel-egitim-uygulama-merkezi-ve-ozel-egitim-is-egitim-uygulama-merkezi-okulu-t-c-cankaya-kaymakamligi.html

Ziçev. Erişim:10.12.2019. https://www.zicev.org.tr/egitim-yontemleri/kaynastirma-egitimi/ozel-egitime-giris-kaynastirma-egitimi

World Health Organization. Erişim:18.06. 2021. https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/autism-spectrum-disorders

i

[i] Hacettepe Üniversitesi Etik İzin Sayı: 35853172-663.08 Tarih:21.04.20  T.C Ankara Valiliği Milli Eğitim Müdürlüğü İzni: 14588481-605.99-E.13355706 Tarih: 11.07.19

**SANAT YAZILARI, 2021; (45): 565-584** / ARAŞTIRMA MAKALESİ

# RESİM, NESNE VE ÇAĞDAŞ SANAT

## PAINTING, OBJECT AND CONTEMPORARY ART

SANATTA YETERLİK ÖĞRENCİSİ **HATAYHAN KORALTAN**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
hatayhan@gmail.com
**ORCID ID:** 0000-0002-3391-156X

***Öz:*** *Günümüz sanatının nesne kullanımlarını anlamanın anahtarı Sentetik Kübizmden 1970'li yıllara kadar geçen zaman diliminde aranmalıdır. Yirminci yüzyıl günümüz sanatçısına büyük bir miras bırakmıştır. Bu miras adeta bir nesne kullanım kataloğuna benzer. Kavramsal sanat ile nesnesizleşen ve düşünceyi öne çıkaran sanat her zamankinden daha özgür bir yola girer. Günümüz sanatçıları geçmişteki uygulamalardan alıntılama, yeniden üretim ve kendine mal etme yoluyla, kavramı, nesnelerle cisimleştirerek Post-kavramsal söylemler üretirler. Buna bir de küreselleşme etkisi eklenir ve sanat ilişkisel estetik temelli kültürlerarası bir döneme girer.*

***Anahtar Sözcükler:*** *Resim, Nesne, Çağdaş Sanat, Postprodüksiyon, Post-kavramsal Sanat.*

**GELİŞ TARİHİ:** 11.01.2020 | **KABUL TARİHİ:** 21.11.2021

***Abstract:*** *The key to understanding the object uses of today's art should be sought in the period from Synthetic Cubism to the 1970s. The twentieth century left a great legacy to today's artist. This heritage is almost like an object usage catalog. Art focused on concept and idea enters a freer way than ever which is called the dematerialisation of the art. Today's artists produce Post-conceptual discourses by embodying the concept with objects through borrowing, reproduction and self-appropriation from past practices. A globalization effect is added to this, and art enters an intercultural period based on relational aesthetics.*

***Keywords:*** *Contemporary Art, Painting, Object, Postproduction, Post-conceptual Art.*

## Giriş

Günümüz sanatında gerçek nesnelerin nasıl sanat olarak kullanıldığı, üç boyutlu nesne kullanımına sanatta nelerin yol açtığı, resim ve nesne kullanımı arasındaki ilişki, bu makalenin ele aldığı konudur. Amaç tarihsel süreç içerisinde nesne kullanımının belirleyici unsurlarını tespit etmek ve bunlara güncel sanat örnekleri ile açıklık getirmektir.

Makalenin genel çerçevesi sanattaki tarihsel değişim sonucu, bir taraftan gündelik yaşam nesnelerinin sanatta kullanımının "Bu da sanat mı?" dedirten sorusuna cevap arayarak çağdaş sanatı tanımlamaktır.

Son yüzyıl içerisinde sanat, alışılmış geleneksel yaratı süreçlerinden kopma sürecine girer. Sanat ile ilgili yerleşik fikirler yıkılır. Anti-sanat anlayışı yeni bir paradigma kaymasını beraberinde getirir. Sanat resim ya da heykel gibi türler altında adlandırılmaktan çıkar. Düşüncenin karma türlerde cisimleşmesine dönüşür. Küreselleşmeye bağlı kültürel değişim sonucunda, sanat ve sosyoloji yakınlaşır. Her şey sanat yapıtı olabilir, herkes sanat yapabilir, dolayısıyla sosyal yaşamın kendisi bile sanat olabilmektedir.

Bizi, "Bu da sanat mı?" sorusunun cevabına götüren temsil kuramındaki değişimdir. Doğanın taklidinin yerini gerçeğin ve hayatın kendisi alır. Yaşadığımız dünyanın içinden her türlü yapay ya da doğal sanat olmayan gündelik nesne sanat yapıtına dönüşebilir hale gelir. Tıpkı bir tiyatro sahnesi kurgular gibi üç boyutlu gerçek nesneler resimsel temsili gerçeklik yerine kullanılmaya başlanır.

Sanatta nesne kullanımı resmin geleneksel sınırlarını kırıp genişlemesi ile ilgilidir. Bu kırılma sanatın felsefi tanımının da değişmesine neden olmuştur. Bu da resimdeki temsili yanılsama ve derinlik algıları ile yaratılan geleneksel estetik değerin yok edilmesine dayanır. Duchamp'ın hazır nesne ile yaptığı çıkış en başta resim sanatı ile yüceltilen değerleri hedef alır, ona karşı bir tavırdır. Hazır nesne ile başlayan günümüz sanatında nesne kullanımı resim sanatı temellerine ve mantığına dayanır.

Yirminci yüzyılın günümüz sanatçısına bıraktığı büyük miras adeta bir nesne kullanım kataloğu gibidir. Günümüz sanatçısı bu mirasın içindeki hazır yapıtları ilişkisellik kurma ve temellük yoluyla ele alıp alternatif modeller yaratır. Önceden üretilmiş yapıtlar yeni üretimler için birer yardımcı kaynak ve meşrulaştırma aracı olmuşlardır. Sanatsal soru artık "Nasıl yeni olan bir şey ortaya çıkarabiliriz?" değil; "Elimizdekilerle nasıl bir şey yapabiliriz?" dir. (Bourriaud, 2004, s. 28). Bunu yaparken belli bir temele dayandırılması sanat yapıtının meşruluğu için önemlidir.

## Nesne Kullanımının Günümüz Sanatını Şekillendiren Yakın Geçmişi

Günümüz sanatını ve nesne kullanımını anlamanın yolu 20. Yüzyılın başından 70'li yıllara kadar geçen hızlı değişimi anlamaktan geçer. Buluntu nesnelerin biriktirilmesi ve görsel nitelikleri nedeniyle sergilenmesi, 15. Yüzyıl nadire kabinelerine kadar iner. Nesne kullanı-

mının temelleri tuval üzerine hazır bir nesne yapıştırılarak resimde yeni bir gerçeklik algısı yaratmak isteyen Picasso'nun Sentetik Kübizmi ile atılmıştır. Picasso'nun *Hasır Sandalyeli Natürmort* (Görsel 1) resminde hasır desenli muşamba ve masanın bambu kenar kalınlığını hissettirmek amacıyla bir kordon tuvale yapıştırır. Amaç resim sanatının temel unsuru olan yanılsama yerine gerçek nesneler kullanılarak daha iyi bir gerçeklik algısı yaratmaktır. Bu tavırda geleneksel resim sanatındaki iki boyutlu resimsel temsil anlayışın dışına çıkma, resmin sınırlarını genişletme arzusu hissedilir.

**Görsel 1.** Picasso, 1912, Hasır Sandalyeli Natürmort / Nature Morte à la Chaise Cannée. Musée Picasso. Erişim: 24.05.2020. https://bit.ly/2lxII1F

Resimdeki dönüşümün önemli bir adımı olan bu yapıtta dikkat edilmesi gereken üç önemli nokta vardır. İlki resmin gündelik sıradan nesnelerini konu alan natürmort olmasıdır. İkincisi ise kübik tarz ve gerçek nesne kullanılarak karma teknikle daha gerçekçi olma arzusuyla üç boyutlu bir algı yaratma çabasıdır. Üçüncüsü ise yapıtta görünen bir *Lebenswelt* (yaşam dünyası)'dir. yaşamdan bir kesit, insanın yarattığı kültürden bir anın görüntüsüdür (Danto, 2015, s.32). Bu üç nokta, natürmort, gerçek nesne ve gündelik yaşam dünyası, günümüz sanatında nesne kullanımının özünü oluşturmaktadır.

Sentetik Kübizm ile başlayan gazete gibi sıradan nesnelerin kolaj ya da montaj olarak kullanımı sanat eserinin ulaştığı farklı bir özgürleşmeye işaret eder. Gündelik yaşamın sıradan bir unsuru sanatın kendi özerk yasalarına tabi olarak gündelik kullanım değerinden arınarak saf estetik bir nesne haline dönüşür. Bir gazete kendi işlevinin dışına çıkarak resmin bağlamında estetik bir kimliğe bürünür. Böylece sanat ile hayat arasındaki sınırı ve bağı sorgulayan bir araca dönüşür (Krausse, 2005, s.94).

Gerçek nesnelerin sanat yapıtı içinde kullanılmaya başlamasıyla sanat ile hayat arasındaki sınırın sorgulanmaya başlaması, sanatın tanımının ya da doğrudan sanatın kendisinin sorgulanmasını beraberinde getirir.

Picasso ile aynı dönemde Rus Konstrüktivistler, Picasso'nun salt daha iyi bir gerçeklik algısı yaratma arayışını daha yukarı taşırlar. Resimsel yanılsamayı üç boyuta taşımalarının amacı sanatın alışılagelmiş işlevinin dışında, toplumsal bir faydaya dönüştürmektir. Sanatın işlevsel ve toplumsal olarak bir anlam ifade etmesi gerektiği savunurlar. "Sanat gibi sergilenen, nesnelerden oluşan konstrüksiyonları sanat gibi algılanmayı amaçlamayan ancak yeni işlevsel nesnelere biçimsel altyapı oluşturmak içindir" (Antmen, 2010, s. 105). Bu nesneler yeni tasarımlar ve üretimler için birer rol model oluşturmak amacı taşır. Bunun en güzel örneği Tatlin'in köşe rölyefleridir. Bu rölyeflerde resimsel imgeler üç boyutlu yapılar olarak yeniden üretilmektedir ve gündelik yaşam nesnelerinin sanat yapıtı olarak tasarlanabileceği fikrine öncülük ederler.

Marcel Duchamp ise gerçekliği buluntu ya da hazır nesnenin kendi doğal görselliğinin ötesine taşır. Pisuar örneğindeki gibi gerçek anlamda sanatın doğasını sorgulayan ve sarsan bir anlayışla sanat dışı seri üretim nesnesini sanat eseri olarak sunar. Günümüzdeki nesne kullanımlarının temelinde yatan kavramsal anlayışın başlangıcı geleneksel sanat anlayışına karşı bu başkaldırıdan kaynaklanır. Duchamp, hazır nesneyi anti-sanat olarak önerir. Duchamp'ın öncüllerinden farkı, yaşamdan bir parçayı yapıtın içine dahil etmek yerine sıradan bir nesneyi doğrudan sanat yapıtı olarak önermesidir. Nesneyi temsili rolünden çıkarıp, yaşam ile sanat arasındaki sınırı kaldırır. Sanatı yetenek, beceri ve retinal haz eylemlerinden çıkartıp sıradan bir nesneye dönüştürür. Bu yolla sanatın üretim, sunum ve değerlendirme ölçütlerine ilişkin beklentileri altüst ederek, sanatın ne olduğuna ilişkin bir sorgulama başlatır (Antmen, 2010, s. 125). Burada hazır nesne bir anti-sanat rolü üstlenir. Günümüzde de artık sanat yapıtının sanatçının kendi el becerisi ile üretilen yapıtlar olması neredeyse bırakılır, içerik, kavram ve alımlama ön plana çıkar. Günümüz sanatında nesne kullanımının artık temsil kuramındaki gibi amaç olmaktan çıkıp araca dönüşmüş olmasının temeli tam da bu noktada başlamaktadır.

Nesnenin sanat yapıtına dönüşmesinde büyük rol oynayan Dada sanatçılardan ressam Kurt Schwitters, kese kağıdı, çivi, etiket, civata, şişe mantarı, kağıt, kumaş, mukavva gibi topladığı şehir atıklarını *Merz* adını verdiği kolaj ve asamblajlara dönüştürür. Günümüz enstalasyon sanatının öncülüğünü yapar. Kolajda nesne çeşitliliğini uç noktalara götüren sanatçı bilinçli bir şekilde farklı buluntu nesneleri yazınsal ya da otobiyografik anlatılar için bir araya getirir (Özayten, 1992, s. 26-27).

Nilgün Özayten'in 1992 tarihli doktora tezinde 1900'lerin başından 60'lı yılların Kavramsal Sanatı'na kadar olan dönemi Nesne Sanatı (Obje Sanatı) olarak adlandırır çünkü alışılagelmiş resim ve heykele alternatif sunulan eserleri izleyicinin şaşkınlıkla karşıladığı bu dönemde kavramın nesnenin önüne geçmediğini vurgular (2013, s.40).

Dönemin anti-sanat ruhu içerisinde Sürrealistler, heykelin taş, bronz, alçı, döküm, kaide gibi fiziki sınırlılıkları ve gündelik yaşam gerçeğini yansıtmadaki zorluğunu görür, ironi, fantezi ve raslantısallık gibi dönemin sanatsal yaklaşımlarını yansıtmaya uygun olması nede-

niyle önce resme sonra heykel yerine nesneye yönelirler. Picasso'nun 1930 da kevgirden yaptığı *Kadın Başı*, Miro'nun *Şiirsel Obje*'si, Dali'nin *Istakoz Telefonu*, Man Ray'in *Metronomu* buna en güzel örneklerdir.

Sürrealistler, Dada ile başlayan başkaldırıyı, bilinçaltı ve aklın ötesine duyulan ilgi ile yeni bir görünüme taşır. Nesneler kullanım amaçlarının dışında günlük hayattaki işlevlerinden soyutlanır, aklın ötesinde şaşırtıcı bir şekle bürünürler. Birbirine uzak, bir arada düşünülemeyecek nesneler ironi yaratacak şekilde bir araya getirilirler. Gerçeküstücü nesnenin en güzel örneklerden birisi de Meret Oppenheim'ın *Tüylü Kahvaltı* (Görsel 2) adlı yapıtıdır.

**Görsel 2.** Meret Oppenheim, 1936, Tüylü kahvaltı / Le Déjeuner en Fourrure. Moma Learning. Erişim: 30.05.2020. https://mo.ma/2iE6o0z

Oppenheim'ın *Tüylü Kahvaltı* adlı bu yapıtı Manet'nin toplumsal ahlak eleştirisi olan *Kırda Kahvaltı* (Le Déjeuner sur L'herbe) adlı resmine bir göndermedir. Manet'nin resim ile yaptığı eleştirinin benzerini 75 yıl sonra Oppenheim gündelik yaşam nesnesi ile dile getirmiştir. El ile dokunması hoş olan kürk dil için son derece iticidir. Kürk doğayı, fincan ise insanın yarattığı kültürü temsil eder. (Moma. https://www.moma.org/learn/moma_learning/meret-oppenheim-object-paris-1936/).

Bu görüntünün arkasında feminist bir eleştiri vardır ve içinde taciz, tiksinme, reddetme duyguları saklıdır. Gerçeküstücü sanatçılar nesnelerin yaratıcılık sınırlarını aşan olasılıklar sunmasını keşfetmiştir. Nesneler göz dışındaki duyulara da hitap ederler.

Asamblajın öncülerinden kabul edilen Joseph Cornell Sürrealistlerden etkilenmiş ancak kendini akım içine dahil etmemiştir. 1940'larda nesneleri yazınsal eserlerin anlatılarını görsel dile dönüştürmek için kullanmıştır (Fineberg, 2014, s. 24). Resim sanatının yazınsal ile olan bağını kullanmış ve kutular içine çerçevelenmiş nesneler ile görsel anlatılar yaratmıştır. Yine resme dair olan, yazınsalın görselleştirilmesine dayanan ama diğer taraftan heykel özellikleri ile ilişkilendirilmesi zor olan gündelik nesnelerle üç boyutlu yapıtlar üretir. Nesne kullanımın resimle olan ilişkisine başka bir örnek teşkil eder.

1950'li yıllarda Jim Dine ise nesnelere yaşanmışlıkların hatıralarını taşıyan bellekler rolünü yükleyerek kendi otobiyografisi için kullanmış ve onları kendi duygularının kelime dağarcığı olarak gördüğünden bahsetmiştir (Fineberg, 2014, s. 185). Soyut Dışavurumculuk ve Pop Art arasında köprü vazifesi gören kendini bir akıma dahil etmeyen bireysel sanatçı Robert Rauschenberg boya ve nesneleri birlikte kullanarak *Kombine* denilen yapıtları üretmiştir (Fineberg, 2014, s. 171). Bunlar nesnelerle yapılmış resimlerdir. Ancak düz bir yüzey resmi olmadığından, boya ve nesnelerden karma bir yapıt olduğundan Kombine Resimler adı verilmiştir.

1960'lara geldiğimizde Jasper Johns'un ünlü bira kutuları (Görsel 3) Duchamp'ın tam tersine, hazır nesnenin sanat yapıtı olarak birebir aynısının elle yapılmış ve boyanmış halini sunar, böylece el yapımı olan ile gerçeği arasındaki sınırları sorgular. Johns ile gündelik hayatın kültürel verileri kullanılmaya başlanmıştır (Fineberg, 2014, s. 201).

**Görsel 3.** Jasper Johns, 1960, Boyanmış Bronz / Painted Bronze.
MoMA. Erişim: 25.05.2020. https://mo.ma/2lxLWlN

1950'lerden itibaren teknolojinin gelişmesi ile ortaya çıkan seri üretim ve yeni tüketim alışkanlıkları sonucunda, tüketimi destekleyen reklam sektörü, gündelik hayatımızın popüler estetik ile makyajlanmış nesnelerle dolup taşmasına sebep olmuştur. Hayatı kuşatan bu tüketim nesneleri Pop Art'ı doğurmuştur.

Pop Art, Soyut Dışavurumculuğun seçkinci tavrına bir karşı çıkış olarak kendini kabul ettirmiştir. Akımın en önemli sanatçısı Andy Warhol, çağının en etkilendiği medya ve reklam imgelerinden esinlenerek tüketim nesnelerini sanatın içine koymayı akıl etmiştir. Neo-Dada adı ile de anılan akım popüler yaşamın kendisine dönüşmüştür. Warhol, fabrika adını verdiği atölyesinde tüketim nesneleri gibi sanat yapıtlarını seri şekilde üretip sanatı metalaştırmıştır.

Warhol, dönemin ruhunu oluşturan tüketim nesnelerinin sunumlarındaki cezbedici estetiği serigrafi ile yeniden üretir. Brillo kutuları da (Görsel 4) tıpkı Maurice Denis'in resim sanatı için söylediği "Resim her şeyden önce boyanmış bir yüzeydir" sözünü destekleyen üretimler olarak kabul edilebilir. Kutular, tüketim kültürünün estetik yüzlerini sunarlar ancak bu kutular her şeyden önce birer serigrafi baskıdır. Bu yönüyle değerlendirildiğinde, Brillo kutularının üç boyutlu resimler olarak okunması mümkündür.

Özayten'in iddia ettiği gibi, Warhol'un sanata katkısı, özel anlamda resimde "tarzsızlık" olgusudur. Duchamp'ın geleneksel sanat nesnesi yani resmi ortadan kaldırmak için hazır nesneyi seçmesi de "tarzsızlık" olgusuna ulaşmaktır. Warhol çoğaltma tekniği ile imgeleri kişiliksizleştirir, sıradanlaştırır, orjinalliği yok eder. Bu anlamda Warhol Duchamp'ı aşar çünkü resmi ortadan kaldırmadan onu tarzsız kılar (2013, s. 45-47).

**Görsel 4.** Andy Warhol, 1964, Brillo Kutusu / Brillo Box.
MoMA. Erişim: 24.05.2019. https://mo.ma/2khA6Mz

Arthur Danto, sanatın felsefi bir tanımını yapabilmek için, *Sanat Nedir* adlı kitabında Brillo kutularını örnek vererek, sanat nesnesinin anlamı cisimleştirdiğini iddia eder (Danto, 2015, s.48). Dolayısıyla "Bu sanat mı?" Sorusuna bir yanıt olarak, Danto sanatın bir şeye dair olması gerektiği ve anlamın yapıtın kendisi ile cisimleştirildiğinden bahseder. Sanat yapıtı olan Brillo kutusunu gerçek Brillo kutusundan ayıran şey birbirlerinden farklı anlamlar taşımalarıdır. Sanat yapıtı olan kutu bir kavramı cisimleştirir. Sanat yapıtı için gerekli koşul anlam ve cisimleştirme, kavram ve onu görünür kılan nesnedir.

Pop Art ilgiyi soyut dışavurumculuğun nesnesiz dünyasından, nesneler dünyasına çeker. Teknoloji, medya ve sosyo-ekonomik gelişmeler sonucunda şekillenen yeni yaşam biçimleri sanatın da biçim değiştirmesine sebep olur. Pop Art sonrasında Yeni Gerçekçilik ve Minimalist yaklaşımlar ile birlikte resimsel yanılsamanın ötesine geçilerek gerçek mekanda gerçek nesneler sergilemek fikri gelişir. Georges Segal'in, "İçinde yürünebilir resimler"

diye tabir edilen işlerinde renksiz alçıdan figürler resimden çıkmış gibi ama gerçek mekan kurguları içinde resim gibi durmaktadırlar (Görsel 5). Nesne kullanımı yüzeye hapsolmuş imgenin kendini özgürleştirme çabasına dönüşür.

**Görsel 5.** Georges Segal, 1976, Dur-Geç / Walk, Don't Walk.
PRATT. Erişim:11.01.2020. https://bit.ly/24QNp63

Georges Segal, gerçek uzama girme kararının bütünsel bir deneyime duyduğu güçlü arzudan kaynaklandığını açıklar (Fineberg, 2014, s. 184). Sanki artık resimsel yanılsama sanatçıyı anlatısı için tatmin etmemektedir. Figürleri resimden dışarı çıkararak, bir anlamda izleyiciyi yapıta dahil ederek izleyicinin ortamı deneyimlemesini ister. İzleyici de resme dahil olur.

Diğer taraftan, gerçeklik olgusunun yeniden kavranmasını amaçlayan, genellikle atık ve buluntu nesne kullanan Yeni Gerçekçilik akımı Dada'yı bir çıkış yolu olarak alıp Duchamp'ın aksine hazır nesnelere yeni bir estetik algı ile bakar. Akımın başlıca temsilcisi Arman, Yves Klein'ın boş galeriyi sergileme fikrinin tam tersine 1960 yılında galeriyi tümüyle çer çöp ile doldurarak sergileyerek sansasyon yaratır. Sanat yapıtı nesne artık bir olumsuzluğun ya da polemiğin değil, yeni bir ifade repertuarının temel öğesine dönüşür (Antmen, 2010, s. 177).

Pop Art ile metalaşan nesnelere bir karşılık olarak sanatın ticarete dökülmesini ortadan kaldırmak amacıyla kavramsal sanat gelişir. Düşünsel deneyim ve anlamın metanın önüne geçmesi için sanat nesnesizleştirilmek istenir. Sanat yapıtının tekilliğinin ortadan kaldırılması da bir başka amaçlanan durumdur.

Minimalistler ise boyanın tuval üzerinde yarattığı mekan yanılsamasını reddederek, yerine gerçek mekanı ve uzamı kullanmayı tercih etmişlerdir. Yanılsama yaratmak yerine, mekanı görünür kılarak geleneksel yöntemleri reddedip nesne kullanımının yeni yollarını aramışlar ve enstalasyon gibi sanatsal pratiklerin şekillenmesinde rol oynamışlardır (Antmen, 2010, s. 185).

Minimalizm; "içerikten arınmış", "söylem dili en aza indirgenmiş" işler üreterek, Kavramsal Sanat anlayışının objeyi ortadan kaldırma amacını gerçekleştirebileceği yeni yöntemler önermiştir (Özayten, 2013, s.60). Hiç bir araç olmadan sanatsal düşüncenin iletilmesinin mümkün olmayacağına bağlı olarak Minimalizmin en aza indirgeme düşüncesi, kavramsal sanatın gelişimine yol açmıştır.

Akımın önemli sanatçılarından Joseph Beuys'un yapıtlarında nesneler, belirli kavramlara işaret eden görevler üstlenmiştir. En çok kullandığı malzeme olan keçe, sıcak tutan yalıtıcı ve koruyucu özelliği ile güvenlik kavramına karşılık gelmektedir. *Capri Pili* (Görsel 6) yapıtında Beuys, enerjinin doğadan geldiğine vurgu yapan nesnelerle bir sorgulamaya işaret etmektedir. Sanat, etrafımızda olup bitene karşı bir duyarlılık geliştirme ve yaratımın gerçekleştirilmesini sağlama konusunda yapıcı bir etkiye sahiptir. Sanatta yaratımın gerçekleştirilmesi, bir düşüncenin aktarımı konusunda başvurulan temel kaynak alanları arasında nesne önemli bir yere sahiptir.

**Görsel 6.** Joseph Beuys, 1985, Capri Pili / Capri-Batterie.
Artnet. Erişim: 24.05.2020. https://bit.ly/2kq3FLN

Nesnenin günümüze giden serüveninde Fluxus ve Arte Povera da önemli rol oynar. İki akımın ortak özelliği sanattan çok sıradan gündelik yaşamın olağanüstülüğünün farkına varmaktır. Fluxus anti profesyoneldir, sanattan çok hayatın içinde sokak gösterileri, ses enstalasyonları, deneysel etkinliklerle bitmiş eserden çok gelip geçiciliği benimser. Arte Povera ile her türlü malzeme ses, ağaç gövdesi, cam, toprak çalı çırpı hatta canlı hayvanlar sanat deneyimlerinin sınırları içine girmiştir (Antmen, 2010, s.204-213).

Sanat tarihsel süreçte gerçekleşen tüm bu gelişmeler değerlendirildiğinde sanatın anlamı ve resimsel temsildeki değişim arzusu sonucu nesne kullanımları yeni bir dil olarak benimsenmiştir. Geleneksel olanı yadsımak için başlayan Nesne Sanatı için başta nesnenin kendisi önemliyken Dada, Konstrüktivizm, Sürrealizm, Pop Art, Minimalizm ve Kavramsal Sanat akımları sürecinde nesne evrimleşerek her seferinde farklı bir rol üstlenmiştir. Postmodern anlayış da bu rolleri miras almış ve nesneye, nerede ihtiyaç duyulursa, her zamankinden daha çok kullanılabilir olmanın yolunu açmıştır.

## Günümüz Sanatında Nesne Kullanımı

Son yüzyıl içerisinde nesnelerin sanat yapıtı olarak üstlendiği, yukarıda anlatılan, roller günümüz sanat üretimlerinde nesne kullanımlarını anlamamıza ışık tutar. Günümüz sanatına yeni fikirleri tetikleyen, çeşitlilik getiren birer kaynak oluştururlar. Duchamp "Sanat tüm devrin insanları arasında süren bir oyun gibidir" der (Bourriaud, 2004, s. 31). Nicolas Bourriaud'nun tabiriyle, Postprodüksiyon bu oyunun çağdaş versiyonudur. Tıpkı bir Dj gibi mevcut örnekleri, formları ele alarak yeni bir şey üreten sanatçı tavrından bahseder. Benzer şekilde geçmişin sanatsal uygulamalarındaki düşünce ve kavramlar da kaynak örnekler olarak kullanılır. Günümüz sanatının önemli özelliği açık fikirlilikle her şeyin mümkün ve kabul edilir olmasıdır. Konstrüktivistlerle başlayan her türlü malzemenin olanaklarını deneme ve yeni üretimlere model oluşturma fikri günümüz sanatçısına sadece hazır nesne ile değil her türlü üç boyutlu nesne üretimi ile derdini anlatmanın, mesajını vermenin yolunu açar. Peşinden Dada başkaldırısının tetiklediği özgürleşme Pop Art ile zirveye ulaşır. Sanatçı artık her şeyi özgürce üretebilmektedir. Rauschemberg'in Kombine resimleri ve Warhol'un ahşap üzerine boyanarak yaptığı Brillo kutuları gibi, bu bölümde örnekleri verilen Jef Koons, Damien Hirst, Ai Wei Wei, Mona Hatoum, Tara Donovan ve Yayoi Kusoma'nın yapıtları da resim mantığı temeline dayanan üç boyutlu yapıtlardır.

Günümüz sanatçıları 70'li yıllara kadar sanat akımları ve hareketleri içindeki nesnelerin sanatta kullanım tarz ve türlerinden birini seçerek kendi anlatısına uyarlar. Alıntılama, yeniden sunum, kendine mal etme yollarıyla yeni söylemler üretirler. Nicaolas Bourriaud kendine mal etmeyi Postprodüksiyonun ilk safhası olarak tanımlar. Postprodükisyon günlük yaşamın sosyal kodlarına ve formlarına, küresel mirasın yapıtlarına hevesle sarılma ve onlardan işlevsel alternatif söylemler oluşturmaktır. Bir nesneye yeni bir kavram yüklemek sanatsal bir üretimdir. Günümüz sanatında yaratıcılık nesnelerden bir hikaye yazmak hikayenin karakterlerini nesneler yapmaktır (2004, s. 40-41).

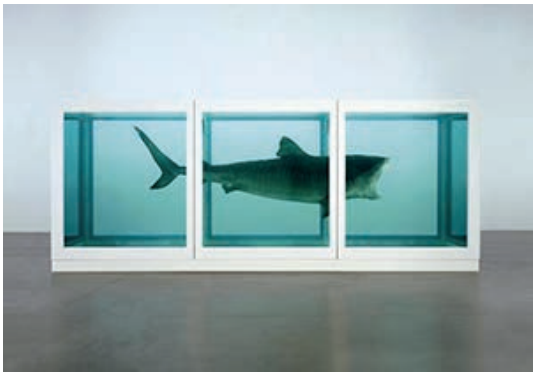
Jeff Koons'un *Michael Jackson ve Bubbles* adlı yapıtı çağdaş tüketim kültüründe, tıpkı Pop Art da olduğu gibi bir estetik bulunması temeli ile üretilmiştir (Görsel 7). Sanatın ticarileştirilmesi ve popüler kültür tüketiminin cezbediciliği ile Koons bilinçli olarak Kitch'e yönelmiştir (Fineberg, 2014, s. 456 - 458). Sanatçı, Pop müziğin kralı olarak ikonlaşan Michael Jackson'ı; Leonardo'nun resimlerindeki Meryem, İsa figürlerine ve Hıristiyan dini sembollerine gönderme yapacak şekilde üçgen kompozisyon biçiminde kurgulamış, Katoliklerin

altın varak rengindeki porselen kitsch melek biblolarına da benzeterek adeta günümüz eğlence kültürünün ikonunu tanrısallaştırmıştır. "Çağdaş sanat bir sanat üretme üslubundan çok, üslupları kullanma tarzına işaret etmektedir." (Kılıç ve Altıntaş, 2016, s.187).

**Görsel 7.** Jeff Koons, 1998, Michael Jackson ve Bubbles / Michael Jackson and Bubbles. Jeff Koons. Erişim: 20.05.2020. https://bit.ly/2oKOhI3

Diğer taraftan günümüz sanatında nesne kullanımı izleyiciyi şaşırtmak, sorgulatmak ve düşündürmek amacı taşır. Nesneler taşıdıkları arzu, anı, tüketim gibi birçok anlam ile izleyicinin belleğinde kavramlar arası ilişki kurmayı sağlayacak önemli bir işlev görür.

Çağdaş sanatta nesne kullanımı, sanat yapıtını eski temsil kuramlarından farklı bir boyuta taşıma çabasıdır. Çağdaş sanat yapıtlarını ortaya koyan sanatçılar, resimsel temsil yerine, ürettikleri üç boyutlu nesneler ile en az gerçek kadar gerçeklik yaratmaya çalışmaktadır. Nesneyi gerçekten daha iyi bir gerçekliğe dönüştürmek istemektedir.

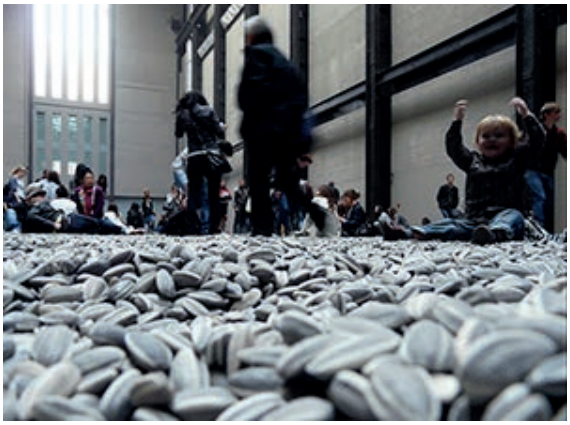


**Görsel 8.** Damien Hirst, 1991, Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziki İmkansızlığı / The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living. Damien Hirst. Erişim: 20.05.2020. https://bit.ly/2oCBlmB

Damien Hirst tam bu anlamda yorumlanacak eserler üretmektedir. Ölü bir köpekbalığı (Görsel 8) ya da *Tanrı Aşkına* isimli yapıtında olduğu gibi bir kafatasını kullanarak yaşam ve ölüm, ölümsüzlük, güzellik ve korku gibi temaları dini anlamlara da göndermeler yaparak kullanır, çağdaş sanatçı kavramının ne olduğuna ilişkin algıyı değiştirir, halkın popüler imgelemine damga vurarak sanatçı ile toplum arasındaki sınırı aşar (Wilson, 2015, s. 190). Başka bir bakış açısıyla Hirst'ün yapıtlarında kullandığı nesneler ve sanatsal tavır Natürmort resim sanatının yeniden ele alınan güncel yorumu gibidir. Damien Hirst, resim sanatına ait geçmiş tarihsel verilere göndermeler yapar. Hirst, Güncel sanat anlayışına özgü bir mantıkla, geçmişin verilerini güncel koşullarla sentezleyerek, nesneyi yeni bir yorumla sunmaktadır.

Güncel sanata özgü ifade biçimleri arasında sıklıkla başvurulan kaynaklardan biri de metaforik anlatımdır. Metaforik düşünceyi kullanan sanatçılar, farklı imgeler arasında kavramsal bağlantılar kurarak izleyiciyi şaşırtırken düşüncelerini dolaylı bir yolla aktarmayı tercih etmektedir. Birbirinden biçim, anlam ve ilişki yönüyle bağımsız nesneleri yan yana getirerek yepyeni anlamlar veya çağrışımlara neden olur (Kılıç ve Altıntaş, 2016, s. 190-191). Ai Wei Wei'nin Çin halkını ay çekirdeklerine benzetmesi ile oluşturduğu ilişkilendirme buna güzel bir örnektir (Görsel 9). Ai Wei Wei'nin bu yapıtı Çin işi üretim fenomeninin yanı sıra insanların uzmanlık gerektiren becerilerinin, geleneksel zanaatlar konusundaki ustalıklarının hafife alınmasının ya da göz ardı edilmesinin ne anlama geldiğini sorgulamaktadır.

Diğer taraftan Damien Hirst'ün ölü hayvanları ve kafatası gibi Ai Wei Wei'nin ay çekirdekleri de natürmort resim geleneğinin önemli nesnelerindendir. Ay çekirdeklerini Çin halkını temsil eden bir metafor olarak kullanır ve porselenden üretilmiş 100 milyon ay çekirdeğini yere dökerek sergileme yoluyla Çin yönetimini politik olarak eleştirmektedir (Wilson, 2015, s. 22).



**Görsel 9.** Ai Wei Wei, 2010, Ay Çekirdekleri / Kui Hua Zi. Khan Academy. Erişim 16.06.2020. https://bit.ly/2kyEcjo

David Hockney, *Resmin Tarihi* adlı kitabında resim nesnenin kendisi değil nasıl göründüğü hakkındadır, nesnenin ışık, gölge ve renklerle nasıl göründüğü ile ilgilidir der (2017, s. 77). Günümüzde ise önemli olan temsilin kendisi değil, temsili bağlantıyla edindiğimiz duyumsama ve sanat nesnesinin iletişim kurma kapasitesinin derecesidir. Günümüz sanatında görüntüsü yerine nesnenin kendisinin kullanılması resim sanatının en geleneksel türü olan, konusu gündelik yaşam nesnelerinden oluşan Natürmort geleneğinden gelir. Natürmortta nesnelerin temsili mümkün olduğunca gerçekçi, renk, ışık, perspektif ve kompozisyon kurallarına göre hazırlanması öncelikliydi. Güncel sanatta ise sanatçının elinin yapıtta görülmesi önemini yitirmiş kavram ve düşünce ön plana çıkmıştır. Buradaki ay çekirdekleri (Görsel 9) nesne olarak natürmortun günümüz yeni yorumu ve üslubudur. Amaç görüntüden çok hissettirmek, sezdirmek, farkındalık yaratmak, eleştirmek ve sorgulamaktır.

Başka bir nesne kullanım örneğine, Tara Donovan'ın yapıtlarına baktığımızda üç boyutlu manzaralar görürüz. Sanatçı günlük yaşantımızda sıkça kullandığımız tek kullanımlık plastik bardak, tabak, bant, kürdan vs. gibi doğaya zarar veren malzemelerden alternatif doğa manzaraları üretir. Doğada çözünürlüğü zor olan plastik malzemelerin aşırı tüketimlerini sorgulamaktadır. Bu formların estetik güzellikleri yapıldığı malzemenin zararıyla bir tezatlık oluşturur. Doğaya nasıl zarar verdiğimizi bize estetik bir deneyim yaşatarak hissettirir (Görsel 10). Tara Donovan'ın alternatif doğa olarak oluşturduğu bu distopyalar aslında kendi tüketimlerimiz sonucunda ortaya çıkan atıkların oluşturduğu yeni dünyadır.

**Görsel 10.** Tara Donovan, 2008, İsimsiz (Köpük Bardaklar) / Untitled (Styrofoam Cups). My Modern Met. Erişim: 27.05.2020. https://bit.ly/2lJArrp

Örnekleri verilen bu yapıtlar, estetik nesneler olmadan önce bizi zihinsel bir algılama sürecine sokarlar. Bunu da gerçek nesne kullanımı ile yaşatarak yapar. Burada nesneler tıpkı George Segal'in içinde yürünebilir resimlerindeki gibi bizi aşırı tüketim sonucu oluşan güncel manzaranın içine sokar, göremediğimiz ya da göz ardı ettiğimiz gerçeği duyumsatır.

Günümüz çağdaş toplumunda imgelerin kendileri değil artık neye işaret ettikleri ve kişilere ne ifade ettikleri önem kazanmıştır. "Sanat imgeler aracılığıyla gerçekliğin yeniden üretilmesidir. Sanat imgeler yoluyla bir düşünmedir." (Ziss, 2009, s. 61). Kavram ve düşünce güncel yapıtların temelidir. Resimdeki doğanın temsili yerine günümüzde üç boyutlu nesneler tıpkı bir tiyatro sahnesi gibi gerçeği yeniden yaratarak düşünceyi bize aktaran araçlardır.

Günümüz sanatçıları, yaratıcı tasarımcı olmak yerine olgular üzerine birer yorumlayıcıdırlar. Sanat, bir bağlam ile ifade üretimine dönüşmüştür. Gündelik yaşam nesnelerini kullanarak kavramsal yapıtlar üreten Mona Hatoum, Feminist bir yaklaşımla nesneleri eleştiri araçlarına dönüştürür. Yapıtları Sürrealist ve Minimalist akımların etkisindedir hatta onlara meydan okur gibidir. Günümüz sosyal yaşamın çatışma ve çelişkileri üzerine çalışır. Hatoum, *Paravan Rende* (Görsel 11) yapıtında, bir mutfak eşyasını büyük boyutta paravana dönüştürür ve tanıdık bir nesneyi esrarengiz hale sokar. Aslında hastanelerde kullanılan 180 cm boyunda metal bir paravandır ve ironik şekilde bir eleştiri içerir (Tate/UK. https://www.tate.org.uk/art/artists/mona-hatoum-2365/who-is-mona-hatoum). Rende ve paravan nesneleri birbirleriyle ilişkilendirilerek, metaforik olarak kadının sosyal yaşam içinde ayrıştırılması, çektiği zorluklar, acılar ve şiddet kavramları anlatılmak istenir.

**Görsel 11.** Mona Hatoum, 2002, Paravan Rende / Grater Divide.
Tate. Erişim: 25.05.2020. https://bit.ly/2jIth4p

"İmgenin potansiyel güçlerinden biri bağlar kurabilmesidir." (Bourriaud, 2005, s. 24). Gündelik yaşamımızın nesneleri üzerinden, kimliklerimiz, benliğimiz, ruh hallerimiz ile ilgili bağlar kurarız. Sanatçının kendisini gerçekleştirme, acılarıyla baş etme, onaylanma gibi öznel isteklerinin bir cevabı olarak sanat üretimi hem sanatçısı hem de izleyicisi için aynı zamanda bir terapidir. Buna güzel bir örnek günümüzde yaşayan Japon sanatçı Yayoi Kusama'dır. Çalışmaları hem Pop Art, hem Minimalizm, hem de Kavramsal Feminist sanat kapsamında değerlendirilebilir (Görsel 12).

**Görsel 12.** Yayoi Kusama, 2012, Balkabağı / Pumpkin.
Philips. Erişim: 27.05.2019. https://bit.ly/2kyEsyS

Kusama'nın bu yapıtı farklı yönlerden incelenebilir. Öncelikle yapıt bir yiyecek olan kabak formudur. Yiyecekler natürmort resim sanatının temel konularından biridir. Gündelik yaşamımızın bir parçasıdır. Çekirdeğinden kabuğuna kadar her yerinden faydalanılır. Yiyecek olmanın yanı sıra Külkedisinin masaldaki kabağa dönüşen arabasından, cadılar bayramında oyularak yapılan suratlara kadar farklı kültürlerde birçok işlevi vardır. Yayoi Kusama için ise yuvarlak şekiller boyamak, çocukluğunda ortaya çıkan bir rahatsızlığa cevap olarak geliştirdiği bir çeşit terapidir. Kendisi ile konuşan kabak halüsinasyonları ile baş edebilmek için her yere yuvarlak noktalar boyamak kendince geliştirdiği bir yöntemdir. Dış mekanda deneyimlenebilen bu tip yapıtlar da izleyicilerin kendi yaşamlarından kesitlerle bağ kurabildikleri bir anı ya da neşe kaynağıdır.

Diğer taraftan, günümüz sanatında sanat yapıtının kendisinden çok anlam ve mesaja vurgu yapıldığından, yapıtın alımlayıcısı olan izleyici ön plana çıkarılmaktadır. İzleyici yapıttaki esas anlamı anlamasa bile yapıtı deneyimler ve etkileşime girer. Örneğin Cornelia Parker, *Ne Bir Yerden Ne Bir Yere* (Görsel 13) adlı yapıtıyla karşılaştığımızda aklımıza birçok düşünce gelebilir. Ama erozyon düşüncesi gelmeyebilir. Sanatçı ise bize kilden üretilmiş ve yıpranmış tuğlaların geçmiş yaşanmışlıkların çağrışımlarını sezdirmek yoluyla kontrolümüz dışında geçen zamandan bahseder. Bu bir çeşit erozyondur. Yaşam akıp gider. (Oriel Myrddin Gallery. 2007, https://www.orielmyrddingallery.co.uk/event/cornelia-parker-neither-from-nor-towards/).

**Görsel 13.** Cornelia Parker, 1992, Ne bir yerden Ne bir yere / Neither from nor Towards. Oriel Myrddin Gallery. Erişim: 24.05.2019. https://bit.ly/2k9tgZo

Bir taraftan Yapıtın içinde potansiyel olarak var olan anlam, diğer taraftan izleyicinin beklentisi ile oluşan anlam ya da daha önemlisi izleyicinin yapıtla kurduğu kendi yaşamından, belleğindekilerle kurguladığı empati yoluyla çıkan anlam günümüz sanatında alımlayıcının önemini ortaya çıkartır. Dolayısıyla nesnelerin sanatta kullanımın belki de en can alıcı yönü üstlerine sinen yaşanmışlıkların barındırdığı sihir ile ortaya çıkan hayallerimiz ve hatıralarımızdır.

Nesne sanatı ve Kavramsal sanat birleşip Post-kavramsal sanatı oluşturmuştur. Post-kavramsal diye adlandırılan günümüz sanatçılarının yapıtlarında üç boyutlu nesne hiçbir zaman olmadığı kadar kullanılır olmuş, çağdaş sanatçı bir tür nesneler manipülatörü haline gelmiştir. Günümüzde yeni bir sanatsal akım ya da hareket yaratabilecek yöntem geliştirmekten çok, ortaya atılmış tüm yöntem ve kavramlar ayrı ayrı veya melez diyebileceğimiz ne resim ne de heykel olan ama disiplinlerarasılık çatısı altında üretilen yapıtlara dönüşmüşlerdir.

Post-kavramsal sanat Modernizmden günümüze kadar gelen tarihsel süreç içindeki hızlı değişimin sentezi gibi de düşünülebilir. 1989 yılında Doğu blokunun yıkılması ve Postmodernizmin geride bırakılması, küreselleşme dönemine geçilmesi ile oluşan kültürlerarası ruh çoğulcu bir sanat ortamı yaratır. Bu çoğulcu ruh kavramsallaşan sanatın cisimleştirilmesinde araç ve malzemelerin çeşitliliğini de beraberinde getirir. Rönesans tarzı tablolar artık günümüz gerçekliğini ifade etmekte sanatçıyı tatmin etmemektedir. Çoğulculuk ruhu sanatçıları, görmeye alışılandan farklı formlar ve malzemeler bulmaya itmiştir. Chris Ofili'nin fil dışkısını kullanması, Marc Quin'nin kendi kanını dondurarak yaptığı otoportresi, Eduardo Kac'ın genetiği ile oynanmış tavşanı buna en iyi örneklerdir (Danto, 2015, s.126 -127).

"Bu da sanat mı?" sorusu aslında sanatın ne olduğunu sorgulatmak amacıyla Duchamp tarafından başlatılmış bir oyundur. Ancak günümüzde değişen paradigma sonucu, artık sorulması gereken soru, "Bu da sanat mı ya da Sanat nedir? değil Sanat burada nasıl kullanılmış?" olmalıdır.

Post-kavramsal sanat, hem nesnenin hem de kavramın, birlikte ele alınıp harmanlandığı, Modernizmden devralınan özelliklerle bir sentezin Duchamp'la başlayıp günümüzde vardığı son noktadır.

## Sonuç

Nesne kullanımı ile sanatçı bir kültür geliştirmiştir. Bu kültür 20. yüzyılın başlarında sentetik kübizm ile başlayan gündelik yaşamdan nesnelerin üzerimizdeki etkilerinin anlaşılması ile oluşmuştur. Artık resimsel yanılsama bizi yeterince ikna etmemektedir. Empati yoluyla sezmek için daha gerçek bir deneyime ihtiyaç duyulmaktadır. Nesneler görsel sanatçılar için, çağdaş sanatta artık amaç değil bireyin kendi anlatısı için birer araç olmuşlardır.

Sanatta hazır nesne, 20. Yüzyılın başından 1970'li yılların sonlarına kadar geçen süreçte özetle; başlangıçta yeni bir gerçeklik algısı yaratma aracı ve işlevsellik modeli iken Dada hareketiyle bir başkaldırı rolü üstlenmiştir. Kolajdan sonra montaj ve asamblaj için görev yapmış, sürrealistler ile birlikte ise ironik anlatı aracına dönüşmüştür. Nesneler, Joseph Cornell ile edebiyat eserlerinin görsele dönüşümünde rol oynamış, Jim Dine ile hatıraların belleği olarak otobiyografik özelliğe bürünmüş ve Robert Rauschenberg, Jasper Johns gibi sanatçılarla öznel deneyimler ve kavramlar için birer anlatı imgesine dönüşmüşlerdir. Pop Art ile birlikte nesneler hem içerik hem de biçimsel olarak kullanılmış ve metalaşmıştır. Sanatın ticarete dökülmesini ortadan kaldırmak amacıyla Kavramsal sanat nesneden arınma yolunu seçmiş ancak hiç bir araç olmadan düşüncenin aktarılması mümkün olmayacağından, Post-kavramsal sanat ile nesneler birer düşünce ve kavram taşıyıcı araçlara dönüşmüşlerdir.

Tüm bu örneklerin tarihsel süreç içinde bizi getirdiği nokta gerçekliğin sanatın içine girmiş olması ve sosyal yaşamdan gündelik nesnelerin artık sanat yapıtı olarak farklı kimliklerle karşımıza çıkmasıdır. Sanatın gerçeği temsil etmek yerine gerçeğin kendisine dönüşmesiyle sanat ile hayat arasındaki sınır erimiştir. Günümüz yapıtlarına "Bu da sanat mı?" denmesinin altında yatan nedenlerden biri de budur. Zaten hayatın kendisi olan şeyin sanat olabilmesinin anlaşılamamasından kaynaklanmaktadır.

Aslında ilk çağlarda ilkeller ile bugünkü insanın imge kullanımının özünde büyük bir değişim olmamıştır. İmge yine insanın ihtiyaçları ve çıkarları için kullanılmaktadır. Değişiklik sadece her dönemin kendi olanakları doğrultusunda şekillenmesindedir. Sanat yapıtlarının özündeki anlamlar ve üsluplar yaratıldıkları dönemin ruhuna uygun bir şekilde değişiklik göstermiştir. İlkellerin büyü ritüeli bugün küresel bir büyüye dönüşmüştür. Otuz bin yıl

önceki büyü amaçlı imge ve nesneler artık çağdaş insanın sanal dünyasının simülakrları haline gelmiştir. Sanat gerçeğin ikizi olmuştur. Güncel sanat uygulamalarındaki çokluk, ne resim ne heykel diye ayırt edilemeyecek melez yapılar haline gelmiştir.

Nesneler Post-kavramsal sanatın ifade araçlarıdır. Her şeyin sanat olabilmesi, herkesin de sanat yapabilmesi düşüncesi geleneksel tanımıyla sanatın anlam, biçim ve yöntemini değiştirmiştir. Sanatta el becerisi, retinal haz, estetik beğeni ikinci planda kalmıştır. Önemli olan kavram ve düşünsel olanın alımlanması, duyumsama yoluyla bilginin kavranmasıdır. Sanatçı ve yapıt kadar artık alımlayıcı da ön plandadır. Günümüzde önemli olan sanat yapıtının ne olduğu değil, ne yaptığıdır. Nesneler izleyicisiyle bağ kurarlar ve yapıtın kendisinden çok izleyicisinin etkilenmesi öne çıkar.  Artık yapıtın anlamı alımlanma derecesine bağlıdır.

## Kaynakça


Antmen, Ahu. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar.* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Bourriaud, Nicolas. (2004). *Postprodüksiyon* (N. Sağbaşlı, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Bourriaud, Nicolas. (2005). *İlişkisel Estetik* (S. Özen, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Danto, Arthur C. (2015). *Sanat Nedir* (Zeynep Baransel, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Fineberg, Jonathan. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat* (S. Atay-Eskier, G.E. Yılmaz Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi.

Hockney, D. Ve Gayford M. (2017). *Resmin Tarihi* (M. Haydaroğlu Çev.). İstanbul: YKY

Kılıç, B.İ. ve Altıntaş, O. (2016). Çağdaş Sanatta Metaforik Düşünce. *İdil Dergisi,* 5/20, s.185-202.

Krausse, A. Carola. (2005). *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü* (D.Zaptçıoğlu, Çev.). İstanbul: Literatür Yayınevi.

Özayten, Nilgün. (2013). Doktora Tezi 1992. Sezin Romi (SALT Araştırma) (Haz./Ed.). *Mütevazı Bir Miras, Batı'da Obje Sanatı/ Kavramsal Sanat/Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-92 yılları Arasındaki Benzer Eğilimler.* İstanbul: SALT/Garanti Kültür A.Ş.

Wilson, Michael. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur.* (F.C. Erdoğan, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Ziss, Avner. (2009). *Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi Estetik* (Y. Şahan, Çev.). İstanbul: Hayalbaz Kitap.


## İnternet Kaynakçası


Moma. Erişim: 30.05.2020. https://www.moma.org/learn/moma_learning/meret-oppenheim-object-paris-1936/

O.M.Gallery. Erişim: 24.05.2020. https://www.orielmyrddingallery.co.uk/event/cornelia-parker-neither-from-nor-towards/

Tate. Erişim: 25.05.2020. https://www.tate.org.uk/art/artists/mona-hatoum-2365/who-is-mona-hatoum

**SANAT YAZILARI, 2021; (45): 585-604** / ARAŞTIRMA MAKALESİ

# ÇOCUKLUK KAVRAMI ODAĞINDA SANATTA ÖZNEL YAKLAŞIMLAR

## SUBJECTIVE APPROACHES IN ART IN THE FOCUS OF THE CONCEPT OF CHILDHOOD

**SEDA ÖZCAN ÖZDEN**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü
sedaozzcan@gmail.com
**ORCID ID:** 0000-0001-9181-9326

PROF. A. **FEYZA ÖZGÜNDOĞDU**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü
feyzaozgundogdu@gmail.com
**ORCID ID:** 0000-0003-1029-7509

***Öz:*** *"Plastik Sanatlarda Anısal Belleğin İnşasında Konu Olarak Çocukluk" adlı bu çalışmada, genel olarak kişisel bellek ve çocukluk ilişkisinin sanat eylemine yansımaları seçilen örnekler üzerinden yaratımın öznel tavrı ile incelenmeye çalışılmıştır. Öznel bir süreç olan sanat eylemine, kişisel bellek izlerinin an ve anılardan beslenen ifadeleri üzerinden bakmak mümkündür. Bu inceleme, ilk bölümde kişisel bellek yansımaları olarak bir an ve anı üzerine görüşlere ve ilgili kavramlara değinmektedir. Anlar ve anıların kişisel belleği inşasına dair psikoloji, felsefe ve sanat alanlarından çeşitli bakış açılarına rastlanırken, sanatta bu inşanın dinamik ve devamlı, bilinçli ya da örtük mevcudiyetine ilişkin veriler bu yazının odağını destekler niteliktedir. Bu konuyu takip eden; sanatta yaratıcı edim olarak çocukluk kavramının incelendiği ikinci bölümde, kişisel belleğin odağındaki çocukluk dönemine ait görüşler değerlendirilmiştir. Oyun ve oyuncağın bu dönemi biçimlendirişindeki rolüne ve niteliğine yönelik sorgulamalar, çocukluk dönemi ötesi bir biçimleniş ve iç düzenlenişi görünür kılmakta ve sanatsal yaratıcılıkta ortaya çıkmaktadır. Sanatçı okumalarının ele alındığı son bölüm, çocukluğun temel biçimleniş ve düzenleniş izlerini seçilen eserler üzerinden çözümlemekte, anısal belleğin inşasına dair örneklere yer vermektedir. Çocukluk kavramı odağındaki öznel yaklaşımlar değerlendirildiğinde, eserin iletisinin izleyiciye kendi geçmişini anımsama olasılıkları sunduğunu görmekteyiz. Yaşanmış özel, biricik, ya da benzer anlar ile karşılaşma potansiyellerinin sanatçı ve izleyici arasında plastik eserlerle yeniden kurulduğu süreçlerin var olduğu sonucuna varılmaktadır.*

***Anahtar Sözcükler:*** *Anı, Bellek, Çocukluk, Sanat, Oyun.*

**GELİŞ TARİHİ:** 05.08.2021 | **KABUL TARİHİ:** 22.11.2021

***Abstract:*** *In this study called "Childhood As The Subject In The Construction Of Episodic Memory In The Plastic Arts", the reflections of the relation between personal memory and childhood on art action tried to be analyzed with the subjective attitude of creation through selected examples. It is possible to view the action of art which is a subjective process, through the expressions of traces of personal memory nourished by moments and memories. In the first section of this review, opinions and related concepts about a moment and memory as personal memory reflections are mentioned. While there are various perspectives from the fields psychology, philosophy and art about the construction of personal memory of moments and memories, the data related to the dynamic and continuous, conscious or implicit existence of this construction in art is such as to support the focus of this article. In the second section following this topic that the concept of childhood as a creative act in art is examined, the views about childhood period in the focus of personal memory are evaluated. The questions about the role and quality of the play and toy in shaping this period, make a formation and internal adjustment visible beyond childhood and emerge in artistic creativity. The last section which deals with the artist's reading, analyzes the traces of the basic formation and arrangement of childhood through selected works of art, and includes examples about the construction of episodic memory. When the subjective approaches in the focus of the concept of childhood are evaluated, we see that the message of work of art offers to the viewer the possibilities of remembering their own past. It is concluded that the potentials of encountering special, unique or similar lived moments exist in processes which re-established with plastic works between the artist and the viewer.*

***Keywords:*** *Memory, Mind, Childhood, Art, Game.*

## Giriş

Sanatçının yaratımlarına kendinden olanı, kendi hakkında olanı katması tavrı, beraberinde öznellik üzerine konuşulan kavramları getirmektedir. Sanatçının yaşamından kimi fragmanların, anıların, yaratıcı süreçte bilinçli ya da rastlantısal olarak eserine yansıması durumu üretimde öznel tavrın inşasını tarif eder. Burada sanatçı kendinde saklı, kodlanmış ya da sembolleşmiş nesne, ilişki, bağlantı ya da bir kompozisyonu dışa vururken öznel tavrının mimarı ve aynı zamanda izleyicisidir. Heidegger bu süreci "Sanatçı, kendi eserinin kaynağıdır. Eser, sanatçının kaynağıdır" şeklinde ifade etmektedir (2011, s.9). Öznel olanın inşası sanatçının kendinden beslendiği ve üretimiyle kendi iç bakışının eserle somutlandığı dönüşümsel bir süreçtir. Bununla birlikte, sanat edimi öznel olduğu gibi sanat izleyicisinin algısı da öznel bir süreçtir. Eserin kaynağı olan özne, sanat nesnesinin içinde barınan özne ve sanat eserinin alımlayıcısı olan özne kişisel belleklerin sanat yolu ile karşılaşması durumunu oluşturur. "Eser ve sanatçı, üçüncü bir unsur sayesinde hem kendi içlerinde hem de karşılıklı ilişki içerisinde bulunurlar. Üçüncü unsur dediğimiz bu temel unsur sanatçıya ve esere adını verir, bu ise sanattır" (Heidegger, 2011, s. 9).

Eserin, sanatçı hakkında olması nedeniyle, kişisel deneyimlerin, yaşantı birikimlerinin, kişiyi derinden etkileyen bir duygunun eserden okunma potansiyelini belirleyen okuyucu, dinleyici veya izleyici olarak alımlayan kişidir. Sanat eseri, sanatçı ve izleyicinin bellekteki izlerinin ve duygularının kesiştiği noktadadır ve sanat eyleminde kişiler arası iletişimin odağında durur. Altuğ'a göre, "kendini ifade aracılığıyla sanat, içerisinde Ben'in kendinin-bilgisini görünüşe getirdiği yaratıcı bir serüven haline gelir" (2018, s.49).

Anların tarifi, sembolleşen nesnelerin düzenlenişi, bir diyalog kurgusu ya da bir melodinin sunumu bireylerin kişisel tarihinden izler ile karşılaşmasına kapı açar. Böylesi bir edimde sanatçı eser deneyimini 'kendini anımsama' üzerine kurar. Böyle bir kurgu için anıların en kalıcı, en temel ve benzer hallerinin çocukluk döneminde oluşması nedeniyle sanatçı muhtemel frekanslarla eserini inşa eder. Bu yazıda örneklenmiş olan bazı plastik sanatçıların kullandığı metotlarda olduğu gibi alımlayıcı eser ile buluştuğunda çocukluk dönemine dair bir parçayı anımsarken, kimi biyografik okumalar onu kişisel geçmişin belli ya da belirsiz anlarına götürebilir. Biyografik ifadelere, an ve anı kavramlarına yakınlaşarak bir mercek tutulduğunda özne kurgularının kişisel geçmişe açılan kapısından içeri girilebilinir.

Yaşamımızı, karakterimizi, hayata bakış açımızı şekillendiren çocukluk döneminin, 'en uğrak zaman dilimi' olduğu söylenebilir. Çalışmada, bu zaman diliminin plastik sanatlarda işlenişine dair seçilen örnekler üzerinden inceleme yapmadan önce sanatsal eylemde kişisel bellek yansımalarının an ve anılar üzerinden nasıl oluştuğuna değinilmektedir. Çocukluk dönemi anılarının sanatta belirme durumu karşımıza en güçlü içgüdüyü, oyunu çıkarır. Yaratıcılığı ve öğrenmeyi mümkün kılan, anlamayı ve anlamlandırmayı sağlayan, sanatsal dürtüyü besleyen oyun eylemine ilişkin çeşitli bakış açıları oyun ve sanatı birbiriyle örtüştürmektedir. Sanatta ve özel olarak plastik sanatlarda çocukluğa dair anlar, anılar ve nes-

nelerin farklı şekillerde ele alındığı çok sayıda örnek mevcuttur. Bu incelemede sınırlı sayıda yer verilen sanatçılar ve örneklenen eserleri bizi aynı sezgiye ulaştırır: Her bir yorumun izi sürüldüğünde, sanatçının 'tanıdık olanı' paylaştığı fark edilmektedir. İzleyici kendi öznel kayıtlarında geçmişe dönük yeni bir ziyaret ile bugünün deneyimine yönelik bir düzenleme yaşamaktadır. Çocukluk dönemine ait anlar ve anılar sanatçının her bir izleyiciyle beraber inşa ettiği özel bir kurguyla zenginleşmekte, anlam ve boyut kazanmaktadır.

## Kişisel Bellek Yansımaları Olarak Geçmişteki Bir An ve Anı Üzerine

John Locke'a göre; "İnsan ancak kendine ait, onu diğerlerinden ayıran geçmişiyle bağlantı kurabildiği ölçüde bireydir" (Aktaran: Boyer ve Wertsch, 2015, s.10). Kişisel geçmişin sanat ediminde yaratıcı düşünceye ilham kaynağı olması durumu, şimdiki zamanın penceresinden bakma halinde kurgusal yapılanmayı sağlar. Sanatçının geçmişindeki bir ânı ya da anları eser kurgusunda işlemesi durumuna bağlı olarak "an" kavramına ilişkin bazı açıklamalara yer verilebilir.

An kavramına zamansal bir akış çerçevesinde bakıldığında geçmişte, şimdi olan ya da gelecekte bir andan söz etmek mümkündür. An kelimesi ruhbilim terimi olarak "İnsanda bilinçdışı durumun topu; bilincin irade ve heyecan karışmadan, algılama (idrak) ve düşünme kısmı," ikinci olarak ise "Zamanın bölünemeyecek kadar kısa bir parçası; kıpı" şeklinde tanımlanır[1]. Nietzsche'ye göre; "Tek bir ânı onayladığımızda, sadece kendimizi değil varoluşumuzu da onaylamış oluyoruz" (Aktaran, Çelik, 2021, s.91). Nietzsche'nin doğrudan yaşam içinde, yaşam için ve yaşam hakkında sürekli devinerek düşünme hali; geçmişteki tanıdık olanı ve geleceğin yenisini şimdinin içine kazarak tahayyül etmesiyle ilişkilendirilir (Esgün, T. G., Salman, G. 2021, s.8). Aristo için zamansallık bir kategori iken, Kant için insan zihninin algısına aittir, insan zihninin içinde olup biten bir şeydir (Baker, 2015, s.159). Kierkegaard'a göre; "zaman içinde ânın belirleyici bir anlama sahip olması gerekir" (2021, s.25).

Anı, "Yaşanmış olgulardan belleğin sakladığı her türlü iz, hatıra" şeklinde tanımlanır[2]. "... şimdiki zamanın içinde, hem de hiç durmadan başlayan bir şimdiki zamanın içinde var olmak; işte maddenin temeli" diyen Bergson (2020, s.201)'a göre; geçmişi, şimdiki zamanın içinde okunabilir kılan, geçmişin maddenin içinde anı durumunda birikiyor olmasıdır (2020, s.213). "Hatıra, daha önceki bir deneyimin oluşturduğu bir izin tekrar faaliyete geçmesidir" (Draaisma, 2018, s.123). Bartlett'e göre, anılar deneyimlerle elde edilen bilgilerin basit ve pasif bir şekilde depolanmasından ibaret olmayıp yapılandırılırlar (Aktaran, Boyer ve Wertsch, 2015, s.37). Anıların nasıl yapılandırıldığını bellek araştırmaları üzerinden inceleyen Boyer ve Wertsch, kendi geçmişimizle ilgili olan otobiyografik anı türünün kişisel bellekle ilgili bilimsel araştırmalarda marjinal bir saha oluşturduğunu söyler (2015, s.38).

---

[1] Türkçe Sözlük (1974). Türk Dil Kurumu Yayınları, Sayı: 403, Ankara: Bilgi Basımevi, s.42.

[2] Türkçe Sözlük (1974). Türk Dil Kurumu Yayınları, Sayı: 403, Ankara: Bilgi Basımevi, s.45.

Kierkegaard'ın (2021, s.126); "Şimdinin tarihsel karakteri, onun var olmuş olmasıdır, geçmişin tarihsel karakteri ise, var olmuş olmakla şimdi olmuş olmasıdır" cümlesini anımsatır şekilde, anı, hatırlama ve şimdi ilişkisini Bergson, şu şekilde ifade eder;

> Anı söz konusu olduğunda ne olur? Beden, geçmişle yeniden oynayabilen hareket ettirici alışkanlıkları korur; geçmişin dâhil olabileceği tavırları yeniden benimseyebilir veyahut eski algıları sürdürmüş bazı beyinsel fenomenlerin tekrarı yoluyla, anıya güncellikle bir bağ noktası sağlayacaktır, yitirilmiş bir etkiyi şimdiki gerçeklik üzerinde yeniden ele geçirmenin bir yolunu sağlayacaktır (Bergson, 2020, s.214).

Anıya şimdiki zamanın penceresinden bakılarak kurulan bağ, sanat yoluyla ifade edilebilir. Bu bağlamda, kişisel geçmiş izlerine sanatta ilham kaynağı niteliği taşıması üzerine bir bakış, anısal bellek yardımıyla otobiyografik bir yolculuğa kapı açar.

Boyer ve Wertsch'e göre; insanın yaşamındaki belirli olaylara ilgili anılar "anısal bellek" olarak otobiyografik bellek ile eş anlam taşır. Kendiliğin içeriğini oluşturan otobiyografik anılar, kişisel geçmişin kavramsal, genelleyici ve şematik bilgilerinden oluşması "otobiyografik bilgi dağarcığı" şeklinde tanımlanır. Kendiliğin temel bileşenini oluşturan otobiyografik anılar; toplum içinde konumlanmamızın ve kim olacağımızın da sınırlarını da belirler (2015, s.38-43). Biyografik ya da otobiyografik kendilik, artık kimsenin ne olduğunu bilmediği gerçek öznenin yerine geçebilir (Ünlü, 2015, s.339). "Anımsamak ve unutmanın kavşağında kendini sorgulayan biyografi ve biyokurgular ele aldıkları özneleri her seferinde yeniden var edebilir, yeni bir öznellik anlayışının kapısını aralayabilirler" (Ünlü, 2015, s.96).

Sanatçının kişisel geçmişine dair duygusal yoğunluğu ve belleğindeki izleri ifade ederek paylaşma edimi sanatta biyografik okumalarının anı üzerinden oluşturulması ile bağ kurar. Sanatın farklı türlerinde an ve anı kavramı ile karşılaşılabilir.

Augustinus, hatıraların "tarifi imkânsız birtakım yollarla onları bölmelerinde saklayan büyük hafıza ambarlarında" korunduğunu yazar (Draaisma, 2018, s.52). Sanat eyleminde ise sanatçının kendi hafıza ambarlarında korunan anıları sanat eserine dönüşebilir. Eserin barındırdığı anı parçaları izleyicinin kendi hafıza ambarında olan hatıralarını canlandırabilir.

Geçmişimizi hatırlamanın bugünkü duygusal yaşantımızı etkileme yönünü ifade eden Boyer ve Wertsch; hatırlama ve duygusallığı anısal bellek ile ilişkilendirir. Bu konuyu, Endel Tulving'in anısal belleğin "zaman kapsülü" özelliğini incelediği makalesinden şu şekilde aktarır: "Zamanın oku dümdüz gider, ama bunun bir tek istisnası vardır. Zamanın tek yönlülüğü doğanın temel yasalarından biridir. ... Zamanın akışı geri dönüşümsüzdür. Bunun tek istisnasını insanın geçmişte olanları hatırlama yeteneği sunar bize". Bu görüşe göre, anısal bellek hatırlamada olduğu gibi, yaşanan olayın duygusal içeriğinin yeniden yaşanmasında da önemli bir rol oynadığını ortaya koyar (Boyer ve Wertsch, 2015, s.256-257). "Anımsamak her zaman kurgulamaktır" (Ünlü, 2015, s.89). Anımsama ile duygusal içeriğin yeniden yaşanması, sanat ediminde geçmişin bir kez daha yapılanmasını beraberinde getirir.

Halbwachs'a göre; "Hatıra, geçmişin çok büyük bir ölçüde şimdiki zamandan ödünç alınan veriler yardımıyla ve üstelik önceki dönemlerde yapılmış ve eskiye ait imgenin hâlihazırda oldukça değişmiş bir şekilde ortaya çıktığı diğer yeniden inşalarla hazırlanmış bir yeniden inşasıdır" (2019, s.86).

Kuspit, her bir sanat eserinin, deyim yerindeyse sanatçının kendisiyle karşılaşmasını, yani sanatçının malzemesi aracılığı ile duygularını yeniden yaşayıp, yeniden düzenlediği analitik bir seansı temsil ettiğini ifade eder (2010, s.31). Sanat eyleminde sanatçının kendini ifade etme arzusuyla belleğinde anılarını yeniden inşa ederken kendini tanımlaması, "kazınmış veya esrarengiz bir geçmişi yeniden inşa etmeyi hâlihazırda aramanın anlatısı"dır (Ranciére, 2020, s.129). "Geçmişin tüm anlamı bizim ona şimdi bulunduğumuz noktadan bakarak verdiğimiz anlamdır" (Sözer, 2019, s.113). Bu bakış, kişisel bellek yansımalarını içerir.

Şimdinin içinden anılarımıza dönüp baktığımız noktada onların saklı olduğu yer olmasıyla kişisel bellek karşımıza çıkar. Öznel yaklaşımla geçmişteki bir ânı düşünme edimi o anın yeniden inşasını beraberinde getirir.

Bellek ve hatıra kavramlarının Latince "memoria" sözcüğünde buluşmasını Draissma şu şekilde ifade eder:

> Batı kültürü tarihinde, bellek ile yazı arasında daima yakın bir bağ olmuştur. Latince mamoria sözcüğünün iki anlamı vardı: "Bellek" ve "hatıra". İngilizcedeki "memorial" sözcüğü de eskiden iki anlamda kullanılmaktaydı: "Hatıra" ve "yazılı kayıt". Bu ikilik, insanın hatıraları ile bu hatıralardan bağımsız olarak bilgiyi kaydetmek için keşfedilmiş araçlar arasındaki bağlantıyı vurgular (2018, s.47).

"Geçmişten gelen görsel kazanımlar, benim şimdiki algısal alanımda uygun yerlere, bunları en yararlı şekilde tamamlayarak yerleştirirler" (Arnheim, 2012, s.106). Yaşamın kayıtlarına yeniden ve yeniden dönüp bakabilmek insan ruhunun yapısal bir özelliğidir. Akılda tutma çabası olsa da olmasa da yaşadığımız bir olay, duyduğumuz bir söz belleğimizde yerini bulup iz bırakır, gerektiğinde o ize geri dönebiliriz, yani anımsarız (Sözer, 2019, s.44). Bellek daima şimdiki zamandadır ve yaşanmış deneyimden kaynağını alan bellek; tanık olduğumuz olgulara, tanığı ya da aktörü olduğumuz olaylara ve bunların ruhumuza kazıdığı izlenimlere bağlı olmasıyla son derece özneldir (Traverso, 2020, s.16-20). Geçmişteki imgelerin kalıntısı belleğimiz aracılığıyla ortaya çıktığında, şimdiki zaman imgemizle karışır, hatta bunun yerine bile geçebilir; geçmişin deneyimleri şimdinin deneyimleriyle sürekli tamamlanır ve zenginleşir (Bergson, 2020, s.65). Bergson'a göre; "Bellek şimdiki zamandan geçmiş zamana doğru bir gerilemeden oluşuyor değildir asla; tersine, geçmişten şimdiki zamana bir ilerlemeden ibarettir" (a.g.e. s.227).

Sanat eylemi hem sanatçı hem de izleyici için belleği harekete geçirici özelliğe sahiptir. Kişisel belleğin sanat edimi ile ilişkisi açısından sanat, geçmişe bakmanın özel bir yolu olarak nitelendirilebilir. Sanatçı, yaratım sürecinde otobiyografik belleğine esin kaynağı ni-

teliği yüklemeyi tercih edebilir. Bunun yanı sıra; sanatsal yaratıcılığın özünde kişinin duygu ve düşüncelerini yansıtan bir ifade aracı olması bellek ve sanat ilişkisinin kaçınılmazlığıdır.

Belleğimizin kişisel deneyimleri depoladığı kısmı olan otobiyografik bellek; kişisel hayat varlığımızı, bir anlamda geçmiş yaşam envanterimizi saklı tuttuğumuz yerdir. Ailemizle yaşadığımız eve, okulun ilk gününe ya da arkadaşlarımızla yaptığımız sohbete dair anıların saklandığı yer burasıdır. Çocukluğa ait anılar, otobiyografik belleğin en çok uğradığı yerdir diyebiliriz. Bu bağlamda, sanatta yaratıcı edimin kişisel bellek yansımalarına çocukluğu odak noktasına alarak bakmak mümkündür.

## Sanatta Yaratıcı Edim Olarak Çocukluk Kavramı

Sanat eyleminin içerdiği öznel tavır, geçmiş yaşamın parçalarına kişisel bellek yardımıyla biyografik bir yaklaşım ile bakışı ve nihayetinde çocukluk ve oyun kavramları okumalarını beraberinde getirir. Belleğimizdeki anılara şimdi olanın penceresinden baktığımızda yeniden inşa ettiğimiz geçmişin içindeki çocukluk anılarının sanata yansıyan izlerine oyun ve oyuncak kavramlarıyla bakabiliriz.

Sanatın neredeyse insanla yaşıt olması gibi (Fischer, 2017, s.30), oyun kavramı da benzer bir tarihlendirmeye açıktır. Johan Huizinga, *Homo Ludens* adlı eserinde, oyunun kültürler arası yerini incelemeyi değil, "kültürün hangi ölçülerde oyunsal bir karakter gösterdiğini" araştırmayı amaçlar; çünkü "oyun kültürden daha eskidir" (2006, s.16). Huizinga; "akıllı insan" anlamına gelen "Homo Spiens" teriminin türümüzü ifade etmek için fazla iyimser olduğunu, bunun yerine önerilen "imal eden insan" anlamındaki "Homo Faber" teriminin ise birçok hayvanı da niteleyebilme özelliğiyle yeterli bir ifade olmadığını belirtir. Bu niteliğin ortaklığı oyun oynama edimi için de aynıdır. "Homo Ludens" ise "oyun oynayan insan" anlamıyla; imal etmek kadar esaslı bir işlevi ifade etmesiyle "Homo Faber" teriminin yanında yer almalıdır (2006, s.13).

Psikoloji, fizyoloji, sosyoloji, felsefe, antropoloji, arkeoloji gibi farklı bilim alanları oyun kavramını çeşitli yaklaşımlarla tanımlamışlardır. Psikoloji ve fizyoloji; oyunun doğasını, anlamını, hayat düzlemindeki yerini; hayvanlarda, çocuklarda ve yetişkin insanlarda gözlemler ve açıklar (Huizinga, 2006, s.17). Çeşitli bilim alanlarının buluştukları nokta ise, oyunun eğlenceli yanıdır. Huizinga, (2006, s.19-20); oyunun bu "zevkli yanı"nı "*aardigheid*" kelimesi ile açıklar; kelimenin "*aard*" kökünün "doğa, karakter" anlamında olması ile oyunu, herkes tarafından hemen tanınabilmesiyle, *bütünsellik* olarak adlandırır. Oyun, kültüre eşlik eden bir unsurdur ve oyunun varlığı ile her yerde, "gündelik" hayattan farklılaşan belirlenmiş bir eylem niteliği olarak karşılaşırız.

Oyun, henüz kirlenmemiş zihinlerin en saf, en doğal halinden ortaya çıktığı için önemini korurken; oyunların başrol oyuncusu oyuncaklar, antik çağlardan bu yana çocuklar için hayatı anlamlandıran unsurlar olarak karşımıza çıkar. Antik kaynakların, epigrafik ve arkeolojik verilerin ışığında antik çağ oyun ve oyuncaklarının günümüze ulaşan yolculuğunu

izleyebilmekteyiz. Platon için oyun, çocukların eğitiminin bir parçasıdır; Aristoreles'e göre, çocukların hayata hazırlanması için en iyi yol oyundur. Ayrıca Aristophanes, Plutarkhos gibi Antik Yunan ya da Suetonius, Ovidius Quintilianus gibi Romalı yazarların eserlerinde de oyunlara ve oyuncaklara dair anlatılara rastlarız (Gerçek, Eylül-Ekim 2018, s.75).

Huizinga'ya göre, oyun (2006, s.50); "özgürce razı olunan, ama tamamen emredici kurallara uygun olarak belirli zaman ve mekân sınırları içinde gerçekleştirilen, bizatihi bir amaca sahip olan, gerilim ve sevinç duygusu ile "alışılmış hayat"tan "başka türlü olmak" bilincinin eşlik ettiği, iradi bir eylem veya faaliyettir".

Schiller'in sözleriyle: "İnsan, sözcüğün tam anlamında insan olduğu zaman oynar ve ancak oynadığı zaman tam anlamıyla insandır" (*On beşinci Mektup*) (Aktaran, Altuğ, 2018, s.31). Schiller, oyun kavramına öznel bir bakış sunar; varlığın kendisini ortaya koymasını insanın duyusal ve akılsal güdülerinin birleşimi ile açıklar:

> Schillere'e göre, ... Aynı zamanda hem özgürlüğümüzün bilincinde olduğumuz hem de varoluşumuzu duyumsadığımız; kendimizi hem madde olarak duyumsayıp hem de zihin olarak bildiğimiz bu tür durumları, *güzel nesne*'nin deneyiminde yaşar ve kavrarız. O halde gerçek olan ile ideal olanın, insanın duyusal tikelliği ile akılsal tümelliğinin bağdaşması, insan bilincine ancak estetik deneyim olarak, yani güzelliğin ve sanatın deneyimi olarak girebilir. Bu bakımdan güzel nesne, insanın gerçekleşmiş kaderinin bir sembolü gibidir. İşte güzel nesne aracılığıyla, bu ikili deneyime (duyusal-akılsal) eşzamanlı olarak sahip olduğumuz bu türden *durumlar* bizde yeni bir içtepi uyandırır: *Oyun içtepisi (Spieltrieb)*. (Altuğ, 2018, s.28-29).

Schiller'in çıkış noktası; "Hayalî olan ama yine de hakiki olan, oyunla dolu ama yine de derin biçimde ciddi olan nesnelerin, bireysel varoluş ve toplumsal düzen için vazgeçilmez ve özsel olması mümkün değil midir?" ve "İnsan için "çok daha zor olan yaşama sanatı", *oyun*'un ve *görünüş*'ün esenliğe ulaştıran zenginliğine tâbi kılınamaz mı?" soruları ile belirtilebilinir (Altuğ, 2018, s.18).

Oyun kavramına bir başka bakış ise; oyuna atfedilen eğlence veya boş zaman kavramının fikirselleştiği üzerine örneklerdir. Felsefe ve siyasetin birleştirdiği etkileri farklı disiplinlerde izlemek mümkündür; "Fareli köyün kavalcısı"nın çocukları eğlendirerek "bir yerlere" doğru sürüklemesi eğlence aracılığıyla halkı kitle haline getirmedir. Benzer şekilde, "*Hayat Güzeldir*" adlı filminde Robert Begnini'nin temerküz kamplarında çocuğuna "oyun" ve "eğlence" olarak saklanmayı öğretmesi ve bu şekilde de kendi hayatına karşılık çocuğunun hayatını kurtarması film konusu olsa da oyunun tüm ciddiliğini bizlere göstermektedir (Akay, 2001, s.105-106).

Kavram olarak oyun ve sanat ilişkisini odak noktasına alarak konuya bakıldığında, birbirine eklemlenen ya da ayrılan çeşitli yaklaşımlar görebilmektedir.

Aristoteles'e göre, görseller üretme ve bunlardan hoşlanma doğuştan gelen bir özelliktir. Bu durum çocukların taklide dayalı oyunlarında örneklendiği gibi Aristoteles için her sanat bir *mimesis*, bir çeşit taklittir (Dutton, 2017, s.44).

Schiller'e göre; sanatsal biçimlerin üretimi insanın doğuştan kaynaklanan oyun eğilimiyle açıklanır (Huizinga, 2006, s.213). Winnicott'a göre; "Oyun oynama doğası gereği heyecan verici"dir (2019, s.80). Oyunun bu heyecan verici özelliği, yaratıcı olma eyleminde özgürlüğü katmanlar. Bu ilişkiyi Winnicott, oyun oynama edimini çocuk özelinde değil, birey kavramı üzerinden açıklar; "Bir çocuk ya da yetişkin ancak oynarken ve sadece oynarken yaratıcı olabilir ve bütün kişiliğini kullanabilir; birey de kendini ancak yaratıcı olduğunda keşfedebilecektir" (2019, s.82). Oyunun heyecan verici, özgürleştirici, yaratıcılığı tetiklemesi gibi özellikleri; sanat kavramına getirilen sayısız tanımda da karşımıza çıkan sıfatlardır.

Oyun ve sanatı birbirine bağlayan bir soru sorar Huizinga; "Oyun kendine, olağanüstü sanatçıların imgelem alanından daha zengin bir yeri nerede bulabilir?" (2006, s.215). Yaratıcılık, oyun kurgularında ve sanat ediminde ortak kavramdır. Duchamp'a göre; "Sanat bütün zamanlarda bütün insanlar arasında oynanan bir oyundur" (Bourriaud, 2005, s.29). Duchamp, sanatçının yaratıcı edim sırasında ilkel duygularını malzemesine transfer ettiğini söyler; böylece malzeme, bu duyguların izleyiciye aktarılmasını sağlayan bir aracıya dönüşür (Kuspit, 2010, s.31).

"Zihni anlık olarak işgal eden her bir fikrin kendiliğinden kişiselleştirilmesi sadece yüksek bir soyutlama işlevi değil, aynı zamanda gerçekte daha çok bir çocuk oyununa çok yakın, ilkel bir tutum olmaktadır" (Huizinga, 2006, s.220). Bourriaud, sanatsal etkinliği; formları, tarzı ve işlevleri değişmez bir öze değil, çağlara ve toplumsal içeriklere göre evrilen bir oyun olarak tanımlar (2005, s.17). Sanat ve oyun eylemlerinin kesiştiği kavramsal noktalar gibi sanatçının sanat edimini oyun olarak nitelendiren tanımlamalara da rastlarız. Bu bağlamda, Altuğ'a göre; "Sanatçının yaptığı iş, ciddi insanlara yakışmayan bir *oyun*'dur" (2018, s.16).

Winnicott'a göre; "Çocuk her türlü yaratının kaynağıdır kendi iç dünyasında" (2019, s.11). Buradan hareketle; sanatçının yaratıcı kaynağını kendi iç dünyasında bularak sanat ediminde bir çocuğun yaratıcı kavrayışına benzer bir yol izlediği söylenebilir. "Kişinin hayatın yaşamaya değer olduğunu hissetmesini sağlayan, her şeyden önce yaratıcı kavrayıştır" (Winnicott, 2019, s.96). Yaratıcılığın en etkin faaliyet alanı olarak sanat edimi çocukluk kavramını esin kaynağı olarak kullanım örnekleriyle de karşımıza çıkar.

## Sanatçı Okumaları

Kendi sanatsal edimlerinde çocukluk kavramını izleyebileceğimiz sanatçılar arasında Pablo Picasso, çocukluğa dair yaklaşımı ile öne çıkan sanatçılardan biridir. Picasso, "Tüm yaşamı boyunca bir çocuk gibi resim yapmaya uğraştığını da söylemişti" (Kuspit, 2010, s.117); Picasso, son dönemlerinde, kendine yaptığı maskelerden anlaşılabileceği gibi, örtük biçimde kendini çocuklarla özdeşleştirmiştir. Yaptığı maskeleri kendi takıyordu.

Simmel'in, "Çocukluğun saf bakışıyla, yetişkinliğin "çözümleme gücü"yle donanmış ressam, modern hayatın ele avuca sığmaz güzelliğini aramaya başlar" (2019, s.11) sözünü Picasso'nun sanatına dair düşünürken hatırlamak olasıdır. Picasso, "Her çocuk bir sanatçıdır, mesele büyürken sanatçı kalmakta" der (Gompertz, 2020, s.194). Picasso, sanatında çocukluk kavramını bir metafor olarak kullandığı eserler gerçekleştirmiştir.

**Görsel 1.** Pablo Picasso, 1969, Le Peintre et l'Enfant / Ressam ve Çocuk
Erişim: 28.06.2021, https://soo.gd/miAm

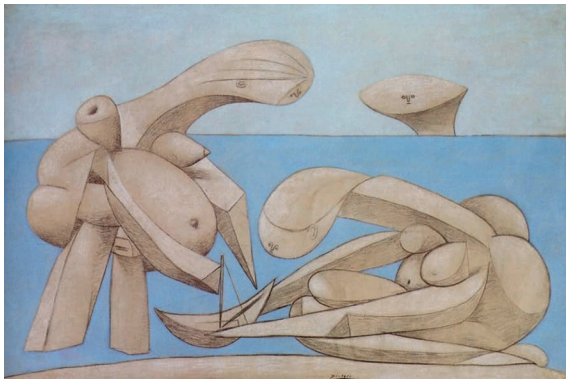
Picasso'nun, "*Le Peintre et l'Enfant*"/ "Ressam ve Çocuk" eseri, sanatçının sadece çocukluk ile değil aynı zamanda çocuk resimlerinin tazeliğiyle de ilgilendiğini gösterir. Neşeli ve asi bir ruh hali ile çocuğun karakterize edilişi sanatçının bilinçli bir şekilde naif bir tavır sergileme edimiyle oluşturulmuştur[3].

Çocukluk kavramının "minörlük" ile karşılandığını görürüz; 20. yüzyılın tavrı "öğrendiğini" değil, "öğrenmediğini" ön plana çıkarır. *Öğrenmeme veya* minörlük (*azlık*) *primitivizm* ve bilinçdışı sayesinde önem kazanıyor (Akay, 2001, s.186). Bu bağlamda, Akay'a göre; Picasso'nun "Little Girl Jumping Rope" / "İp Atlayan Çocuk" eseri çocukluk temsilini yansıtır.

[3] Bkz. Sooke, Alastair. (2016). *How Childhood Came to Fascinate Artists.* https://soo.gd/ed712 Erişim: 28.06.2021.

**Görsel 2.** Pablo Picasso, 1950-1954, Little Girl Jumping Rope / İp Atlayan Küçük Kız.
Erişim: 28.06.2021, https://soo.gd/7Avb

Picasso'nun, "*Little Girl Jumping Rope*" / "İp Atlayan Küçük Kız", eserini 1950 yılında yapmaya başlamış olması yaratıcılıkta öznel tavrı ifade eden niteliktedir. Eser, Picasso'nun kızı Paloma'nın 1949'da dünyaya gelmesiyle yeniden baba olduğuna dair harika bir hatırlatma sunan niteliktedir.[4]



**Görsel 3.** Pablo Picasso, 1937, On the Beach / Oyuncak Kayıkla Kızlar.
Erişim: 28.06.2021, https://soo.gd/y5tE

Berger'e göre (2019, s.161); Picasso, çelişkilerle oynayarak şaka yapar tavrı ile bizi sarsmaya çalışıyor; "Bunlar bir kayıkla oynayan çocuklarsa, neden kadın vücudu taşıyorlar? Kadınsalar, oyuncak kayığın işi ne? İçinde bir başın, ufuk çizgisinin üstünden, masanın kenarından bakarcasına uzanıp baktığı bir resimde böyle mantıklı sorular sormak naif görünebilir".

[4] Bkz. Umland, Anne.(2015). https://soo.gd/bklY Erişim: 12.07.2021.

Sanat ediminde çocukluğa dair unsurları izleyebildiğimiz sanatçılardan bir diğeri olan Annette Messager'in sanat tavrı, çocukluğa ait objeleri kutularda biriktirmiş de döküvermiş hissi uyandırır. Eco'ya göre (2019, s.48); Messager, çocukluk anılarını nevrotik bir titizlikle defterlerde toplayıp, bunları sanat yapıtı olarak sergiler.

**Görsel 4.** Annette Messager, 1990, The Story of Little Effigies / Küçük Kuklaların Öyküsü. Conkelton, S., Eliel, C.S. (1995). *Annette Messager*. New York: The Museum of Modern Art: Distributed by H.N. Abrams, s.32.

"Küçük Kuklaların Öyküsü" enstalasyonun malzeme dizisini; pelüş oyuncaklar, çocukluktan kalma çerçevelenmiş giysi kolajları, renkli kalemler, nakış kitaplar gibi nesneler oluşturur. 1987'den beri, eserlerinde doldurulmuş oyuncakların kullanımı, çocukların oyun ve oyuncaklarla olan ilişkileriyle ilgili fikirlerinin paradoksal doğasını hatırlatır. Sanatçı için, bu paradoks, yasaklanmış aktivitelerle dolu çocukluğu simgeler (Conkelton ve Eliel, 1995, s.10-29).

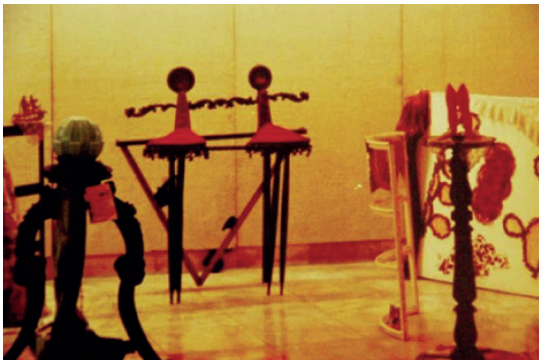
Annette Messager ve Mike Kelley, sanatsal ifadeleri konusundaki benzerlikleri ile dikkat çeker. Bununla ilgili, Messager, Natasha Leoff ile gerçekleştirilen röportajında[5]; doldurulmuş pelüş oyuncakları sanatsal malzeme olarak aynı dönemde kullanmış olsalar bile, aynı tınıya sahip olmadıklarını söyler.

**Görsel 5.** Mike Kelley, 1987, More Love Hours Than Can Ever Be Repaid and The Wages of Sin / Bugüne Kadar Alınmış En Uzun Sevgi Saatleri. Erişim: 22.04.2021, https://soo.gd/Kqmu

[5] Bkz. https://soo.gd/Ndjb Erişim: 22.04.2021.

Oyuncakların psikolojik yansımalarını başlıca teması kılan Mike Kelley'nin (Hopkins, 2018, s.283) yapıtının ismi bazı oyuncak yapma ya da verme örneklerine bağlı duygu sömürüsünü güçlü bir şekilde iletir. Kapitalist sistemlerin yarattığı karşılanmamış ihtiyaçları ve bayağılaşmış kültürel formlara yönelik eleştirileri ima eden eseri ile Kelley, aynı zamanda, çocuklukla ilişkili imgelerin yanı sıra, sık sık ergenlerin alt kültürlerini, heveslerini ve saplantılarını keşfeder (Hopkins, 2018, s.258).

Sadece içimizdeki çocuğu keşfetmeye yardımcı değil, çocukluğumuzu çok iyi hatırlıyormuşuz hissi uyandıran eserler üzerine düşündüğümüzde Füsun Onur'un çalışmaları akla gelir.



**Görsel 6.** Füsun Onur, 1985, Eski Eşyaların Düşü. Demirkalp, Mümtaz. (2010). *Füsun Onur ve Heykel Sanatı*. Sanat Dergisi, 0 (15), s.32.

Necmi Sönmez, "*Şimdiki Zamanın Yanında ya da Karşısında*" isimli kitabında, Onur'un eserlerini kurarken yaşadıklarını, belleğini bir tür çıkış noktası olarak aldığını belirtir (2015, s.378); Onur, çalışmalarında belleğinde kalan imgelerden yola çıkan sanatçı hem gözlerinde hem de kulaklarında kalan, yaşamıyla bire bir ilgili "algıları" görselleştirir. Gördüğü, duyduğu, çizdiği, biçimlendirdiği sanatçının belleğini oluşturmuştur. Sergilerinin ve işlerinin temelinde belli oranlarda geçmişe dair kalıntılar bir tür çıkış noktası oluşturur.

**Görsel 7.** Nazan Azeri, 1993, Asamblajlar. Erişim: 01.08.2021, https://soo.gd/M7Bg

Nazan Azeri, diğer çok sayıda eserinde olduğu gibi, 1992-93 yılları arasında gerçekleştirdiği asamblaj çalışmaları[6] ile oyun ve oyuncak kavramını öne alır. Çocukluk anılarını yeniden anlamlandırmak edimi ile sanat pratiği aynı zamanda izleyiciye de kendi anıları ile karşılaşma imkânı sunar.

Anni Leppälä, çocukluk anılarına sanat kurgularının oluşumu için ilham kaynağı niteliği yükleyen bir başka sanatçıdır.

**Görsel 8.** Anni Leppälä, 2014, Small Forest / Küçük Orman.
Erişim: 17.05.2021, https://www.annileppala.fi/#

Kendi çocukluk anılarından beslenen sahneler kurgulayan ve mekânlarını çocukluğunun geçtiği yerlerden seçen Leppälä, "pembe bir yatak örtüsünün üzerindeki oyuncak çam ağaçlarından oluşan minik orman" (Darendeliler, 2018, s.34) kurgusu ile kişisel bellek ve anı kavramlarının çocukluk odağından esere yansımasını gösterir.

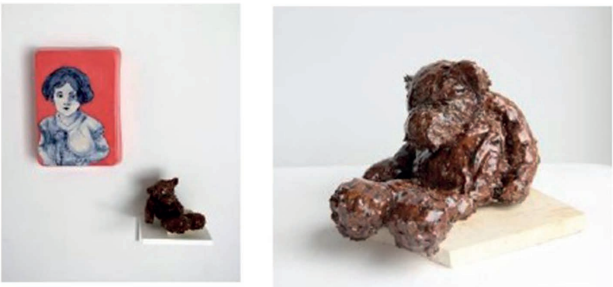
> Sanatçı, 2011'de FK Magazin'e verdiği röportajda "Fotoğraflarımda kullandığım mekânlar ya da çevrelerin kendi yaşamımdan özellikle de çocukluğumdan tanıdık yerler olmasını yeğliyorum. Mesela eski yazlık evimiz, babamın arka bahçesi ya da büyük annemin dairesi gibi. Çocukluğumdan aklımda kalan belli bir atmosfer ya da bir deneyimin hatırası, seçtiğim ortamda apaçık görülmese de varlığını hissettiren bir şeylerin gizlenmiş olduğuna dair bir merak hissi uyandırıyor bende; hayal gücü ile harmanlanmış bir çeşit ilham kaynağı diyebiliriz buna" diyor. (Aktaran, Darendeliler, 2018, s.34).

Çocukluk ve oyun kavramlarını eser kurgularına yansıtan bir diğer sanatçı olarak Daniel Buren, sanat eyleminde aynı zamanda izleyici katılımını aktif olarak sağlar.

[6] Bkz. Erişim: 14.09.2021. https://soo.gd/Kj7Z

**Görsel 9.** Daniel Buren, 2014, Like Child's Play / Çocuk Oyunu Gibi.
Erişim: 16.07.2021, https://soo.gd/bNVj

Buren, gerçek boyutlu yapıtları çocukların oyun alanına dönüşür nitelikte olması ile sanat eyleminde özne kurgularının izleyicinin eserin öznesi olması tavrını yansıtır. Eser kurgusunda odak noktasını, çocukken üst üste dizerek kale gibi yükselttiğimiz blok oyuncakların kavramını günümüze kaydırarak oluşturur[7]. Küp, silindir, küre, üçgen gibi formlardan oluşan yapıt canlı renkleri ve çizgisel unsurlarıyla çocuğun hareketli ve neşeli dünyasına dalar.



**Görsel 10.** Perihan Şan Aslan, 2016, Oyuncak Ayılı Çocuk. Şan Aslan, Perihan. (2019). Seramikte Alternatif Bir Yöntem: Döküm Çamuruna Nesne Daldırma ile Şekillendirme.
*idil, 2019, cilt / volume 8, sayı / issue 54*, s.277.

Çocukluk dönemine ilişkin imgelerin sanat yapıtına dönüşüm pratiklerini izleyebileceğimiz bir başka sanatçı olarak Perihan Şan Aslan, kompozisyonlarını genellikle kız çocukları ve oyuncakları üzerine kurgular. Çocukluğa dair imgelerin yeniden üretimi seramiğin tanıdığı farklı teknik imkânlar ile karşımıza çıkar.

[7] Bkz. https://nararoesler.art/en/radar/540/ Erişim: 16.07.2021.

**Görsel 11.** Işıl Tüfekci Ardıç, 2018, Oyun Alanı. Tüfekci Ardıç, Işıl. (2019). *Sanatta Kendilik ve Kişisel Tarihin Anlatımı Kapsamında Öznel Uygulamalar*. (Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu) Hacettepe Üniversitesi, Ankara, s. 42.

Kendi hakkında sanatsal anlatının çalışıldığı Işıl Tüfekci Ardıç'ın Sanatta Kendilik ve Kişisel Tarihin Anlatımı Kapsamında Öznel Uygulamalar (2019) başlıklı sanat çalışması raporu, bireyin kendi iç yaşantısının sanat nesnesine dönüşümü sürecini ele alır. Kendinden bahsedişte sanatçı "çocukluk hallerinin" ön plana çıkışına işaret eder ve biyografik anlatımı inceler. Kişisel anıların oyunsal bir üslupla anlatıma dönüştüğü eserlerden biri olarak Oyun Alanı'nda "...çocukluktan kalan bellekte asılı kalmış imgelerden yola çıkılmıştır" (s.42). Bu çalışmada, oyuncakların çocukluktaki arkadaş olma ve anlamlandırma niteliği tanıdık gelmektedir. Şimdinin ifade arkadaşı seramik malzeme ve sanat dili, bu oyuncaklarda nitelik değiştirip yeni kimliklere bürünür.

## Sonuç

Bu çalışmada, kişisel bellek yansımaları olarak geçmişteki bir an ve anı üzerine yapılan incelemeler sanatçının kendisiyle karşılaşması benzetmesiyle tarif edilen bir analitik inşaya işaret etmektedir. Anımsamak duygusal içeriğin yeniden yaşanmasını sağlarken, sanat ediminde yeniden inşayı içerir niteliktedir ve bellek şimdiki zamandan geçmişe doğru oluşur. Draaisma, "Hatıra izleri bağlantıların gücüyle, yani erişilebilirliğiyle korunur" (2018, s.270) derken, içinde yaşanılan zamanın bu inşadaki rolüne dair bir bakış açısı sunar. Dolayısıyla bu incelemede erişilebilirlik için geçmişe dönüp bakma ediminin kişisel bellek ile kaçınılmaz ilişkisi; hatırlama edimi, imge, algı ve öznel bakış kavramları ile ele alınmıştır.

Heidegger'in (2011) eser ve sanatçı arasında üçüncü bir unsur olarak dinamik ilişkiyi kuran temel unsurun sanat olduğu saptaması Dutton'un da (2017) sunduğu bakışa göre ayrı bir boyut kazanır: İzleyici ya da eserin alımlayıcısı, sanat eserinin varlık boyutlarını kuran bir başka unsurdur. "Sanat eseri sanatçının zihnine bir köprü, sanatçının iç yaşantısının sırla-

rının kilidini açan kamusal bir nesnedir" (Dutton 2017, s.194). Bu kamusal nesne, sanatçının ve aynı zamanda muhtemel her izleyicinin zihniyle kurulan geçişli ve dinamik ilişkiyi kurgular.

Bu yazıda yer verilen an ve anı kavramlarına kişisel bellek yardımıyla bakmak başlığı altında; Descartes'in 'en iyi hatırladığımız olayların çocukluğumuzdaki olaylar olduğu' varsayımını (Draaisma, 2018, s.270) dikkate alan bir bakışla, sanatta çocukluk ve oyun kavramları incelenmiştir. Çocuk dünyasıyla ilgilenen sanatçılar arasından; Pablo Picasso, Annette Messager, Mike Kelley, Füsun Onur, Nazan Azeri, Anni Leppälä, Daniel Buren, ve Perihan Şan Aslan ve Işıl Tüfekci Ardıç'dan bahsedilmiştir.

Bu çalışmada temel alınan odaklar kapsamında yapılan okumalar ve kurulan ilişkiler özelinde çocuklukla özdeşleşen anların sanatsal ifadelerinin, izleyicinin kendi geçmişinden bir duygu ile karşılaşmasına kapı açabildiği durumuyla karşılaşılmıştır. Plastik sanatlarda çocukluk kavramı odağındaki öznel yaklaşımlar ile birlikte, eseriyle kendine bakan sanatçıyı, kendine bakan sanatçıya bakan izleyiciyi ve nihayetinde bu bakışla kendine bakan izleyiciyi de içine alan dinamik etkileşimdeki temel unsurların, çocukluk ve oyun kavramları odağında şekillendiği görülmektedir.

## Kaynakça


Akay, Ali. (2001). *Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali.* İstanbul: Bağlam Yayınları..

Altuğ, Taylan. (2018). *Son Bakışta Sanat.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Arnheim, Rudolf. (2012). *Görsel Düşünme.* (Rahmi Öğdül, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Baker, Ulus. (2015). *Sanat ve Arzu.* (Tansu Açık, Ed.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Berger, John. (2019). *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı.* (Y. Salman, M. Gürsoy Sökmen, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Bergson, Henri. (2020). *Madde ve Bellek, Beden-Tin İlişkisi Üzerine Deneme.* (Işık Ergüden, Çev.). Ankara: Folkitap.

Bourriaud, Nicolas. (2005). *İlişkisel Estetik.* (Saadet Özen, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Boyer, Pascal., Wertsch, James V. (2015). *Zihinde ve Kültürde Bellek.* (Yonca Aşçı Dalar, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Conkelton, S., Eliel, C.S. (1995). *Annette Messager.* New York: The Museum of Modern Art: Distributed by H.N. Abrams.

Çelik, E. Murat. (2021). Bir Anlatı Olarak Kimlik, Bir Edebiyat Yapıtı Olarak Hayat: Nietzsche ve Çağdaş Kimlik Tartışmaları. Toros Güneş Esgün, Gülben Salman (Ed.). *Tanıdık ve Yeni, Nietzsche'de Aşırılık, Yaşam, Kendilik.* S.83-96. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Darendeliler, Serdar. (Ocak 2018). Hatıralardan Beslenen Zamansız, Mekansız Fotoğraflar. *İstanbul Art News,* s.34.

Demirkalp, Mümtaz. (2010). *Füsun Onur ve Heykel Sanatı.* Sanat Dergisi, 0 (15), 31-35.

Draaisma, Douwe. (2018). *Bellek Metaforları, Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi.* (Güral Koca, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Dutton, Denis. (2017). *Sanat İçgüdüsü, Güzellik, Zevk ve İnsan Evrimi.* (Murat Turan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eco, Umberto. (2019). *Günlük Yaşamdan Sanata.* (Kemal Atakay, Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Esgün, T. G., Salman, G. (2021). Nietzsche ile Çağı Aşmak: Yeni Bir Yaşama Doğru. Toros Güneş Esgün, Gülben Salman (Ed.). *Tanıdık ve Yeni, Nietzsche'de Aşırılık, Yaşam, Kendilik.* S.7-14. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Fischer, Ernst. (2017). *Sanatın Gerekliliği.* (Cevat Çapan, Çev.). İstanbul: Sözcükler Yayınları.

Gerçek, Ayça. (Eylül-Ekim 2018). Antik Çağda Pişmiş Toprak Oyuncaklar. *Aktüel Arkeoloji. Yaşamın Vazgeçilmez Parçası Çağlar Boyu Oyun ve Oyuncak.* 65, s.75-80.

Gompertz, Will. (2020). *Sanatçı Gibi Düşün, ... ve Daha Yaratıcı, Daha Verimli Bir Hayata Kavuş.* (Süreyyya Evren, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Hagman, George. (2010). *The Artist's Mind, A Psychoanalytic Perspective on Creativitiy, Modern Art and Modern Artists.* New York: published by Routledge.

Halbwachs, Maurice. (2019). *Kolektif Bellek* (Zuhal Karagöz, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Heidegger, Martin. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni.* (Fatih Tepebaşılı, Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Hopkins, David. (2018). *Modern Sanattan Sonra, 1945-2017.* (F. Candil Erdoğan, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Huizinga, Johan (2006). *Homo Ludens, Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kierkegaard, Søren. (2021). *Felsefe Parçaları ya da Bir Parça Felsefe.* (Nur Beier, Çev.). İstanbul: Alfa.

Kuspit, Donald. (2010). *Sanatın Sonu.* (Yasemin Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Ranciére, Jacques. (2020). *Dissensus, Politika ve Estetik Üzerine.* (Mustafa Yalçınkaya, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Simmel, Georg. (2019). *Modern Kültürde Çatışma.* (T. Bora, U. Özmakas, N. Kalaycı, E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Sönmez, Necmi. (2015). *Şimdiki Zamanın Yanında ya da Karşısında, Sanat Üzerine Yorumlar (1987-2014).* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sözer, Önay. (2019). *Sanat: Görünendeki Görünmeyen.* Mukadder Özgeç (Der.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Şan Aslan, Perihan. (2019). Seramikte Alternatif Bir Yöntem: Döküm Çamuruna Nesne Daldırma ile Şekillendirme. *idil, 2019, cilt / volume 8, sayı / issue 54*, s.277.

Traverso, Enzo. (2020). *Geçmişi Kullanma Kılavuzu, Tarih, Bellek, Politika.* (Işık Ergüden, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Türkçe Sözlük (1974). Türk Dil Kurumu Yayınları, Sayı: 403, Ankara: Bilgi Basımevi.

Tüfekci Ardıç, Işıl. (2019). *Sanatta Kendilik ve Kişisel Tarihin Anlatımı Kapsamında Öznel Uygulamalar.* (Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu) Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Ünlü, Aslıhan. (2015). *Biyografi ve Biyografik Dram.* Ankara: NotaBene Yayınları.

Winnicott, D.W. (2019). *Oyun ve Gerçeklik.* (Tuncay Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

## İnternet Kaynakçası

Azeri, Nazan. Erişim: 14.09.2021. http://www.nazanazeri.com.tr/tum-calismalar.aspx?t=m&id=17&lang=0

Azeri, Nazan. (1993). Asamblajlar. http://www.nazanazeri.com.tr/tum-calismalar.aspx?t=-g&id=34&lang=0 Erişim: 01.08.2021.

Buren, Daniel. (2014). Çocuk Oyunu Gibi / Like Child's Play. https://nararoesler.art/en/radar/540/ Erişim: 16.07.2021.

Kelley, Mike. (1987). Bugüne Kadar Alınmış En Uzun Sevgi Saatleri / More Love Hours Than Can Ever Be Repaid and The Wages of Sin. Erişim: 22.04.2021, https://nararoesler.art/en/radar/540/

Leof,Natasha(1995).https://www.mariangoodman.com/usr/documents/press/download_url/100/journal-of-contemporary-arts-1995-.pdf Erişim: 22.04.2021

Leppälä, Anni. (2014). Küçük Orman / Small Forest. https://www.annileppala.fi/# Erişim: 17.05.2021.

Picasso, Pablo. (1969), Ressam ve Çocuk / Le Peintre et l'Enfant. https://www.bbc.com/culture/article/20160315-how-childhood-came-to-fascinate-artists Erişim: 28.06.2021.

Picasso, Pablo. (1950-1954). İp Atlayan Küçük Kız / Little Girl Jumping Rope. https://www.moma.org/audio/playlist/18/401 Erişim: 28.06.2021.

Picasso, Pablo (1937). Oyuncak Kayıkla Kızlar / On the Beach. https://calsfieldnotes.wordpress.com/2017/12/02/on-the-beach-pablo-picasso/ Erişim: 28.06.2021.

Umland, Anne. (2015). *Picasso Sculpture.* https://www.moma.org/audio/playlist/18/401 Erişim: 12.07.2021.

**SANAT YAZILARI, 2021; (45): 605-622** / ARAŞTIRMA MAKALESİ

# ALMAN RESİM SANATINDA YENİ NESNELCİ TAVIR VE SOSYO-POLİTİK ELEŞTİRİ

## NEW OBJECTIVITY IN GERMAN PAINTING ART AND SOCIO-POLITICAL CRITICISM

DOÇ. DR. **ELİF ŞENEL**
Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
elfsenel@hotmail.com
**ORCID ID:** 0000-0002-2449-6341

DR. ÖĞR. ÜYESİ **MEHMET AKSOY**
Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
aksoyart@hotmail.com
**ORCID ID:** 0000-0002-7977-2649

***Öz:*** *Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkım tüm dünyayı etkisi altına almış, mağlup olmuş toplumlar içinde Almanya büyük bir enkazın içinde kalmıştır. Toplumsal gerçeklik karşısında modern sanat anlayışı tartışmaya açık bir konuma gelmiştir. Bu süreçte Alman resim sanatı, dönemin toplumsal ve siyasal koşullarına odaklanan bazı sanatçıların eleştirel yaratımlarına sahne olmuş, yeni nesnelcilik akımı bu bağlamda dikkat çekmiştir. Bu araştırmada Alman resim sanatında yeni nesnelci tavır ve sosyo-politik eleştiriye ışık tutmak amaçlanmıştır. Konu, yeni nesnelciliğin sosyo-politik eleştiri kanadını temsil eden George Grosz, Otto Dix ve Max Beckmann'ın sanat anlayışları ve eserleri üzerinden örneklendirilmiştir. Araştırma nitel bir çalışmayı teşkil ettiğinden veri toplama tekniği olarak doküman analizi, veri analiz tekniği olarak betimsel analiz kullanılmıştır. Araştırmada elde edilen veriler ışığında, sosyo-politik eleştirel tutumuyla yeni nesnelciliğin; savaşın, siyasal karmaşıklığın, ekonomik krizlerin, sosyal adaletsizliğin ve sınıf mücadelesinin sanatsal ifadesi olduğu belirlenmiştir. Bununla birlikte sanatın ve sanatçının nesnel gerçeklik karşısındaki tutumuna dikkat çektiği ortaya konulmuştur.*

***Anahtar Sözcükler:*** *Yeni Nesnelcilik, Sosyo-Politik Eleştiri, George Grosz, Otto Dix, Max Beckmann.*

**GELİŞ TARİHİ:** 27.02.2021 | **KABUL TARİHİ:** 09.11.2021

***Abstract:*** *The destruction caused by the First World War affected the whole world, and Germany was left in a great debris among the defeated societies. In the face of social reality, the manner of modern art has become open to discussion. During this period, German painting art has witnessed the critical creations of some artists who focused on the social and political conditions of the period, and the new objectivity movement has drawn attention in this context. In this study, it is aimed to shed light on the new objectivity and socio-political criticism in German painting art. The subject is exemplified through the artistic perspectives and artworks of George Grosz, Otto Dix and Max Beckmann, who represent the socio-political criticism wing of the new objectivity. Since the research is a qualitative study, document analysis was used as a data collection technique and descriptive analysis was used as a data analysis technique. In the light of the data obtained in the research, it has been determined that the new objectivity with its socio-political critical attitude is an artistic expression of war, political complexity, economic crises, social injustice and class struggle. It has also been revealed that the new objectivity draws attention to the attitude of art and the artist towards objective reality.*

***Keywords:*** *New Objectivity, Socio-Political Criticism, George Grosz, Otto Dix, Max Beckmann.*

## Giriş

Tarih boyunca gerçekleşen sosyal, politik ve ekonomik değişimler kaçınılmaz olarak sanatın da değişim sürecine yön vermiştir. Yirminci yüzyılın ilk yarısında, iki büyük savaş arasında kalan dönemde sanatta olağanüstü devrimler yaşanmış, sanatçılar adeta toplumların sessiz savunucuları olmuşlardır. İkinci Dünya Savaşı'na kadar vahşeti ve büyük oranda yıkıcı etkileriyle Büyük Savaş olarak adlandırılan Birinci Dünya Savaşı, tüm dünyayı sarsmıştır. Bununla birlikte savaştan en ağır darbeyi Almanya almıştır. Savaşın bıraktığı enkazın ortasında Almanya, siyasi başarısızlıklarının kurbanı olmuş, ülke genel itibarıyla daha çok yıpranmaktan öteye gidememiştir. Siyasi gelgitlerin ortasında kalan Alman toplumu, acı sonuçları kolay kolay dindirilemeyecek çatışmalarla karşı karşıya kalmıştır. Henüz savaşın yarattığı tahribatın üstesinden gelemeyen ülke, fiziksel ve duygusal olarak yıpranmaya devam etmiştir. Toplumun savaş sonrası genel senaryosundan da anlaşılabileceği gibi, işsizlik, açlık, yoksulluk, çaresizlik ve güvensizliğin pençesine düşmüş olan Almanlar, dış güçlerin yanı sıra ülke yönetimini de bu yenilginin sebebi olarak görmüşlerdir. Savaş sonrasında toplum içinde baş gösteren bölünmelerden, çatışmalardan, grevlerden ve devrim yıllarından, Almanya'da büyük bir düzensizliğin hüküm sürdüğünü anlamak mümkündür. Bu kaos ortamını alevlendiren en şiddetli psikolojik zulüm ise artan toplumsal eşitsizlikler olmuştur. Ülke, yıkımı yaratanlar ve sonuçlarına katlananlar şeklinde ikiye bölünmüştür. Savaşa sürüklenen halk, geçmişin özlemi ve gelecek güzel günlerin umuduyla mevcut düzene isyan etmiştir. Tüm yazın ve düşün alanlarında olduğu gibi sanatta da bu isyanın yansımaları açıkça görülmüştür. Bunun yanı sıra, Birinci Dünya Savaşı'nın öncesinde geleneğin ve gerçekçiliğin karşısında tavır alan modern sanatçılar, öznel, bireyci ve duygusal tutumlarıyla oluşturdukları sanatsal yaratımlarında, toplum meseleleri türünden bir kaygıyı barındırmamışlardır.

Ziss, bağımsız sanat yapıtlarından ziyade yaşamla ilişkili ve insanlığa hizmet eden sanat yapıtlarının, kültür hazinelerini oluşturan değerler olduğunu vurgulamıştır. Bilhassa yakın tarihte, sanatın toplumdan ve haliyle politikadan bağımsız düşünülemeyeceğini öne sürerek sanatın politika ile bağını inkâr etmenin, toplumsal ve siyasal meseleler karşısında sanatın bağımsızlığını baskılamanın anlamsızlığına dikkat çekmiştir (2011, s. 51).

Ziss, bu görüşünü şu sözleriyle desteklemiştir:

> Fransız ressamı L. Mittelberg, o güzelim *Sanat İçin Sanat* tablosunda böyle bir konumun gerici niteliğini bütün çıplaklığıyla ortaya koymuştur: Bir adamın ipte sallandığı bir ağacın karşısında, bir ressam, sehpası başına oturmuş, cesede bakıyor ama gördüğü ve resmettiği ne? Sadece bir ölü-doğa, yani bir çiçek saksısı ve elmalar... (2011, s. 51).

Savaş sonrasında yaşanan felaketi ve bu felaketin ardında yatan gerçekliği ifade etmenin gerekliliğini savunan özellikle sol kesimden bazı sanatçılar, sanatın hayatla bağlantısını yeniden kurmanın önemine odaklanmışlardır. Modern sanatın durağanlığına bir başkaldırı niteliğinde yeni oluşumlar gecikmemiştir. Bu kaotik ortamda gerçekliğin kendisine odaklanan yeni nesnelcilik, sanatçının sosyal ve politik meseleler karşısında sineye çekilmesi-

nin anlamsızlığını vurgulayan tarihi görüşün bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır. Alman resim sanatı ile özdeşleşen yeni nesnelcilik akımı coğrafi sınırlarını aşmamış ve çok uzun soluklu olmamış bir eğilimdir. Ancak hem sanatta hem de toplumdaki etkisi göz ardı edilemeyecek boyutta olmuştur. Onu bu denli etkili kılan yanı ise kuşkusuz, idealler, perde arkası ihanetler, düşler ve masallar arasında gerçekliğini yitirmiş dünyanın, gerçekliğin geri dönüşüne duyduğu arzu olmuştur. Yeni nesnelci sanatçılar, aldanmış bir toplumu uyandırmak ve hegemonik yapının zulmünü eleştirmek için sanatsal yaratımlarını gerçekçilik üzerine temellendirmişlerdir. Bu bağlamdan uzak olan her tür dışavurumcu yaratıma karşı koymuşlardır. Bununla birlikte gerçekliği ifade etmenin eleştirel ve özgün yollarına başvurmuşlardır. Onların gerçekçilik ülküsü, içinde çeşitliliği barındıran bir yapıya sahip olmuştur. Yeni nesnelci tavrın içinde bazı sanatçılar daha ılımlı bir üslup izlerken, bu çalışmada odaklanılan bir grup sanatçı sosyo-politik eleştiriye yönelik bir tutum sergilemiştir. Bu sanatçılar, savaş sonrasında Almanya'da ortaya çıkan toplumsal ve siyasal kargaşayı, baskıcı yönetim ile ezilen halk arasındaki ilişkiyi, toplumsal eşitsizlikleri ve insanlık suçlarını toplumsal gerçekçilik veya karikatüre yakın bir gerçekçilik anlayışıyla yansıtmışlardır. Bu noktada, sanatta gerçekçilik anlayışının teoride birtakım kurallar ve belirlenimlere bağlı olduğu kanısı tartışmaya açık görünmektedir. Dış dünyanın gerçekliğini nesnellikle yansıtabilmek, toplumsal normlardan ve geleneksel sanat kodlarından bağımsız eleştirel bir dili gerektirmektedir.[1] Yeni nesnelci tavrın gerçekliğe odaklanan satirik yapısını bu doğrultuda anlamak mümkündür. Alman resim sanatında yeni nesnelci tavır ve sosyo-politik eleştiri konusu, sosyal gerçeklikle sanat arasındaki ilişkiye, gerçek dünyanın nesnel bir sanat anlayışıyla deşifre edilişine ve bunun satirik anlatım yollarına odaklanmıştır. Bu konu ekseninde, hem sanatçının toplumsal duyarlılığını dizginlemeye çalışan baskıcı tutumlar hem de sanatın duygusal hürlüğü ve öznelliği ile toplum odaklı tavrı arasındaki muğlaklık problem kabul edilip araştırmaya değer bulunmuştur.

Bu araştırmada Alman resim sanatında yeni nesnelci tavır ve sosyo-politik eleştiriye ışık tutmak amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, yeni nesnelciliğin sosyo-politik eleştiri kanadını etkin biçimde temsil ettiği düşünülen George Grosz, Otto Dix ve Max Beckmann'ın eserleri ve sanat anlayışlarına odaklanılmıştır. Araştırmanın genel amacına ulaşmak için önce Birinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'nın genel durumu, bu dönem öncesinde hüküm süren sanat anlayışı, yeni nesnelciliğin ortaya çıkışı ve gelişim süreci incelenmiştir. Daha sonra yeni nesnelci tavrın sosyo-politik eleştiri kanadını temsil eden sanatçıların ve yapıtlarının kolektif ruhuna vurgu yapılmış, bu kanadı temsil eden Grosz, Dix ve Beckmann'ın birer eseri üzerinden konu aydınlatılmıştır. Bu aydınlatma, Birinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'sında olduğu gibi, tarihsel süreçte yaşanan tüm sancılı dönemlerde sanatın toplumsal

[1] *Gerçekçiliğin İkinci Baharı* başlıklı sanat konuşmalarında, gerçekçilik anlayışının kapsamının genişliğini savunan Okan, bunu, "Gerçekçilik, *biçim* ya da *görünü*şle ilgili bir şey değil, gerçekliği oluşturan ilişkilerle, o ilişkileri görme ve görünür hale getirme eylemi ile ilgilidir" sözüyle açıklamıştır (Zamlıy, Arslanoğlu, Okan ve Ötgün, 2012, s. 374). Aynı söyleşide Okan'ın, "eleştirel olarak ele alış, yerleşik kavrayıştan kopabilmek için son derece önemli. Onaylamanın koyu gölgesinde değil kuşkunun güneşli aydınlığı altında biçimlenen eleştirellik olmadan gerçekçi olunabilir mi?" sözleri, eleştirel tutumun gerçekçilik ülküsü üzerindeki etkisini vurgulamıştır (Zamlıy ve diğerleri, 2012, s. 395-396).

yükümlülüklerini ön plana çıkaran duruma, sanatçının toplumsal duyarlılığını şekillendiren ezber bozan anlatım biçimlerine dikkat çekecektir. Sanat ile hayat arasındaki sınırı bulanıklaştıran sosyo-politik koşullar ve bu koşullar karşısında sanatçının sergilediği muhalif tavır göz önünde bulundurulduğunda, sanat tarihinin modern arayışlar ve dış dünyanın gerçekliği arasında haykıran bu saklı dönemine göz atmak önem arz etmektedir.

Araştırmanın daha sağlıklı yürütülebilmesi için Alman resim sanatında yeni nesnelci tavır ve sosyo-politik eleştiri konusuna çeşitli sınırlılıklar getirilmiş, yeni nesnelciliğin sosyo-politik eleştirel tutumunu örnekleyen eserler, George Grosz, Otto Dix ve Max Beckmann'ın birer çalışması ile sınırlandırılmıştır. Araştırma birtakım sayıltılar doğrultusunda gerçekleştirilmiş, kullanılan yöntemin konuyu tespit etmeye uygun olduğu; Grosz, Dix ve Beckmann'ın eserlerinin ve sanat anlayışlarının, yeni nesnelciliğin sosyo-politik eleştirel yönünü ifade etmek için elverişli olduğu; elde edilen verilerin konuyu objektif olarak yansıtacak düzeyde olduğu kabul edilmiştir.

## Yöntem

Araştırma nitel bir araştırma olup veri toplama tekniği olarak doküman analizi kullanılmıştır. Alman resim sanatında yeni nesnelci tavır ve sosyo-politik eleştiriyi analiz etmeyi mümkün kılan Türkçe ve yabancı dilde kaynaklar taranmıştır. Elde edilen veriler, problemi örneklemeye uygun olduğu düşünülen eserlerin görselleri ile desteklenmiştir. Konu kapsamında seçilen eserler analiz edilmiştir. Araştırmada veri analiz tekniği olarak betimsel analiz kullanılmıştır. Konuyu ve kapsamını açıklayıcı nitelikte olduğu düşünülen kaynaklara atıfta bulunulmuştur. Bulgular temalara göre özetlenip yorumlanmış ve birbirleriyle ilişkilendirilmiştir. Makalede araştırma ve yayın etiğine uyulmuştur.

## Birinci Dünya Savaşı Sonrası Almanya'nın Genel Durumu

Yirminci yüzyılın başlangıcında yeni bir asırla birlikte gelen umutlar çok geçmeden yerini protesto, saldırganlık, hüsran, endişe ve acıya bırakmıştır. Tüm dünyayı saran bu karamsar tablonun perde arkasında kuşkusuz sebep ve sonuçlarıyla Birinci Dünya Savaşı (1914-1918) yer almıştır. Savaş yıllarını kapsayan on yıllık dönemde, devrimler, grevler ve çatışmalar hüküm sürmüş, dünyanın çoğu adeta kana bulanmıştır (Yapp, 2005, s. 6). Avrupa devletleri için toplumsal, siyasal ve ekonomik açıdan bir düzensizlik devri başlamıştır. İtilaf devletleri ile Almanya arasında 1919'da imzalanan Versay Antlaşması, savaş mağlubu Almanya için çok ağır şartlar getirmiş ve ülkenin kaderini değiştirmiştir. Bu tarihten sonra baş gösteren yüksek enflasyon ve siyasi çalkantı, Nazi Almanyası'nın ve sonraki dünya savaşının zemini hazırlamıştır (Hollingsworth, 2009, s. 455).

Birinci Dünya Savaşı'nın ardından dağılan Almanya'yı kurtarma girişimlerinin neticesinde 1918 yılında, adını Almanya'nın Weimar şehrinden alan, Weimar Cumhuriyeti kurulmuştur. Almanya'nın ilk parlamenter demokrasi deneyimi olmakla birlikte Weimar Cumhuriyeti, monarşi ve otoriter devlet düzeninin üstesinden gelebilecek güçlü bir cumhuriyet hareketi

olmaktan ziyade, Birinci Dünya Savaşı mağlubiyetinin etkilerini yatıştırmak için aceleyle ortaya atılmış bir geçici çözüm niteliği taşımıştır. Bu nedenle geçici demokrasi olarak da anılmıştır (Kolb, 2005, s. 3). 1933'te kurulan Nazi Almanyası ile Hitler dönemine dek sürecek olan Weimar Cumhuriyeti, kısa ömürlü olmanın yanı sıra kendi içinde dönemsel olarak farklılıklar barındırmıştır. Weimar Cumhuriyeti zamanında Almanya, Paris Barış Konferansı ve Versay Antlaşmasının da etkileriyle savaş sonrası enflasyon; gerileme ve yüksek oranda işsizlikle baş gösteren kriz; daha sonra gelen istikrar dönemi ile ekonomik refah (bilhassa kültürel ve sanatsal platformu etkileyen altın yirmili yıllar); Büyük Buhran (1929-Dünya Ekonomik Bunalımı) ve Büyük Buhranın gölgesinde yeşeren Nasyonal Sosyalizm gibi çalkantılı bir döneme tanıklık etmiştir (Kolb, 2005, Bölüm 1).

Birinci Dünya Savaşı'nın ülke üzerinde yarattığı tahribatın yanı sıra savaş sonrası ülkeyi toparlama politikalarının getirdiği toplumsal bunalım da Almanya'yı derinden sarsmıştır. Bu kaos ortamında toplumsal, siyasal ve ekonomik ilişkilerde, adalet, hukuk ve güvenlik gibi kavramlarda meydana gelen bozulma haliyle toplumun kültürel yapısını, sanatını, yazın ve düşün biçimlerini etkilemiştir. Savaş öncesi Almanya ile savaş sonrası Almanya'nın kültürel ortamı, ülkenin toplumsal yapısını oluşturan tüm kurum ve kavramlarda olduğu gibi derin bir farklılık arz etmiştir. Savaş yıllarından önceki on yıllık dönemde gelişme gösteren Alman dışavurumculuğu ile savaş sonrası karamsar tablonun içinde yeşeren yeni nesnelcilik gibi geleneksele duyduğu özlemle ve heyecanlı bir bireysellikten ziyade toplumcu bir anlayışla hareket eden muhalif tavırlar arasında dikkate değer bir ayrım söz konusu olmuştur. Bu doğrultuda yeni nesnelciliğin detaylı bir analizine geçmeden önce Alman dışavurumculuğuna değinmek yerinde olacaktır.

## Alman Dışavurumculuğu

Avrupa'da Birinci Dünya Savaşı'nı tetikleyen uluslararası anlaşmazlıklar ve bloklaşmalar, tüm dünyayı etkisi altına alacak bir sis bulutunun habercisi olmuştur. Sömürgeci büyük ülkeler arasındaki çıkar çatışmaları, güç zehirlenmesi, dış ilişkilerdeki ve devlet politikalarındaki başarısızlıklar, toplumların yaşam alanlarını kaygan bir zemine dönüştürmüştür. Bu tablo, yirminci yüzyıl başları Alman toplumunun genel görünümünü karakterize etmektedir. Ülkenin içinde bulunduğu savaş öncesi gerilimli hava, kültürel ortamı ve Alman sanatını da etkilemiştir. Alman sanatında, bu gerilimli havayı dağıtma arzusunun yanı sıra modernleşme süreçlerinin ardından gelen romantizmin bir tezahürü olarak, salt sanat düşüncesinin, sanatçının egemenliğinin ve özgürlüğünün ön plana çıkmasıyla bağımsız bir sanat ortamı oluşmaya başlamıştır. Taklit ve temsilin önemine dair eski inanışın önüne geçen deneysellik, dışavurumcu, özgün ve özgür sanatçı profilini de beraberinde getirmiştir. Bu yeni sanat ortamında doğan Alman dışavurumculuğu ezber bozan bir akım olmuştur.

Avrupa'nın pek çok ülkesinde etkili olmakla birlikte bilhassa Almanya'da asıl ifadesini bulan dışavurumculuk, ilk defa 1905 yılı civarında Almanya'da *Di Brücke* (*Köprü*) grubu ve Fransa'da fovlar ile gündeme gelmiştir. Dışavurumcu terimi ilk defa izlenimcilik akımına ve

temsilciliğe karşı çıkan fovlar ile kübistleri tanımlamak için kullanılmıştır. *Di Brücke* ve *Der Blaue Reiter* (*Mavi Süvari*) bünyesindeki sanatçılarla birlikte geleneksel anlayışa başkaldıran başka sanatçılar tarafından da benimsenmiştir. Alman dışavurumcular, toplumsal tepkiden coşkulu bir tinselliğe kadar her türlü duygusal çalkantıyı figüratif veya soyut ifade dillerinde özgürce dışa vurmuşlardır (Rona, 1997, s. 452). Sadece görsel sanatlarda değil, şiir, tiyatro, mimarlık ve sinema gibi sanat dallarında da hüküm süren dışavurumculuk akımı, on dokuzuncu yüzyılın nesnelliğine ve gerçekçiliğine meydan okuyarak geçmişin örümcek ağlarını söküp atmaya, yeni bir düzenin yaratılmasına öncülük etmeye hazırlanmıştır. Ancak Birinci Dünya Savaşı'nın etkileriyle değişen dünya, dışavurumculuğun umutları, ülküleri ve tinselliğiyle örtüşmemiştir. Bununla birlikte savaşın ardından kendi coğrafyalarını terk etmek zorunda kalarak dünyanın dört bir yanına dağılan sürgün sanatçılar sayesinde hareket etkisini yitirmemiştir (Lloyd, 2000, s. 94-96, 108). Esasen, savaşın getirdiği güvensizlik ve çaresizlik ortamında dışavurumculuk akımı, tutunulacak bir dal, gelecek kötü günlerin tesellisi türünde bir üne kavuşmuştur. Ne ki 1930'larda Hitler'in şansölyelik dönemi başladığında, her türlü ekspresyonist eser komünizm kaynaklı dejenere yapıtlar olarak suçlanmış, sanatçılar Nazi Almanya'sının baskısı altında kalmışlardır (Lynton, 1982, s. 41).

Alman dışavurumculuğunun sanatta mevcut düzene karşı yeni bir düzen yaratma ideali, yaklaşmakta olan Nazi Almanya'sının yeni düzen idealleri ile ezber bozan yapıları açısından benzerlik göstermişse de sonuç yıkıcı olmuştur.[2] Clark'ın değindiği gibi Nasyonal Sosyalizm ideolojisinin dayanak noktası olan dejenerasyon kuramı, sözde temizlenmiş ve yeniden doğmuş bir sosyal düzen yaratma amacıyla ortaya atılmış bir projedir. Bu projeyi hayata geçirmenin en etkili yolu da ulusal ahlakı bozmaya hizmet ettiği düşünülen modern sanata karşı açılan savaş olmuştur. Dışavurumcu sanatçılar da modern sanatın diğer tüm temsilcileri gibi bu baskıcı tutumun mağduru olmuşlardır. Nazi yönetimi öncülüğünde Münih'te Temmuz 1937'de açılan *Entartete Kunst* (*Yoz Sanat*) sergisinde 700'den fazla modern sanat eseri alay etmek ve aşağılamak amacıyla sergilenmiştir. Eserler, bizzat Hitler'in hazırladığı, dışavurumcu sanatın müstehcen, saçma, kutsal değerlere saygısız ve Afrika sanatına dayanan siyahi köklere sahip olduğuna dair küçümseyici ifadeler içeren alt yazılar eşliğinde sergilenmiştir (2011, s. 75-78).

Alman dışavurumculuğunun dış dünyanın gerçekliğinin anlatımına karşı sanatın özerkliğinin ve sanatçının bireyselliğinin savunusu niteliğindeki varlık mücadelesi gerek savaş yıllarının ezici ağırlığı gerekse savaş sonrası devlet politikalarının kısıtlayıcılığı neticesinde sekteye uğramıştır. Ülkenin içinde bulunduğu durum karşısında, hem geleneksel sanat dilinin toplumsal duyarlılığı hem de yönetici kesim tarafından toplumsal kalkınma adına girişilen

---

[2] Nazi liderlerinin modern ve avangard sanatı tümüyle reddetmelerinden önce dönemin bakanı Josef Goebbels, Alman dışavurumculuğunun bilhassa bazı temsilcilerinin, Nasyonal Sosyalist Almanya'nın ideolojisiyle örtüşen milli bir ruhu temsil edebileceğini savunmuştur. Dışavurumcu sanatın anti-otoriter ve bireyci yapısı ile coşkulu duyguların rasyonellikten üstün olduğunu yansıtan sanat ve yaşam tarzları, Nazizm ülküsü ile yakınlık göstermiştir. Dışavurumculuk ve Nazizm, farklı söylemler olmakla birlikte, birbirine yakın bir anlayışla burjuva kapitalizmine karşı akıl dışı çözümler üretmişlerdir. Ancak ne olursa olsun muğlaklığın ötesine geçemeyen dışavurumculuk, Nazi saldırılarının hedefinden kurtulamamıştır (Clark, 2011, s. 74-76).

projeler, dışavurumculuğun yersizliğine vurgu yaparak onu adeta lanetlemiştir. Bununla birlikte dışavurumculuk karşısında duran bu engellerin de birbiriyle ortak bir örüntüsü olmamıştır. Aksine geleneksel olana, toplumsal gerçekliğe ve sanatın faydacı tarafına öykünen muhalif sanat biçimleri, dışavurumculuğun önüne set çeken siyasal hegemonyaya karşı savaş açmıştır. Yeni nesnelcilik, bu karşı duruşun öznesi olarak sanat sahnesindeki yerini böylelikle almıştır.

## Yeni Nesnelcilik ve Sosyo-Politik Eleştiri

Dışavurumculuk akımı, Birinci Dünya Savaşı'nın getirdiği karamsar tablo karşısında iyileşmeye dair bir umutla etkisini hemen yitirmemiştir. 1918 Kasım Devrimi'nin ardından akım, sinema sanatına ve kültürel alanlara doğru bir yayılım göstererek ivme kazanmıştır. Ancak savaşın ardından gelen bunalımının üstünü örtecek bir tür moda etkisi yaratan dışavurumculuk, sadece stilizasyon seviyesine indirgenmiş ve resim sanatındaki karakteristik duruşunu kaybetmeye başlamıştır. 1920'lerin başlarında yavaş yavaş dışavurumculuğunun sonuna gelindiği hissedilmeye başlanmıştır. Almanya'da 1922-1924 yılları arasında, bir tür post- dışavurumculuk hatta anti-dışavurumculuk olarak anlaşılan bir temsilcilik eğilimi baş göstermiştir. Yeni nesnelcilik (neue sachlichkeit) adı altında vücut bulan bu eğilim, dışavurumculuğun gelecek vaatleri, masalları ve evrensel coşkusuna karşıt toplumun yaralarına dair duyarlılığı, rasyonel bir görüşü ve gerçekliği ön plana çıkarmıştır (Michalski, 2003, s. 15-16).

Sanatın aşkınlığı ve kendine özgü idealleri, onu çoğu kez yaşamdan, gerçeklikten ve toplumsal faydadan uzaklaştırmıştır. Oysa sanatçıya atfedilen nitelikler ve yüklenen sorumluluklar, toplumsal yıkımlar karşısında kendisine duyulan ihtiyacı anlamlı kılmaktadır. Dışavurumculuğun reddinde olduğu gibi, tarihin zorlu zamanlarında her şeyden çok sanata ve sanatçının duyarlılığına duyulan toplumsal açlık neticesinde ihtiyaca cevap vermeyen yaklaşımlar dışlanmıştır. Esasında, bireysel veya kolektif tüm sanatsal tavırların birbirlerine karşı besledikleri duygu, bu türden bir yargıya karşılık gelmiştir. Her bir yaklaşım kendi varlık mücadelesinde, kendi doğruları ve idealleri üzerine temellenmiştir. Bu noktada dışavurumculuğun karşısında yeni nesnelciliğin sergilediği tutum ile yeni nesnelcilik gibi oluşumlara dair dışavurumculuğun takındığı tavır karşıtlık içermemektedir. Dış dünyanın gerçekliğini nesnellikle ele alan bir sanat dili çerçevesinden bakılırsa; Alman halkının içinde bulunduğu savaş enkazının ve toplumsal yozlaşmanın katı gerçekliğini göz ardı etmek, yumuşatmak veya sanat adına gölgelemek anlamlı görülmemiştir.

Yeni nesnelcilik, bütüncül bir akım olmaktan ziyade bir sanatsal tavrı ifade etmiştir. Yeni nesnelci terimi, modernist eğilimlerden uzaklaşarak geleneksel resim değerlerine dönen sanatçıları tanımlamak için ilk kez sanat tarihçisi ve Mannheim'daki Stadtlische Kunsthalle Museum'un müdürü Gustav F. Hartlaub tarafından kullanılmıştır. Bu sanatçılar, olayları ve mevcut durumu dışavurumcu tavırdan farklı ifade tarzlarıyla karakterize etmişlerdir. Nesnel bakışlarını figüratif bir söylemde gerçekleştirmişlerdir. Hartlaub 1925 yılında, çalıştığı mü-

zede *Yeni Nesnelcilik: Ekspresyonizmden Günümüze Alman Resmi* isimli bir sergi açmış ve yeni nesnelciliği geniş çapta duyurmuştur. Sergide otuz iki sanatçıya ait 120'den fazla eser sergilenmiştir. Bu yeni yaklaşım, mevcut gerçekliği eleştirel bir dille betimleyen sol eğilimli veristler ve politik açıdan nötr olan klasikçiler (sağ/muhafazakâr kanat) olmak üzere iki farklı gruptan oluşmuştur (Hartlaub'un düzenlediği sergide çok sayıda eserine yer verilen Max Beckmann, resmi olarak herhangi bir gruba dahil olmaktan kaçınmıştır.) (McGinity, 2014, s. 420-421). Hartlaub, 1925'te açtığı sergiye eşlik eden bildirisinde, gelenekten bağımsız olmayan ve eskinin hayal gücünü verizmde (doğruculuk/gerçekçilik) muhafaza eden yeni nesnelciliğin, ekspresyonistlerin soyut ve duygusal ifadelerinden keskin bir biçimde ayrıldığını belirtmiştir (1995, s. 492). Dünyayı soğukkanlılıkla ve analitik bir yaklaşımla ele almaya başlayan yeni nesnelci sanatçılar içinde kuşkusuz, Georg Schrimpf ve Carlo Mense gibi duygusallığa ve şiirselliğe veya bir tür Henri Rousseau naif tarzına meyleden sanatçılar da yer almıştır. Ama muhafazakâr kanatla ilişkili tutulan bu gibi sanatçılar da dahil olmak üzere tüm yeni nesnelci sanatçıların başlangıç noktaları her zaman gerçekliği nesnellikle analiz etmek olmuştur. Alexander Kanoldt'un natürmortları kusursuz bir temsiliyeti sunmuş; yine muhafazakâr damardan, eserleri zamansız bir klasisizmi çağrıştıran, Carl Groosberg ve Franz Radziwill çorak kent manzaralarını resmetmiş; Christian Schad öz yaşamının içinden insan manzaralarını duygusallıktan uzak fotografik bir titizlikle ele almıştır. Yeni nesnelciliğin muhafazakâr kanadının karşısında toplumsal eleştiriye odaklanan George Grosz, Otto Dix, Rudolf Schlichter, Georg Scholz ve Otto Griebel gibi sol kanat veristler yer almıştır. Bu sanatçılar eserlerinde, muhafazakâr kesimden farklı olarak, Birinci Dünya Savaşını hazırlayan koşulları, savaş sonrası istikrarsız Almanya'yı ve Weimar Cumhuriyeti'nin yarattığı zulmü eleştirmişlerdir (Guenther, 2003, s. 45-46).

Zamanının sosyal ve politik olaylarına bir eleştiri niteliğinde gelişen yeni nesnelcilikte, topluma, mevcut düzene ve yaşam koşullarına dair ortak kaygılar güden sanatçıların, dönemin olaylarından bu denli etkilenmesi ve duruma eleştirel bir ifadeyle müdahil olması, kaçınılmaz bir ittifakın göstergesi olmuştur (Plumb, 2006, s. 15). Bu ortak ruhun izlerini bilhassa George Grosz, Otto Dix, Rudolf Schlichter, Georg Scholz, Otto Griebel ve Max Beckmann gibi yeni nesnelciğin sosyo-politik eleştiri ruhunu temsil eden sanatçıların eserlerinde görmek mümkündür. Bu sanatçılar eserlerinde hâkim görüş ve genel kanı dışında kalan gerçeklikleri ele almışlardır. Yirminci yüzyılın başlarından itibaren ülkenin içinde bulunduğu buhranı, buna sebep olan politikaları, Büyük Savaş'ın sebeplerini ve sonuçlarını, toplumun dejenere yapısını, çıkar çatışmalarını, sınıflı toplumun getirdiği bölücülükleri ve toplumsal adaletsizliği, insanlık adına hazin manzaraları korkusuzca işlemişlerdir. Bu temalar ekseninde ortak bir kaygı ve eleştirel bir üslupla hareket eden sanatçıların bazılarında salt toplumsal gerçekçi bir resim dili ön plana çıkarken bazılarında bu tavır karikatür tadında hicivlerle pekiştirilmiştir.

George Grosz, Birinci Dünya Savaşı'nın acısını bizzat cephede yaşamıştır. Cephe deneyimlerinde yaşadığı yıkım karşısında, Alman toplumunun burjuva değerlerine, ülkeyi savaşa sürükleyen güçlere, yönetici kesimin istikrarsızlığına ve yozlaşmışlığına kayıtsız kalmamıştır.

Bunlara, soyut sanatın entelektüelliğine zıt bir biçimde toplumsal hicivler içeren eserleriyle karşılık vermiştir. Savaş sonrası dönemde Almanya'da yaşanan toplumsal yozlaşma, enflasyon ve ekonomik bunalımın iç yüzünü korkusuzca eserlerine yansıtmıştır (Hollingsworth, 2009, s. 458). Ülkenin mevcut durumundan sorumlu güçlere karşı mücadele veren Grosz, 1918'de Alman Komünist Partisi'ne girdikten sonra Berlin dadaizminde *propagandada* takma adıyla siyasi militanlık yapmış, sanatında Nazilerin yasal olmayan yaptırımlarını hedef almıştır. Ne yazık ki sanatçının bu direnişi, aynı yaptırımlara maruz kalmıştır. Grosz, 1933'te Hitler'in şansölye olmasının ardından sürgüne gönderilmiş ve Nazilerce bir numaralı kültürel Bolşevik olarak ilan edilmiştir (McGinity, 2014, s. 423).

**Görsel 1.** George Grosz, 1926, Toplumun İleri Gelenleri / Säulen der Gesellschaft. Tuval üzerine yağlıboya, 200x108 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlin. Farina, Violetta. (Haz.). (2009). *20th Century Art: Visual Encyclopedia of Art.* (J. Kreiner ve D.A. Canal, Çev.). Florence: Scala, s. 151.

Grosz, *Toplumun İleri Gelenleri* (görsel 1) adlı eserinde, ülkenin kaderini değiştiren olayların iç yüzünü ele almış; siyasi, askeri, dinî ve ekonomik güçlerin güvenilmezliğini ve toplumun ülkeyi yönetenlerin elinde yok oluşunu betimlemiştir. Sanatçının, eserde yer verdiği

karakterler, iğneleyici ve alaycı bir ifadeyle eleştirdiği bürokratlar, politikacılar, askerler ve din adamlarını temsil etmektedir. Resmin ön sahnesinde ortada profilden resmedilen figür, kravatındaki gamalı haç, başının üstünde beyninin olması gereken yerde bulunan atlı süvari, elinde savaş silahı ve yüzünde şiddetin, kana susamışlığın izleriyle tipik bir nasyonal sosyalist olarak karakterize edilmiştir. Bu nasyonal sosyalistin hemen üstünde sağ tarafta, yakasında "sosyalizm meslektir" yazısıyla, elinde imparatorluk bayrağıyla ve kafasının içine yerleştirilmiş gübreyle betimlenen bir politikacı görülmektedir. Bu siyasi figürün, görüntüsü ve yüz ifadesiyle pek de güven telkin etmeyen hali, eserin odaklandığı dönem olan savaş sonrası Almanya'sındaki siyasi dalgalanmalar sırasında politikacıların sergilediği tutarsızlık ve samimiyetsizlik ile halkın politikacılara karşı duyduğu güvensizliği ifade etmektedir. Haliyle toplum yanlısı ve diktatörlük karşıtı bir sanatçının, toplumun sözde sosyalizm ve demokrasi kisvesi altında ihanete uğrayışını hicvetmesi anlaşılır bir durumdur. Resmin sol tarafında koluna sıkıştırdığı gazetelerle ve elinde kalemle aydın kesimi temsil ettiği düşünülen karakterin başında koruyucu bir başlıkla resmedilmesi, zihni kapalı bir kanaat önderini yansıtıyor olma ihtimalini güçlendirmektedir. Bu önderin hemen üstünde, kirli amaçları doğrultusunda halkı empoze etmek için nutuk çekerken resmedilen din adamının yüzünde samimiyetsizliğin ifadesi açıkça görülmektedir. Karakter, dini duyguların sömürüsü üzerinden, savaşa sürüklenen halkı dizginlerken bir yandan da parçalanmış Almanya'nın kaotik ortamı içinde çıkarları için çabalayan bir sözde temel direği ifade etmektedir. Eserin sağ üst köşesinde savaş silahlarını kuşanmış kolluk kuvvetleri resmedilmiştir.

Birinci Dünya Savaşı, George Grosz'da olduğu gibi Otto Dix'in de yaşamı ve sanatı için dönüm noktası olmuştur. Cephede yaşadıkları, Dix'in hem sanatını ve hem de yaşam felsefesini adeta şekillendirmiştir. Savaşın vahşetini ve yozlaşmış bir toplumun yapısını işlediği eserlerinde yeni düzeni/düzensizliği korkusuzca eleştirmiştir. Değişen dünyanın kederi karşısında dışavurumculuğun umutsuzluğuna dikkat çekmiştir (Antmen, 2000, s. 27). Dix'in, hayatın gerçekliğini ve acımasızlığını, düşün anlamsızlığını bizzat cephede savaşarak/yaşayarak öğrenen bir asker ve bunları tüm çıplaklığıyla sanatına yansıtan bir sanatçı olması, yeni nesnelciliğin sol kanadının en etkili temsilcilerinden biri olmasını açıklamaktadır.

Nazilerin modern ve avangard sanatçıları aşağıladıkları *Yoz Sanat* sergisinde, Dix'in güncel burjuva değerlerinin sanat anlayışına ters düşen eserleri, toplumu yozlaştırıcı ve kışkırtıcı oldukları gerekçesiyle ibretlik eserler olarak lanse edilmiştir. Çünkü sanatçı, ampüte ve deforme olmuş bedenleri ile savaş kurbanlarını gösteren grotesk resimlerinde savaşın tiksindirici sonuçlarını apaçık bir biçimde yansıtmıştır. Gerçekçiliğin en detaylı ve derinsel biçimi olan yeni nesnelciliğe geçtiğinde duygulardan tamamen arınmış, sıra dışı düzeyde bir doğruculuğa/gerçekçiliğe yaklaşmıştır. Genel teması insanlık olan sanatçı, savaş malulleri üzerinden anlattığı sözde ulusal değerlerin eleştirisinin yanı sıra toplumun kabul görmüş modellerinin bir şekilde dışında kalan işçiler, yoksullar, dilenciler ve hayat kadınları gibi karakterleri resmetmiştir (Keuerleber, 2005, s. 17-19).

**Görsel 2.** Otto Dix, 1928, Metropol / Grossstadt. Ahşap üzerine tempera, 181x403 cm, Kunstmuseum, Stuttgart. McGinity, Larry. (2014). Neue Sachlichkeit (Yeni Nesnelcilik). Stephen Farthing (Ed.). *Sanatın Tüm Öyküsü* (2. bs.). (G. Aldoğan ve F. Candil Çulcu, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi, s. 424-425.

Dix'in *Metropol* (görsel 2) adlı triptik eserinde, savaş sonrası kaotik ortamda ciddi boyutlara varan toplumsal sınıf ayrımını görmek mümkündür. Toplumun kaybedenleri ve kazananlarının bir arada resmedildiği eserde Dix, sınıf eşitsizliklerini üç farklı sahnede öyküleyerek durumun vahametini tüm çıplaklığıyla ortaya koymuştur. Panolar birbirine tezatlık içeren kurgusal gerçekliklerle kompoze edilmiştir. Ortadaki panoda belli ki savaş sonrası politik, ekonomik ve sosyal çalkantılardan payını almamış eğlence düşkünü zengin kesim resmedilmiştir. Savaşta yenik düşen bir ülkede, yenilginin herkes için söz konusu olmaması hatta siyasi kanattaki çok başlılığın toplumda ayaklanmalara neden olduğu bir dönemde bu yenilgiden kâr edenlerin oluşu, Almanya'nın içinde bulunduğu vahim durumu özetlemektedir. Bu panoda bir caz bandosu eşliğinde bütün şıklık ve gösterişleriyle dans edenler, savaş sonrası kazananları temsil etmektedir. Caz dansının yanı sıra ipekli kıyafetler, taşlarla süslenmiş kumaşlar, otrişler, inci kolyeler, ışıltılı aksesuarlar ve mücevherlerin, 1920'lerin renkli gece hayatını ve savaş sonrası parlak dönemin modasını tüm detaylarıyla yansıttığı görülmektedir. Elinde otrişli yelpazesiyle ve abartılı makyajıyla sahnenin önünde resmedilen kadın figürün kısacık saçları, zayıf ve düzgün fiziğiyle özgüvenli duruşu da dönemin androjen modasını yansıtmaktadır. Tüm bu detaylar, hiçbir kayba uğramayan bu hedonist kesimin, geçip giden çağı alışkın oldukları/arzuladıkları biçimde yeniden yakaladıklarını ve toplumun geri kalan yoksun kesimine dair hiçbir empati duygusu taşımadıklarını açıkça ifade etmektedir. Sağ ve sol panoda görüldüğü üzere, toplumun yenik düşenleri talihli kesime büyük bir tezatlıkla karakterize edilmiştir. Dix, eserlerinde hayat kadınlarını, savaş gazilerini ve dilencileri sıklıkla betimlemiştir. Bir sokak sahnesini canlandıran sol panoda kopmuş bacakları ve koltuk değneğiyle savaş gazisi olduğu anlaşılan erkek figüre umarsız ve cilveli bakışlarıyla resmedilen kadının ve yanında dizilmiş diğer kadınların, görünümleriyle orta panodaki kadınlardan statüsel olarak ayrıldığını anlamak mümkündür. Sağ pa-

noda muhtemelen yine savaşta kopmuş bacaklarıyla betimlenen bir dilencinin-bir harp malulünün-çaresizliği ve önünden geçen rüküş, yer yer yarı çıplak görünümleriyle hayat kadınları oldukları düşünülen kadınların yapay gösterişi toplumun sınıf farklılıklarını örnekleyen bir diğer sahnedir.

Max Beckmann'ın adı acımasız bir toplumsal eleştiriyle özdeşleşmiştir. Alman dışavurumculuk akımının, dönemin diğer akımları içinde daha etkili ve sürekli bir güce dönüşmesinde Beckmann'ın üslubunun çarpıcılığı etkili olmuştur. Sanatçı, Birinci Dünya Savaşı sonrasında da sürdürdüğü dışavurumcu tavrını, birçok dışavurumcudan farklı olarak, olaylara duyguyla değil soğuk ve çözümsel bir anlayışla yaklaşarak geliştirmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nda gönüllü olarak orduya katılmış ve sağlık ekibi içinde yer almıştır. Beckmann'ın savaşın zayiatını en sıcak yerinde gördüğü bu deneyimi, dünya ve sanat görüşünü kökünden değiştirmiştir. Dünyanın katı gerçekliğini bizzat yaşamış olması ona, çirkinliği, şiddeti, vahşeti ve görünenin ardındakini ortaya koyabilme cesareti vermiştir. Sanatçı, anlatılarında sahnelediği olayın altında yatan gerçeği vurgulamak için çoğu kez kendine özgü ya da resim tarihinde gelenekselleşmiş simgelere başvurmuştur (Erzen, 1997, s. 208-209). Beckmann'ın savaş sonrası yenilenen sanat görüşü ve gerçekçilik anlayışı, 1920'lerin başlarına gelindiğinde yeni nesnelcilik akımının karakteristik yapısıyla birebir örtüşmüştür. Sanatçının sıra dışı ifade dili, onu kendi jenerasyonunun en popüler ressamı yapmıştır. Ancak bu popülerliği, 1933'te başlayan Nazi iktidarına kadar sürmüştür. *Yoz Sanat* sergisindeki diğer sanatçılarla aynı kaderi paylaşmış, eserleri Almanya'daki sanat müzelerinden toplatılmıştır (Thompson, 2014, s. 152).

**Görsel 3.** Max Beckmann, 1918-19, Gece / Die Nacht. Tuval üzerine yağlıboya, 133x154 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Thompson, Jon. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur: Modern Ustaları Anlamak.* (F. Candil Çulcu, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi, s. 152-153.

Birinci Dünya Savaşının ertesine ve Kasım Devrimi yıllarına rastlayan *Gece* (görsel 3) adlı eserinde Beckmann, dönemin yolsuzluklarını, korku içinde geçen aile hayatlarını, özel hayatların yok edilmiş mahremiyetini, zulmedenlerin Grosz'un resimlerinde görülen siyasiler, bürokratlar ve patronlardan ibaret olmadığını yansıtmıştır. Sahnedeki kurgudan, alçak tavanı ve çatı kirişiyle tavan arası olduğu anlaşılan evde fakir ve mütevazı bir yaşam süren ailenin, bir gece ani bir baskınla karşı karşıya kaldığı anlaşılmaktadır. Solda, belki de aile reisi olan erkeğin, arkasında yüzü gizlenmiş biri tarafından tavana asıldığı; bir kolunun, ağzında piposu ve orta sınıfı andıran giyimiyle masanın üstüne karabasan gibi çökmüş bir biçimde resmedilen bir diğer baskıncı tarafından yakalandığı ve bileğinin ters çevrilerek burkulduğu görülmektedir. Dönemin kaotik ortamında vuku bulan ve gerçekçi sanatçılar tarafından sıklıkla betimlenen tecavüz olaylarından anlamak mümkündür ki bileklerinden bağlanmış olarak bedeninin yarısı yere yayılmış yarı çıplak kadının muhtemelen az evvel cinsel saldırıya uğradığı anlaşılmaktadır. Çocuk, başında kasketiyle işçi sınıfından olduğu anlaşılan kişi tarafından bacaklarından yakalanarak zapt edilmiş şekilde betimlenmiştir. Solda arkada başka bir kadın figürün ise bu vahşete karşı sessizlik ve çaresizlikle yüzünü çevirdiği görülmektedir. Yere düşmüş iki mumun bir tanesi açık pencereden görünen gecenin karanlığına inat halen yanarken diğeri sönmüş olarak resmedilmiştir. Resimde, haneye saldıranların, diğer sosyo-politik eleştirilerde olduğu gibi özel üniformalarının veya üst düzey yetkili kişiler olduklarına dair ipucu veren işaretlerinin olmaması, toplumsal çatışmanın apayrı bir boyutunu yansıtmaktadır. Beckmann bu eserde, soylu kesimden, politikacılardan, din adamlarından veya satın alınmış aydın kişilerden ziyade burjuvaziyi ve işçi sınıfını toplumsal çatışmanın zulmeden tarafı olarak resmetmiştir. Sanatçı, Dix'in de sıklıkla eserlerinde vurguladığı toplumsal eşitsizlikleri ve sınıf ayrımını daha trajik bir biçimde ifade etmiştir. Eser, döneminin gerçekliğini bütün çıplaklığıyla vurgularken aynı zamanda izleyiciyi düşünmeye sevk eden gizli anlamlar barındırmaktadır.

Savaş sonrası Alman toplumunun, gerek Grosz'un *Toplumun İleri Gelenleri* adlı eserinde ifade ettiği gibi, ülkeye yön verenlerin aldatıcılığı ve güvenilmezliği altında ezildiği; gerek Dix'in *Metropol* adlı eserinde görüldüğü gibi toplumsal eşitsizlikler ve sınıf ayrımcılığı üzerinden tahrip edildiği; gerekse Beckmann'ın *Gece* adlı eserindeki gibi çarpık ilişkilerle ve bölünmelerle örülü olduğu anlaşılmaktadır. Almanya'nın bozuk yapısına başkaldırı, bu sanatçıların başka eserlerinde olduğu gibi, diğer yeni nesnelci sanatçıların yaratımlarında da gözlemlenmiştir.

Bu sanatçıların, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Nazi Almanya'sına kadar geçen süreçteki aktif yapısı yavaş yavaş yerini bir sessizliğe bırakmıştır. Bu gerilemeyi tetikleyen en önemli husus kuşkusuz Nazi yönetiminin faşist tutumları ve sanatsal ifadeye getirdiği kısıtlamalar olmuştur. Yeni nesnelciler, Nazizmin ideolojisinin içinde hükümsüz kılınmış, diğer modern ve avangard sanatçıların makus talihine ortak olmuştur. Guenther'in de belirttiği gibi, 1933 yılında Hitler'in dejenerasyon kuramının bir ürünü olarak kültürel temizlik adı altında

başlattığı kampanya neticesinde kitaplar yakılmış, resimler yok edilmiştir. Düşünmenin ve sanatsal yaratmanın yasaklı bir konuma getirildiği böylesi bir ortamda sanatta nesnellik olgusu, söz konusu bile olamayacak duruma gelmiştir (2003, s. 44).

Bu dönemden itibaren Hitler rejimi, parti çizgisine ve kutsal Nazi ideolojisine aykırı davranan, eserlerinde Nazi ülküsünü yansıtmayan sanatçıları yozlaşmış sanatçılar olarak ilan etmiştir. Haliyle Nazi yönetiminin benimseyeceği bir sanat anlayışının çok uzağında olan solcu politik sanatçılar, Nazi kültürel temizliğinin hedefi olmaktan kurtulamamışlardır. Max Beckmann, Otto Dix ve George Grosz da dahil olmak üzere çok sayıda sanatçı, Bolşevikler veya *sanat cüceleri* olarak addedilmişlerdir. Eserleri *Yoz Sanat* sergisinde alay konusu yapılan veya imha edilen bu sanatçıların sosyo-politik eleştirel ifadelerine engel konulmuş, öğretilerinin ulusal bütünlüğe zarar verdiği düşüncesiyle çeşitli kurumlardaki sanat eğitimciliği görevleri de sonlandırılmıştır. Gustav F. Hartlaub da bu sanatçılarla aynı kaderi paylaşmış, yeni nesnelci tavra verdiği destekten ötürü suçlanarak Mannheim'daki müze müdürlüğü görevinden çıkarılmıştır (Guenther, 2003, s. 53, 55).

## Sonuç

Almanya'da Birinci Dünya Savaşı sonrasından Nazi Almanya'sının doğuşuna kadar geçen süreçte yaşanan yıkımın, bu yıkımı hazırlayan toplumsal ve siyasal koşulların, mevcut düzenin zorbalığının, yeni nesnelciliğin muhalif sanat pratiklerinin ana kaynağı olduğu görülmüştür. Savaşı sonrası bozuk düzen, siyasal istikrasızlıkları ve çalkantılı süreciyle Weimar Cumhuriyeti, devrim yılları, grevler, toplumsal eşitsizlikler ile birlikte gelen çaresizlik ve güvensizlik duygusu, açlık ve sefalet gibi insani meseleler, akımın sosyo-politik eleştirel kanadını oluşturan sanatçıların başlıca temaları olmuştur. Aralarında George Grosz, Otto Dix ve Max Beckmann gibi radikal sanatçıların bulunduğu bu sol görüşlü veristler, dönemin gerçekliğini tüm çıplaklığıyla eserlerine yansıtmışlardır. Yeni nesnelci sanatçıların, ülkenin hegemonik yapısının yanı sıra toplumsallığa karşı bireyci, nesnelliğe karşı öznel bir tavır takınan dışavurumcu sanat anlayışına da karşı koydukları görülmüştür.

Yeni nesnelci sanatçıların sanatsal yaratımlarıyla örtüşen yaşam biçimleri de tavırlarındaki samimiyetin göstergesi olarak anlaşılmaktadır. Sanatçıların, sosyo-politik koşulları eleştirirken satirik bir dil kullanmalarının, anlatıyı ve vermek istedikleri mesajı pekiştirdiği görülmüştür. Ancak hem yöneldikleri sakıncalı konular hem de diktatör yönetimce hedef tahtasına oturtulan modern oluşumlarla özdeş algılanmaları, onlar için iyi sonuçlar doğurmamıştır. Nasyonal Sosyalist Almanya döneminde, Nazi yönetimince kendi topraklarında lanetlenen bu sanatçılar hayal kırıklıklarıyla baş başa kalmışlardır. Bununla birlikte yeni nesnelci sanatçılar, dünyayı ve sanatı algılama biçimleriyle ilham kaynağı olmuşlardır. Yarattıkları güçlü etkinin yansımaları, sanat tarihinin sonraki dönemlerinde ve uluslararası platformda farklı biçimlerde ortaya çıkmıştır. Yakın tarihe bakıldığında, dış dünyanın gerçekliğine odaklanan ve alternatif gerçekçilik arayışlarında olan pek çok sanatsal eğilim ve ekolün yeni nesnelcilerden izler taşıdığı görülmektedir. Yeni nesnelci sanatçılar, kendile-

rinden sonraki jenerasyonlara, sanatsal arayışından ve özgünlüğünden taviz vermemekle birlikte gelenekten kopmayan, düşler dünyasından sıyrılarak nesnel gerçekliği özümseyen bir duruşu miras bırakmışlardır.

## Kaynakça


Antmen, Ahu. (2000). A'dan Z'ye 20. Yüzyıl Sözlüğü. Celâl Üster (Ed.). *P Sanat Kültür Antika*, Kış/16, s. 8-76.

Beckmann, Max. (1918-19). *Gece / Die Nacht* [Resim]. Düsseldorf, Almanya: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Jon Thompson. *Modern Resim Nasıl Okunur: Modern Ustaları Anlamak* (F. Candil Çulcu, Çev.) (s.152-153). İstanbul: Hayalperest Yayınevi. (2014)

Clark, Toby. (2011). *Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge* (2. bs.). (E. Hoşsucu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Dix, Otto. (1928). *Metropol / Grossstadt* [Resim]. Stuttgart, Almanya: Kunstmuseum. Larry McGinity. Neue Sachlichkeit (Yeni Nesnelcilik). Stephen Farthing (Ed.). *Sanatın Tüm Öyküsü* (2. bs.) (G. Aldoğan ve F. Candil Çulcu, Çev.) (s. 424-425). İstanbul: Hayalperest Yayınevi. (2014)

Erzen, Jale Nejdet. (1997). Beckmann, Max. Zeynep Rona ve Müren Beykan (Ed.). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (c. 1, s. 208-209). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

Grosz, George. (1926). *Toplumun İleri Gelenleri / Säulen der Gesellschaft* [Resim]. Berlin, Almanya: Nationalgalerie, Staatliche Museen. Violetta Farina. (Haz.). *20th Century Art: Visual Encyclopedia of Art* (J. Kreiner ve D.A. Canal, Çev.) (s. 151). Florence: Scala. (2009)

Guenther, Irene. (2003). Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic. Lois Parkinson Zamora ve Wendy B. Faris (Ed.). *Magical realism: Theory, History, Community* (4. bs.), s. 33-73. Durham: Duke University Press.

Hartlaub, Gustav. (1995). Introduction to "New Objectivity": German Painting since Expressionism. Anton Kaes, Martin Jay ve Edward Dimendberg (Ed.). *The Weimar Republic Sourcebook*, s. 491-493. Berkeley: University of California Press.

Hollingsworth, Mary. (2009). *Dünya Sanat Tarihi.* (R. Küçükerdoğan ve B. Ergüder, Çev.). İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Keuerleber, Eugen. (2005). Otto Dix-1920'li Yıllardan Baskılar / "Savaş". Mine Haydaroğlu (Haz.). *Otto Dix: Eleştirel Grafik 1920-1924 / Özgün Baskı "Savaş" 1924.* (B. Neidlein ve M. Haydaroğlu, Çev.), s. 7-36. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kolb, Eberhard. (2005). *The Weimar Republic* (2. bs.). (P.S. Falla ve R. J. Park, Çev.). London: Routledge.

Lloyd, Jill. (2000). Sanatsal ve Toplumsal Bir Başkaldırı Dışavurumculuk. Celâl Üster (Ed. ve Çev.). *P Sanat Kültür Antika*, Kış/16, s. 94-109.

Lynton, Norbert. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*. (C. Çapan ve S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

McGinity, Larry. (2014). Neue Sachlichkeit (Yeni Nesnelcilik). Stephen Farthing (Ed.). *Sanatın Tüm Öyküsü* (2. bs.). (G. Aldoğan ve F. Candil Çulcu, Çev.), s. 420-425. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Michalski, Sergiusz. (2003). *New Objectivity: Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany 1919-1933* (2. bs.). (M. Claridge, Çev.). Köln: Taschen.

Plumb, Steve. (2006). *Neue Sachlichkeit 1918-33: Unity and Diversity of an Art Movement.* Amsterdam: Rodopi.

Rona, Zeynep. (1997). Dışavurumculuk. Zeynep Rona ve Müren Beykan (Ed.). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (c. 1, s. 451-454). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

Thompson, Jon. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur: Modern Ustaları Anlamak.* (F. Candil Çulcu, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Yapp, Nick. (2005). *Gettyimages 1910'lar: Fotoğraflarla 20. Yüzyılın Sosyal Tarihi.* (R. Öğdül, Çev.). İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Zamlıy, T., Arslanoğlu, K., Okan, M. ve Ötgün, C. (2012). Gerçekçiliğin İkinci Baharı. Mehmet Yılmaz (Haz.). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, s. 363-422. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Ziss, Avner. (2011). *Estetik: Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi* (2. bs.). (Y. Şahan, Çev.). İstanbul: Hayalbaz Kitap.

**SANAT YAZILARI, 2021; (45): 623-638** / ARAŞTIRMA MAKALESİ

# İÇ MİMARLIK DİSİPLİNİNDE STAJ UYGULAMASI SORUNLARININ BELİRLENMESİ*

## DETERMINING THE PROBLEMS OF INTERNSHIP PRACTICE OF INTERIOR ARCHITECTURE DISCIPLINE

ARŞ. GÖR. DR. **ANIL SÜVARİ**
Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı
anilsuvari@aku.edu.tr
**ORCID ID:** 0000-0002-1390-2236

DR. ÖĞR. ÜYESİ **MEHMET ALİ ALTIN**
Eskişehir Teknik Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi
maaltin@eskisehir.edu.tr
**ORCID ID:** 0000-0001-8992-7088

***Öz:*** *Bu çalışma, İç Mimarlık staj uygulamasının sorunlarını tespit etmeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın katılımcıları Türkiye'de bir devlet üniversitesinin İç Mimarlık lisans bölümü 4. Sınıf öğrencileridir (22 öğrenci). Bu araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden fenomenolojik yaklaşım kullanılmıştır. Veriler betimsel analiz yoluyla değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgulara göre İç Mimarlık öğrencilerinin karşılaştıkları sorunlar mesleki gelişim sorunları ve kişisel gelişim sorunları olarak ofis ve şantiye staj türleri altında gruplandırılmıştır. Buna göre mesleki gelişim açısından ofis stajında bilgisayar destekli uygulamaların yeteri kadar deneyimlenememesi ve staj yapılan firmaların özgün tasarım beklentisinin olmadığı sorunları göze çarpmaktadır. Şantiye stajında deneyimlenen malzeme çeşitliliğinin yetersiz oluşu ve uygulama süreçlerinin baştan sona takip edilemediği sorunları öne çıkmaktadır. Kişisel gelişim açısından ofis ve şantiye stajlarında stajyere proje sorumluluğunun verilmemesi ve stajyerden teknik bilgi anlamında beklentinin fazla olması nedenleriyle yaşanan motivasyon kaybı sorunları yer almaktadır. Bu çalışmanın staj uygulamasına eğitim kalitesinin arttırılabilmesi ve sektöre nitelikli iş gücü kazandırılabilmesi amacıyla yol gösterici veriler sunduğu düşünülmektedir.*

***Anahtar Sözcükler:*** *İç mimarlık, Staj, Staj sorunları, Mesleki eğitim, Tasarım eğitimi.*

* Bu makale, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü İç Mimarlık Ana Sanat Dalı Sanatta Yeterlik Programında Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Ali ALTIN danışmanlığında hazırlanan "Oyunlaştırma Çerçevesinde İç Mimarlık Stajının İyileştirilmesine Yönelik Bir Model Önerisi" adlı sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

**GELİŞ TARİHİ:** 06.09.2020 | **KABUL TARİHİ:** 22.11.2021

***Abstract:*** *The aim of this research is determination of the problems of the internship of Interior Architecture. The participants are 22 fourth grade students of Interior Architecture department of a state university in Turkey. In this research, phenomenological approach, one of the qualitative research methods, was used. The data was evaluated through descriptive analysis. According to the findings the problems were grouped as hard skill and soft skill problems under the office and construction internship. For hard skills, it is noteworthy that in office internships, having less computer-aided visualization experience and not expecting original design. For construction internship not having enough materials and not seeing the project from start to finish were problems. In terms of soft skills, there are problems of loss of motivation in office and construction site internships due to the lack of project responsibility for the internship and the high expectations from the intern in terms of technical knowledge. It is thought that this study provides guiding data for the internship practice in order to increase the quality of education and to provide qualified workforce to the sector.*

***Keywords:*** *Interior architecture, Internship, Internship problems, Professional training, Design education.*

## Giriş

Staj, Fransızca "stage" kelimesinden türemiştir. Fransızca'da bu kelimenin karşılığının "eğitim" olduğu görülmektedir. Staj, Türk Dil Kurumu Sözlüğüne göre şu şekilde tanımlanmaktadır:

> 1. Herhangi bir meslek edinecek olan kimsenin geçirdiği uygulamalı öğrenme dönemi. 2. Bir kimsenin meslek bilgisini arttırmak için bir kurumun bir veya birçok bölümünde çalışarak geçirdiği dönem (https://bit.ly/3rGtO77).

Chen ve Shen, stajı, iş ve eğitim arasında yer alan denetimli bir ortam olarak tanımlamaktadır (2012, s. 29-40). Tovey, teorik ve pratik arasında bireyin meslekle yakın ilişki kurduğu bir süreç (2001, s. 225-239), Süzek, bir mesleğe ilişkin teorik bilginin iş ortamında geliştirilmesi (2008, s. 5), Çetin, akademik bilginin gerçek yaşamda bizzat deneyimlenmesi (2005, s. 153-169), Alemdar, bir meslek veya sanat dalı ile ilgili eğitim amaçlı bir etkinlik olarak stajı ifade etmektedir (1992, s. 357-360). Dailey ise stajı ücretli, ücretsiz veya kısmi ücretli olarak, yarı veya tam zamanlı çalışma saatleri olan, bir veya dört ay arasında süren, okul dışında bir endüstri kuruluşunda yapılan etkinlik olarak tanımlamaktadır (2016, s. 453-480).

Dünyada stajın farklı türde örnekleri bulunmaktadır. Avrupa'da "Internship Network" (Stajyerlik Ağı) adı verilen bir organizasyon stajla ilgili farklı türler tanımlamıştır. Öne çıkan staj türleri; stajyerin ücret ve sigorta gibi haklara sahip olduğu staj, öğrencinin belli bir uzmanlık kazanmasını sağlamak amacıyla özel çalışma alanlı staj, stajyerin gönüllük esasıyla yaptığı mesleki gelişim ve uzmanlık beklentisi gerektirmeyen staj, stajyerin eğitim döneminin tümüne yayılan öğrencinin ders programıyla ilişkilendirilmiş staj ve sınırları teknoloji ile sürekli gelişen bireyin bizzat çalışma ortamında bulunmadığı sanal stajdır (https://bit.ly/3rD2bMp).

Türkiye'de staj, lisans ve ortaöğretim seviyelerinde görülmektedir. Stajyerlik kurumunun kapsamı ve hakları, Mesleki Eğitim Kanunu'na göre belirlenmiştir. Türkiye'de staj uygulaması, ilk kez 1987 yılında 3351 numaralı, Sosyal Sigortalar Kanununa ek madde düzenlenerek belirlenmiştir (https://bit.ly/3zGlFm4). Lisans ve ortaöğretim düzeyinde mesleki eğitim gerektiren disiplinlerin, stajı mezuniyet şartı olarak zorunlu hale getirdiği anlaşılmaktadır. Bu disiplinlerden biri de İç Mimarlık ve İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı lisans bölümleridir. Bu bölümlerde staj, eğitimin bir parçası olarak zorunlu hale getirilmiştir.

## İç Mimarlık ve İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Lisans Bölümlerinde Staj

Dünyada ve Türkiye'de iç mekân tasarımı bölümlerinin büyük kısmında staj uygulamasının zorunlu olduğu görülmektedir. Ancak stajın farklı biçimlerde yapıldığı anlaşılmaktadır. Avrupa'da tasarım eğitiminde öne çıkan ülkelerden İngiltere, Almanya, Hollanda, Fransa ve İtalya ile sınırlandırılarak İç Mimarlık eğitiminde staj işleyişlerinin öne çıkan özellikleri

belirlenmiştir. Belirlenen ülkelerde stajın hangi dönemlerde yapıldığı, süresi, türü ve işleyişleri hakkında bilgi verilmiş ve sonrasında Türkiye'deki staj uygulamalarının mevcut işleyişi sunulmuştur.

İç Mimarlık eğitimi İngiltere'de iki veya üç yıllık sürede verilmektedir. Staj zorunluluğu bulunmaktadır. Ancak stajın buradaki tüm okullarda farklı biçimlerde uygulandığı görülmektedir. Bunlardan en yaygın olanı, ikinci ve üçüncü yarıyıllar arasında yapılan stajlardır. Okulların büyük çoğunluğunda kariyer merkezleri bulunmaktadır. Öğrenciler staj yapacakları yeri bu merkezler aracılığıyla belirleyebilmektedir. İngiltere'nin önde gelen kraliyet okullarından Royal College of Arts'da İç mekân tasarımı bölümünde, her öğrencinin kayıt olduğu sırada bir pratik eğitimcisi atanmaktadır. Pratik eğitmen okul dışından, sektörde çalışan bir kişidir. Pratik eğitmen, öğrencinin sektör içi eğitiminden sorumludur. Dönem içlerinde pratik eğitmenle yılda en az dört kez buluşan öğrenci, şantiye ve ofis ortamlarını deneyimleyebilmektedir. Bu süreçte öğrencinin deneyimleriyle ilgili rapor tutması istenmektedir (Royal College of Arts, https://bit.ly/3zJmhHM ).

2011 verilerine göre Almanya'da İç Mimarlık ve İç Mekân Tasarım eğitimi veren on altı okul bulunmaktadır. Almanya'da lise düzeyinde staj ve pratik eğitim alınması şartı ile İç Mimarlık eğitimine başlanılabilmektedir. Lisans eğitim sürecinde de staj yapma zorunluluğu bulunmaktadır. Almanya'da lisans eğitimleri genel olarak üç yıldır. Ancak bu sürece bir yıl staj eğitimi eklenmektedir. Stajın ilk dönemi tamamlandıktan sonra ikinci döneminde haftanın üç günü yarı-zamanlı olarak öğrenci staj yaptığı firmada çalışmaktadır (Pottgeisser, 2011, s. 5-14).

Hollanda'da ise Almanya'daki uygulamanın bir benzeri olduğu görülmektedir. Artez Hogeschool voor de Kunsten Okulu'nda staj üç yıllık İç Mimarlık eğitiminin sonunda başlamaktadır. Dördüncü yılda öğrenciler eğitimlerini staj yaparak geçirmektedir. Okulun staj yönergesine göre en az 5 aylık bir süre staj için ayrılmaktadır. Staj sonunda staj defteri tesliminin yanı sıra, belli aralıklarla tekrarlanan staj konferansları düzenlenmektedir. Bölümün tüm öğrencileri ve staj komisyonundaki öğretim üyeleri konferanslarda öğrencilerin staj sürecinde yaptıkları çalışmaları değerlendirmektedir. Staj yerlerinin bulunmasında okulun 2019 verilerine göre on üç firmayla bağlantıda olduğu görülmektedir. Öğretim elemanları, öğrencileri bu firmalara uzmanlık alanlarına göre yönlendirmektedir. Öğrencilere istedikleri taktirde başka bir firmada da staj yapabilme imkânı tanınmaktadır (https://bit.ly/2TKqc7S).

Fransa'da iç mekân tasarımı eğitimi veren okulların çoğunluğu Paris'te yer almaktadır. Paris'te İç Mekân tasarımı bölümlerinde staj, bir iş deneyimi olarak tanımlanmaktadır. Buna göre staj altı ay sürmekte, stajyerlerin personel statüsünde çalıştıkları ve kapsamlı haklarının olduğu görülmektedir.

İtalya'da iç mekân tasarımı eğitiminde özellikle Roma ve Milano okulları öne çıkmaktadır. İtalya okullarından Domus Akademi'de yüksek lisans düzeyinde iç mekân tasarımı programı bulunmaktadır. Programın süresi bir yıldır ve bu sürecin parçalarından biri de stajdır. Staj, kampüs içi ortamlarda ve sektörde yapılabilmektedir. Staj yeri bulma konusunda okul, anlaştığı firmalara öğrencilerini yönlendirmektedir (https://bit.ly/3y9sX1i).

Milano Politeknik Üniversitesi'nde ise lisans düzeyinde staj toplam on iki ay sürmektedir. Bu süreç altı aylık aşamalara bölünmekte ve iki kısımda tamamlanmaktadır. Bu okulda staja başlama şartı lisans bitirme tezinin teslim edilmiş olmasıdır (https://bit.ly/3793oBL).

2019 verilerine göre Türkiye'de İç Mimarlık lisans eğitimi veren bölüm sayısı 32'dir. Bunlardan 10'u devlet, 22'si vakıf üniversitesi bünyesindedir. Vakıf Üniversitelerinin 6'sı Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'ndedir.

Türkiye'de İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı adıyla eğitim veren toplam 32 üniversite bulunmaktadır. Bunlardan 4'ü devlet, 28'i vakıf üniversitedir. Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nde ise bu isimle bir eğitim programı bulunmamaktadır. Bu bölümlerin isimlerinin farklı olmasına rağmen içeriklerinin büyük çoğunluğunun aynı olduğu görülmektedir. Her iki bölümden mezun olan öğrencilere "İç Mimar" ünvanı verilmektedir. Eğitim süreleri 4 yıl olup Türkçe veya İngilizce eğitim verilmektedir. Bölümlerin tümü zorunlu stajı mezuniyet şartlarından biri kabul etmektedir.

Bu üniversitelerin staj yönergelerinin incelenerek ve gerektiğinde staj sorumlularıyla yapılan görüşmelerden elde edilen verilere göre; staj türleri genel olarak ofis (büro) ve şantiye şeklinde ikiye ayrılmaktadır. Her kurumda en az bu 2 staj türünün olduğu görülmektedir. Öğrenciler bu 2 staj türünü okulun öngördüğü çeşitli zamanlarda yapabilmektedir. Ancak bazı kurumlar atölye, inşaat, fakülte veya ölçme stajı gibi çeşitli staj türlerini de ofis (büro) ve şantiye stajlarına ek olarak zorunlu tutmaktadır.

Ofis (büro) stajı, iç mimarlık veya mimarlık tasarım ofislerinde yapılan, stajyerin bir tasarımın süreçlerini ve müşteri ilişkilerini gördüğü staj türüdür. Şantiye stajı ise stajyerin bir inşaat, atölye veya şantiye ortamında iç mekân bileşenlerinin uygulama aşamalarını deneyimlediği staj türüdür. Her iki staj türünün de farklı mesleki ve kişisel gelişim becerilerini geliştirmeye yönelik faydaları olduğu söylenebilir.

Stajların yapılma zamanları ve sürelerinin kurumdan kuruma değişkenlik gösterdiği görülmektedir. Genel olarak ofis (büro) ve şantiye stajlarının her biri için 28 veya 30 iş günlük süreler öngörülmektedir. Stajlar örgün öğretim bitiminde 4. ve 6. yarıyıllarda yapılmaktadır. Staj sonunda stajyerlerden staj değerlendirme raporu istenmektedir. Raporun içeriği işyeri organizasyon şeması, staj kabul belgeleri ve amirin stajyeri değerlendirdiği belgelerden oluşmaktadır. Bunun yanı sıra öğrencinin staj sürecindeki çalışmalarını yazılı ve görsel olarak anlattığı staj günlükleri bulunmaktadır. Staj günlükleri kurumun staj komisyonu tarafından incelenmekte ve yeterli görüldüğü taktirde öğrencinin stajı onaylanmaktadır.

İç Mimarlık ve İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı bölümlerinde staj ile ilgili alanyazın incelendiğinde Tarver, İç Mimarlık öğrencilerinin profesyonel yaşama uyum sağlamalarında stajın olumlu etkisi olduğunu belirtmektedir. Öğrencilerin kendilerini sektöre hazırlıklı hissetmelerinde stajın ön bir süreç olduğu ortaya konmaktadır (2013, s. 34). National Council for Interior Design Qualification (İç Mekân Tasarımı Kalite Geliştirme Konseyi) İç Mimarlık stajlarının lisans eğitiminin giriş seviyesinden başlaması gerektiğini ve sertifikayla belgelendirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır (https://bit.ly/3i9GnVz). Galford, Hawkins ve Hertweck, İç Mimarlık lisans başlangıcından önce aday öğrencilerin staj veya çıraklık dönemlerinden geçmesi gerektiğini dile getirmektedir (2015). Webber ve Arch, stajın İç Mimarlık öğrencilerinin duygusal zekalarına dahi etki edebilecek çok yönlü bir uygulama olduğunu belirtmektedir (2017, s. 29-44). Kanoğlu ve Yazıcıoğlu staj süresinin yetersiz olduğunu şantiye ve büro şeklinde yapılan ayrımların yaratıcılık gibi mesleki kriterleri olumsuz etkileyebildiği üzerinde durmaktadır (2014). Örmecioğlu ve Uçar ise İç Mimarlık bölümleri için tasarım stüdyosu temelli model önerilerinde, mezuniyet projesi ve stajı birbirlerinin tamamlayıcısı olarak değerlendirmektedir (2012, s. 1107-1111).

## Yöntem

Bu araştırmada İç Mimarlık lisans bölümünde staj yapan öğrencilerin yaşadıkları sorunlar belirlenmektedir. Araştırma yöntemi, nitel araştırma yöntemlerinden fenomenolojik yaklaşım (olgubilim)'dır.

Fenomenoloji (olgubilim), farkında olduğumuz ancak derinlemesine ve ayrıntılı bir anlayışa sahip olmadığımız olgulara odaklanır. Bu olgular yaşadığımız dünyada olaylar, deneyimler, algılar, yönelimler, kavramlar veya durumlar olabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2011, s. 72).

Bu çalışmanın olgusu "İç Mimarlık lisans eğitiminde staj uygulaması" olarak belirlenmiştir. Bu bağlamda öğrencilerin staj öncesinde, staj esnasında ve staj sonunda yaşadıkları olumsuz deneyimler tespit edilmiştir.

## Katılımcılar

Araştırmanın katılımcıları bir devlet üniversitesinin İç Mimarlık Bölümü lisans programına devam eden 4. Sınıf öğrencileridir (22 öğrenci). Katılımcılar 2016-2017 ve 2017-2018 Bahar dönemi sonunda stajlarını tamamlamış öğrencilerdir. Katılımcılar belirlenirken araştırmaya katılmada gönüllü olmaları ile İç Mimarlık bölümü staj türlerinden ofis ve şantiye stajlarını tamamlamış olmaları beklenmiştir. Belirtilen şartları sağlayan katılımcılar çalışmada "Öğrenci katılımcı numarası" şeklinde kod isim verilerek yer almıştır. Metin içinde katılımcıların doğrudan alıntılarına verilmiştir.

## Veri Toplama Araçları

Bu araştırmada veriler, açık uçlu sorularla toplanmıştır. Cevaplar görüşme formu ile uzunluk kısıtı olmadan yazılı şekilde alınmıştır. Formda yer alan sorular için uzman görüşleri alınarak araştırma amaçlarına uygun olmaları sağlanmıştır. Form içeriğindeki sorular mesleki gelişim ve kişisel gelişim sorunlarının belirlenmesine odaklanmaktadır.

İş ve ekonomi bilimleriyle ilgili literatürde "Hard skills" olarak ifade edilen, bir uzmanlık hakkındaki teknik bilgi becerisi ve "soft skills" olarak ifade edilen, kişiler arası davranış ilişkilerini düzenleyen beceriler (takım çalışması, kendini yazılı veya sözlü ifade etme gibi kişisel beceriler) yer almaktadır (Hunt, 2007). Bu araştırmada "hard skills" mesleki gelişim becerileri "soft skills" ise kişisel gelişim becerileri olarak Türkçe'ye çevrilmiştir. Staj sorunları bu kavramlar altında değerlendirilmiştir.

Araştırma formunda katılımcılardan değerlendirilmesi istenen konular;

(1) Staj sürecinizin genel olarak bir değerlendirmesini yapınız.

(2) Staj sürecinde karşılaştığınız mesleki gelişiminizi etkileyen durumları değerlendiriniz.

(3) Staj sürecinde karşılaştığınız kişisel gelişiminizi etkileyen durumları değerlendiriniz.

## Verilerin Çözümlenmesi

Veriler betimsel analiz tekniği ile değerlendirilmiştir. Araştırma formlarında yer alan değerlendirmelere göre temalar oluşturulmuştur. Veriler, temalara göre yorumlanarak katılımcıların alıntılarına yer verilmiştir. Cevapların güvenilirliği yansız atama yöntemi ile değerlendirilmiştir. Uzman olarak belirlenen kişiler, verileri kodlara işlemiştir. Görüş birliği içinde olunan kodlar esas alınmıştır. Araştırmanın güvenilirliğini sağlamak amacıyla Miles ve Huberman'ın formülü P(Uzlaşma yüzdesi)=Na(Görüş Birliği) / Na (Görüş Birliği) + Nd (Görüş Ayrılığı) x100 yöntemi 3 farklı uzman tarafından değerlendirilmiştir (1994, s. 40). Bu değerlendirmenin sonucunda güvenilirliğin yüzde 79 olduğu görülmüştür.

## Bulgular

Bu çalışmada bulgular, mesleki gelişim ve kişisel gelişim sorunları olmak üzere ofis ve şantiye stajları özelinde dört kategoride incelenmiştir. Her bir kategori için ayrı ayrı toplam dört tablo hazırlanmıştır. Tablo 1 ve Tablo 2 mesleki gelişim sorunlarını, Tablo 3 ve Tablo 4 kişisel gelişim sorunlarını içermektedir.

| Sorunlar | Frekans |
|---|---|
| Tasarım becerilerinin gelişmemesi | 14 |
| Bilgisayar destekli görselleştirmelerin zaman kısıtı nedeniyle az deneyimlenmesi | 12 |
| Proje görselleştirmelerinin okulda öğretilenden farklı bilgisayar destekli yazılımlarla yapılması | 7 |
| El çizimleri, eskiz ve maket uygulamalarının teşvik edilmemesi | 5 |

**Tablo 1.** Ofis Stajında Öğrencilerin Karşılaştıkları Mesleki Gelişim Sorunları (Kişisel arşiv)

Tablo 1'e göre 14 öğrenci proje tasarlama becerilerinin staj sırasında gelişme göstermediğini dile getirmiştir. Müşterilerin ve firmaların bir tasarım felsefesi olan orijinal fikirlerden çok anlık trendleri takip ettiklerini belirtmişlerdir. Öğrenci 13: "Büyük firmaların tasarımlarının atölyede kalıpları çıkarılıp üretiliyordu. Üretimi öğrendim ama yeni şeyler tasarlayamadım." Öğrenci 15: "Müşteriler dergilerden gördüklerini veya misafirliğe gittikleri evde gördüklerini bizden istiyordu. Moda olan ne varsa hemen tasarlardık."

Mesleki gelişim becerileri açısından öğrencilerin 12'si bilgisayar destekli görselleştirmede daha fazla deneyim kazanmak istediklerini belirtmişlerdir. Staj süresi boyunca en çok 3-4 adet 3 boyutlu görselleştirme yapabildiklerini bu sayının daha fazla olması gerektiğini vurgulamışlardır. Öğrenci 11: "Staj boyunca ancak 2 tane render ayarı öğrenebildim, ben bir sürü render alacağımı düşünmüştüm. Yeni işler geldiğinde de stajın süresi bitti." Öğrenci 14: " Ofis stajı eğlenceliydi, en çok bilgiyi burada öğrendim. Ama çok çabuk bitti, Max ve Autocad'te daha çok iş yapabilirdim."

7 öğrenci stajda okullarında öğretilen görselleştirme uygulamalarından farklı uygulamalarla karşılaştıklarını belirtmektedir. Türkiye'deki İç Mimarlık ve İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı bölümlerinin çoğunluğu 3ds Max, 3 Boyutlu görselleştirme uygulamasını ve görselleştirme motoru olarak V-ray eklentisini kullanmaktadır. Stajyerler sektörde bazı firmaların Google Sketch-up'ı veya Autocad'in 3 boyutlu arayüzünü kullandıklarını belirtmişlerdir. Öğrenci 2: "Şirketteki mimar sketch-up kullanıyordu. O yüzden benim max'te yaptığım işleri revize edemiyordu." Öğrenci 17: "Autocad programını 2 boyutta öğrendiğimiz için 3 boyutta Autocad bana zor ve gereksiz geldi. Ofiste çizimler Autocad'te 3 boyutlu hale geliyordu. İlk önceleri tasarımı anlamakta zorlandım."

5 öğrencinin, eskiz, maket ve el çizimlerinin staj sırasında gelişeceği beklentisini taşıyarak staja başladığı anlaşılmıştır. Ancak sektörün bu beklentilerini karşılayamadığını belirtmektedirler. Öğrenci 15: "Eskiz yapmadan hemen planda yerleştirme yapıyorduk. Maket de

yapmıyorduk. Okulda bir tasarım yapmak için bir sürü eskiz yapardık, maket teslim ederdik. Piyasada işlerin böyle yürüyeceğini düşünmedim. Maket yapma, eskiz ve el çizimimin gelişeceğini tahmin ediyordum."

| Sorunlar | Frekans |
|---|---|
| Malzeme çeşitliliğinin olmaması | 14 |
| Uygulamaların uzun sürmesinden ötürü süreci takip edememe | 12 |
| Tek bir şantiye, atölye veya üretim ortamında staj yapılması nedeniyle tek tipte uzmanlaşma | 9 |
| Şantiyede kullanılan makinelere teorik eğitimde değinilmemesinden kaynaklı yabancılaşma yaşanması | 6 |

**Tablo 2.** Şantiye Stajında Öğrencilerin Karşılaştıkları Mesleki Gelişim Sorunları (Kişisel arşiv)

Tablo 2'ye göre şantiye stajında mesleki gelişim becerileri sorunlarının başında şantiyede malzeme çeşitliliğinin olmaması gösterilmiştir. Öğrenciler deneyimledikleri farklı malzeme sayısının 3-4'ü geçmediğini vurgulamıştır. Ahşap, çelik, çimento, tuğla ve seramik malzemeleri dışında malzeme deneyimleyemediklerini belirtmektedirler. Öğrenci 9: "Şantiyede hep aynı malzemeleri gördük. Fayans, çimento, sıva. Plastik esaslı malzemeleri tanıyamadım." Öğrenci 10: "Şantiye stajını ahşap atölyesinde yaptım, sürekli ahşap malzeme ile mobilya üretiyorduk. Ahşaptan başka malzemeyi öğrenme imkanım olamadı."

12 öğrenci, şantiye işlerinin zamana yayılan süreçler olduğunu düşünmüş ve bir işi başlangıcından bitişine kadar takip edemediklerini vurgulamışlardır. Öğrenci 4: "Asma tavanların yapılacağı zaman stajım bitti, yurttan ayrılmam gerekiyordu. O yüzden dışarıdan işi takip edemedim." Öğrenci 13: "Şantiyede kaba inşaat bir türlü bitmek bilmedi. Sıra ince yapı işlerine geldiğinde stajımın zamanı doldu. Stajım genel olarak iyi geçti. Ama yapı dersinde gördüğümüz parke zemin döşeme, kapı, pencere-denizlik uygulamalarını görebilmeyi istiyordum."

9 öğrenci tek bir şantiye, tek bir atölye veya tek bir üretim ortamını deneyimleme imkanı bulduğunu dile getirmiştir. Bu açıdan değerlendirildiğinde öğrencinin tek yönlü bir tecrübe edindiği söylenebilir. Öğrenciler staj süresi boyunca deneyimlenen şantiye ve üretim alanı çeşitliliğinin fazla olması gerektiğini önermektedir. Öğrenci 8: "Şirketin elinde metal sandalye üretme işi vardı. Ofis stajımdan sonra beni şantiye stajı için atölyeye gönderdiler. Sadece seri üretim yapan metal sandalye üretimi görerek şantiye stajım geçmişti."

6 öğrenci atölye ve şantiyedeki makinelerin ve kullanılan araç-gerecin çoğunun adını ve nasıl kullanılacağını bilmediklerini söylemiştir. Bu durumun öğrencilerde motivasyon kaybı gibi nedenlerle şantiye stajına karşı mesafeli olduklarını göstermektedir. Öğrenci 9: "Atölye benim için daha önce hiç bulunmadığım bir ortamdı. O yüzden uzun süre ortama yabancı kaldım. Atölyenin sempatik bir yanı da yoktu. Kirli, dağınık ve gürültülü bir yerdi. Zamanla makineleri tanıdım. Ustalarla diyalog kurmaya çalıştım."

| Sorunlar | Frekans |
|---|---|
| Stajyere proje tasarım sorumluluğu verilmemesi | 14 |
| Müşteri ilişkilerinde stajyerin ikinci plana atılması | 9 |
| Stajyere bilgi açısından eksik olduğu hissinin verilmesi | 6 |
| Büroda tasarımcılar, amir ve firma sahibi dışında çalışanların stajyeri hiyerarşide konumlandıramaması | 11 |
| Ortak çalışmaya uyum sağlayamama | 10 |

**Tablo 3.** Ofis Stajında Karşılaşılan Kişisel Gelişim Sorunları (Kişisel arşiv)

Tablo 3'e göre kişisel gelişim becerileri açısından yapılan sınıflamaya göre 14 öğrenci büro stajında sorumluluk alamamalarından kaynaklı motivasyon düşüklüğü yaşadığını belirtmiştir. Özen, sorumluluğun insanın doğuştan getirdiği özelliklerinden biri olmadığını belirtmektedir (2015). Bu açıdan sorumluluk duygusunun eğitim öğretim sürecinde kazandırılması önem taşımaktadır. İç mimarlık eğitiminde iş yaşamına dair sorumluluk ve inisiyatif alma gibi davranışların geliştirilmesinde staj ortamının etkili olabileceği düşünülmektedir. Öğrenci 11: "Kendi tasarımlarımın daha iyi olduğunu biliyordum. Ama bana tasarlama sorumluluğu verilmemesinden rahatsızdım. Beni tasarımcı olarak denemelerini isterdim." Öğrenci 9: "Büro stajında işlerimiz yoğundu. Ancak çalışan iç mimar işlerin hepsini üstleniyordu. Ben onun teknikeri gibi çalışmak zorunda kalmıştım. Büro stajını değerlendirdiğimde beni rahatsız eden konulardan biri bu olmuştur."

9 öğrenci, müşteri ile yeterli iletişim kuramadıklarını dile getirmiştir. Stajyerlerin sözlü ve yazılı iletişim becerilerinin gelişmesinde müşteri ilişkilerinin önemli bir yeri olduğu düşünülmektedir. Öğrenci 17: "Müşteri ile hiç iletişim kuramadım. Müşteri geldiğinde benden uzaklaşmamı istiyorlardı veya toplantı odasında yalnız konuşuyorlardı." Öğrenci 3: "Stajım büroda masa başında geçti. Mağazaya gelenlerle satış elemanları ilgileniyor. Gerektiğinde onları amirime yönlendiriyorlardı. Müşteri ile iletişim kurmayı büroda daha aktif olmayı istediğimi patronuma iletmiştim."

Ofis stajında öğrencilerden toplam 6'sı stajyerlerin bilmediği konular hakkında üzerlerinde baskı oluşturulduğu hissene kapılmaktadır. Stajyerin kendini öğrenmeye kapatması gibi sonuçları olabilecek bu duruma karşı amirler, işverenler ve ustaların dikkat etmesi gerektiği düşünülmektedir. Öğrenci 9: "Staj yaptığım yerin sahiplerine sordukları bir şey hakkında bilmiyorum demeye çekiniyordum. Diğer stajyerler bilmiyorum cevabını verdiklerinde üzerlerine çok yükleniyorlardı." Öğrenci 16: "Usta sürekli sen de bu konuyu bilmezsin diye söze başlayınca ben de sinirleniyordum."

10 öğrenci, amir, işveren ve diğer stajyerlerle birlikte çalışmak zorunda oldukları için tasarımda karar alma ve iş bölümü yapma aşamalarının verimsiz geçtiğini dile getirmiştir. Stajyerlerin bu süreçte grup çalışmasından verim alamadıkları belirtilmiştir. Öğrenci 4: "Diğer stajyerler ve amirimle çalışırken bazı konularda anlaşamadık. Kendi başıma tasarım yapsaydım daha verimli olacağımı biliyordum."

| Sorunlar | Frekans |
|---|---|
| Stajyerle ilgilenememe | 10 |
| Ustalar ve stajyerler arasındaki iletişim sorunu | 7 |

**Tablo 4.** Şantiye Stajında Karşılaşılan Kişisel Gelişim Sorunları (Kişisel arşiv)

Tablo 4'e göre 10 öğrenci şantiye stajlarında kendini yalnız hissettiğini vurgulamıştır. Bu yalnızlığın nedeni olarak amirin ilgisizliğini göstermektedirler. Bu tip durumlarda stajyerin öğrenmeye istekli olması ancak firmanın stajyere karşılık veremediği anlaşılmaktadır. Öğrenci 12: "Şantiyedeki iş yoğunluğu sebebiyle amirimin benimle ilgilenememesi staj hakkında olumsuz bir değerlendirmem olmuştur." Öğrenci 15: "Şantiye stajımı yaparken ofisin mimarı beni ofiste bırakarak ofisle ilgilenmemi söylüyordu. Kendisi şantiyeye giderdi. Ofiste bana yapılacak bir tasarım işi de verdiğini söyleyemem.

7 öğrenci şantiye stajında, ustalarla iletişim konusunda problem yaşadığını dile getirmiştir. Bu problemlerin ustaların stajyerlere kötü davranmalarından kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Öğrenci 4: "Ustalar benim mimar olmama rağmen bir şey bilmediğim konusunda dalga geçiyorlardı."

## Sonuç

Staj uygulamalarında İç Mimarlık ve İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı öğrencilerinin mesleki gelişim becerileri genel olarak sayısal tasarım sorunları üzerine odaklanmaktadır. Öğrencilerin bilgisayar destekli teknik çizim ve üç boyutlu modelleme aşamalarında yeteri kadar deneyim kazanamadıkları anlaşılmaktadır. Bu durumun nedenleri arasında staj süresinin yeterli olmaması veya öğrencinin staj süreci içinde firmaların elinde herhangi bir iş olmaması gösterilebilir. Teknik açıdan bir değerlendirme yapıldığında, amirin bilgisayar destekli

tasarım konusunda yetersiz olabileceği veya firmanın bilgisayar destekli tasarım yerine geleneksel yöntemleri tercih edebileceği ihtimalleri düşünülebilir. Ancak günümüzde geleneksel yöntemlerle yapılan ifade yöntemlerinin çoğunlukla kullanılmadığı görülmektedir. Öğrenciler akademik eğitimlerinin bir parçası olarak eskiz çizimleri yapmaktadır. Aynı zamanda projelerini maketle desteklemektedir. Öğrenciler staj ortamında bu becerilerinin gelişeceğini düşünürken sektörün dijital ortamda tasarım yöntemlerini kullandığını görmüşlerdir. Bilgisayar ortamında yapılan temsillerin gerçeğe yakın imajlar sunması, sektörün dijital tasarım ortamlarını tercih etmesinde etken olduğu düşünülmektedir.

Bilgisayar destekli tasarım ve görselleştirme ile ilgili birçok yazılım bulunmaktadır. Gün geçtikçe farklı disiplinler için alanında uzmanlaşmış yazılımların sayısı artmaktadır. İç Mimarlık bölümleri için esas alınan 2 boyutlu teknik çizim ve 3 boyutlu katı modelleme yapabilecekleri yazılımlardır. Bu yazılımlara görselleştirme (render) motorları da dahil edilmektedir. İç Mimarlık bölümlerinde ders olarak verilen aynı işleve sahip birden çok farklı program bulunmaktadır. Öğrencinin öğrendiği programlar ile çalıştığı firmanın kullandığı programlar arasında farklılık olabilir. Öğrencinin sektörü ilk deneyimlemesi olan staj uygulamasında, bu farklılıktan doğan rahatsızlıkların var olabileceği ortaya konmuştur. Ancak öğrencinin bilgisayar destekli tasarıma aşina olmasının onun farklı programlara uyumunu kolaylaştırabilmektedir. Her bilgisayar destekli tasarım programının kendine özgü bir tasarım ve temsil dili bulunmaktadır. Öğrencilerin farklı yazılımları deneyerek yaratıcı düşünme becerilerini arttırabileceği bu durumun olumlu sonuçlarından biri olarak görülebilir.

Stajda dijital ortamda tasarımla ilgili sorunların ardından yaratıcılık kavramı ile ilgili sorunlara yönelik sonuçlar elde edilmiştir. İç Mimarlık lisans eğitiminde birkaç haftaya yayılabilen ve bir tasarım felsefesi doğrultusunda şekillenen özgün tasarım ürünleri yapılmaya teşvik edilmektedir. Özgünlük Torrance'e göre yaratıcılığın parametrelerinden biri olarak kabul edilmektedir (1992). İç mekân tasarımı gibi uzmanlık alanlarında yapılan ürünlerin özgün olması, eğitim hedeflerinden biridir. Öğrenciler bu tarz bir eğitim hedefinden sektöre geçiş yaptıklarında sektörün özgünlük konusunda beklentilerinin farklı olduğunu görmektedir. Günümüzde sektörün hızlı üretilebilen ve günlük trendlerle şekillenen tasarımlara ilgi gösterdiği anlaşılmaktadır. Sektörün tasarım algısının taleple ilgili olduğu söylenebilir. Toplumun kültür ve eğitim seviyesi estetik algısını doğrudan etkilemektedir. Bu tip durumlarda, sofistike tasarımlar estetik olmayan veya niteliksiz bulunarak anlaşılmayabilir. Tasarımcılar da bu durum karşısında kendilerinden ödün vererek kullanıcı taleplerine yanıt verdikleri söylenebilir. Staj eğitiminde öğrencilerin bu sorunsalı henüz profesyonel yaşama atılmadan fark edebildikleri sonucuna ulaşılmaktadır. Sektörde alışkın olunan tasarım algısından farklı bir algıyla karşılaşılması, öğrencilerde sektöre ve staja karşı motivasyon düşüklüğü yaratmaktadır. Bunun nedenleri, öğrencinin akademik eğitimde yaptıklarının sektörde karşılığının olmadığını görmesi ya da sektörde yaptıkları tasarımların kendilerini tatmin etmemesi olduğu söylenebilir.

Şantiye stajlarında tek tipte uzmanlaşmadan rahatsızlık duyulduğu anlaşılmaktadır. Bu uzmanlaşma malzeme ve üretim ortamının aynılığından kaynaklanmaktadır. Eğitim sürecinde olan bir bireyin kendi disiplin alanında birçok konuyu deneyimlemesi gerekmektedir. Genel bir bilgi birikimi edinen bireyin, daha sonra uzmanlaşma sürecine girmesi istenmektedir. Ancak öğrenciler staj sürecinde bunu gerçekleştirmemektedir. Öğrenciler 3-4 adet malzeme dışında malzeme deneyimi edinememekte ve sürekli aynı üretim ortamlarında zaman geçirmektedir. Öğrenci staj sürecinde tek bir atölye, şantiye veya inşaat ortamı deneyimleyebildikleri için bilgileri yalnızca o ortamda yapılanlarla kısıtlı kalmaktadır. Bu sorunun nedenlerinden birinin staj zamanı olabileceği düşünülmektedir. İç Mimarlık uygulama işlerinin stajın standartlaşmış süresi olan 30 iş günlük süreçlerde tamamlanamaması öğrencinin uygulamayı başından sonuna deneyimleyemeyeceği anlamına gelmektedir. Öğrenci uygulama sonlanmadan staj süresinin bitmesi sorunuyla karşılaşmaktadır. Staj sürecinde öğrenme hedeflerini etkileyebilecek bir diğer durumun ise öğrencinin şantiye, üretim ve inşaat ortamında araç-gereç ve makineler hakkında bilgi sahibi olmaması kaynaklıdır. Öğrenci ön hazırlık yapmadan veya akademik eğitimlerinde bu bilgileri edinmeden staj ortamına girmektedir. Bu sorunlara karşı atölye ve şantiye ortamlarına teknik geziler yapılarak araç-gereç ve makine bilgisinin kazandırılması, staj zamanının uzatılması ve iş bazlı staj uygulamasının yapılması çözüm önerileri geliştirilebileceği düşünülmektedir. Türkiye'de İç Mimarlık ve İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı bölümlerinde diğer çözüm önerilerine kıyasla iş bazlı staj uygulamasının yer almadığı görülmektedir. Staj ile ilgili yapılabilecek geliştirmelerde bir yöntem olarak iş bazlı staj uygulamasının denenebileceği düşünülmektedir.

Staj uygulamasında kişisel gelişim sorunları değerlendirildiğinde ofis (büro) ve şantiye ortamında öğrencinin sorumluluk alma ve birlikte çalışma ile ilgili sorunlarının olduğu anlaşılmaktadır. İç Mimarlık disiplini tasarım ve uygulama süreçleri, disiplinler arası çalışmayı gerekli kılan birçok aşamaya sahiptir. İşin niteliğine göre uzmanlık alanları göz önüne alınarak proje ekibi kurulması veya dışarıdan hizmet alımı yapılması iç mekân proje işlerinin odağındadır. Bu açıdan öğrencilerin, staj ortamında grup çalışması becerilerini arttırması beklenmektedir. Ofis (büro) ve şantiye stajlarında çıkarılacak organizasyon şemaları aracılığıyla öğrenci, mesleğin çalışma alanlarını görebilecek ve ortak çalışma potansiyelinde olduğu diğer meslekleri ve ara elemanları tanıma imkânı bulacaktır. Bu organizasyon şemalarının, akademik eğitim sürecinde ilgili ders müfredatlarında yer alması önerilmektedir. Öğrencilere akademik eğitimlerinde grup çalışmaları yaptırılarak sektördeki bu sürece uyum sağlamaları kolaylaştırılabilir. Aynı zamanda akademik eğitim ortamında öğrencilerin birbirleriyle yardımlaşmaları teşvik edilebilir. Eğitimde grup çalışmaları ve yardımlaşmayı içeren işbirlikli yöntemlerden yararlanılması düşünülebilir. Oyunlaştırma gibi grup çalışması ve yardımlaşma davranışlarına odaklanan işbirlikçi yaklaşımların eğitimde kullanımının, öğrencinin kişisel gelişim becerilerini geliştirebileceği düşünülmektedir.

Kişisel gelişim becerileri açısından ortaya çıkan bir diğer sonuç sorumluluktur. Birey, kendine sorumluluk verilmesi yoluyla mesleki ve kişisel anlamda güven geliştirebilir. İç Mimarlık disiplini gibi uygulamaya dönük alanlarda öğrencinin uygulamanın içinde yer alması ve

onu deneyimlemesi önem kazanmaktadır. Öğrenciye işin sorumluluğunun belli aşamaları kontrollü biçimde verilerek meslek bilgilerinin gelişimi test edilmelidir. Öğrenciyi pasif öğrenen bir birey konumundan, aktif öğrenen bir birey konumuna getirmenin tasarım ve uygulama disiplinlerinde önemli adımlardan biri olduğu düşünülmektedir.

## Kaynakça


Alemdar, Teoman (1992). *Turizm Eğitiminde Stajlar Konusunda Bir Model.* Turizm Eğitimi Konferansı/Workshop, s. 357-360. Ankara: Turizm Bakanlığı Turizm Eğitimi Genel Müdürlüğü Yayını.

Chen, T. L., Shen, C. C. (2012). Today's Intern, Tomorrow's Practitioner?—The Influence of Internship Programmes on Students' Career Development in the Hospitality Industry. *Journal of Hospitality, Leisure, Sport & Tourism Education*, 11(1), s. 29-40.

Çetin, Şule. (2005). Öğrenci Stajlarında Yararlanılan Dersler Üzerine Ampirik Bir Değerlendirme:Mersin Turizm İşletmeciliği ve Otelcilik Yüksekokulu Örneği. *Anatolia: Turizm Araştırmaları Dergisi,* 16(2), s. 153-169.

Dailey, Stephanie L. (2016). What Happens Before Full-Time Employment? Internships As A Mechanism Of Anticipatory Socialization. *Western Journal of Communication,* 80(4), s. 453-480.

Galford, G., Hawkins, S., Hertweck, M. (2015). Problem-Based Learning As A Model For The Interior Design Classroom: Bridging The Skills Divide Between Academia And Practice. *Interdisciplinary Journal of Problem-Based Learning,* 9(2), s. 1-14.

Hunt, Steven T. (2007). *Hiring Success: The Art And Science Of Staffing Assessment And Employee Selection.* San Francisco: John Wiley & Sons.

Kanoğlu, A., Yazıcıoğlu, D. A. (2014). *Mimarlık ve İç Mimarlık Eğitiminde Zorunlu Staj Sisteminin Yeniden Yapılandırılmasına Yönelik Bir Model.* 6. Uluslararası Eğitim Araştırmaları Kongresi. Ankara: Hacetepe Üniversitesi.

Miles, M., Huberman, A. (1994). *Qualitative Data Analysis: An Expanded Sourcebook.* CA: Sage.

Örmecioğlu, l. T., Uçar, A. (2012). First Design Studio Experience in Education of Interior Architecture: An Example of Akdeniz University. *Procedia - Social and Behavioral Sciences,* 51, s. 1107-1111.

Pottgiesser, Uta. (2011). Interior Design As an Academic Discipline in Germany. *Journal of Interior Design,* 36(4), s. 5-14.

Tarver, Elizabeth (2013). What I Wish I Knew: Interior Design Graduates Sense of Preparedness to Practice. (Unpublised Master Thesis). Florida State University, Florida.

Torrance, Ellis Paul (1992). *Torrance Tests of Creative Thinking: Norms-Technical Manual. Research Edition. Verbal Tests, Forms A and B. Figural Tests, Forms A and B.* N.J: Personell Press.

Tovey, Janice (2001). Building Connections between Industry and University: Implementing an Internship Program at a Regional University. *Technical Communication Quarterly,* 10(2), s. 225-239.

Süzek, Sarper. (2008). *İş Hukuku.* İstanbul: Beta Yayıncılık.

Webber, S. B., Arch, M. (2017). Emotional Intelligence in the Interior Design Context. *Journal of Interior Design*, 42(4), s. 29-44.

Yıldırım, A., Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri.* Ankara: Seçkin Yayınları.

## İnternet Kaynakçası

Artez University. Erişim: 10.06.2020. https://www.artez.nl/en/course/interior-architecture/course/internship

Domus Academy. Erişim: 10.06.2020. https://www.domusacademy.com/programs/design/master-in-interior-living-design

Internship Network. Erişim: 17.11.2020. http://www.internsnetwork.org.uk

National Council for Interior Design Qualificaiton. Erişim: 03.08.2019. https://www.cidq.org/

Politecnico Milano. Erişim: 10.06.2020. https://www2.polimi.it/index.html%3Fid=9053&L=1.html

Royal College of Art. Erişim: 10.06.2020. https://www.rca.ac.uk/schools/school-of-architecture/interior-design/

T.C. Resmî Gazete. Erişim: 17.11.2020. https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/19440.pdf

Türk Dil Kurumu Güncel Sözlük. Erişim 21.10.2019. https://sozluk.gov.tr/

**SANAT YAZILARI, 2021; (45): 639-660** / ARAŞTIRMA MAKALESİ

# GENÇ BRİTANYALI SANATÇILAR'IN TUTUMLARI VE ŞOK SANATI

## ATTITUDES OF YOUNG BRITISH ARTISTS AND THEIR SHOCK ART

SANATTA YETERLİK ÖĞRENCİSİ **SEDA TEZCAN**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı
seda.tezcann@hotmail.com
**ORCID ID:** 0000-0001-6998-1351

***Öz:*** *İngiltere'de, 1988 yılında "Freeze" adlı ilk sergileri ile adlarını duyurmaya başlayan Genç Britanyalı Sanatçılar sanat pratiğine yenilikler kazandırmışlardır. Ekonomik, politik ve kültürel anlamda değişikliklerin yaşandığı ve sanatta yeni eğilimlerin ortaya çıktığı bir süreçte kendi tutumlarını geliştirmişlerdir. Tutumlarında, 20. yüzyılın tarihsel pratiklerinden birçok referans barındırdıkları gibi bunları taşıdıkları nokta ile sanat pratiğine yeni eğilimler kazandırmışlardır. Bu süreçte olumlu eleştiriler aldıkları gibi birçok tepki de görmüşlerdir. Bunun bir sebebi sanatçıların sanat piyasası karşısındaki tutumları ile ilgili olduğu gibi bir kısmı da eserlerinin yarattığı sansasyon etkisi ile alakalıdır. Bunların olumlu ve olumsuz yanlarına göz gezdirmek yakın tarihte gerçekleşmiş değişikliklere ve hala devam eden sonuçlarına yeni yorumlar kazandırabilir. Sanatçıların sanat pratiğine kazandırdıkları yaklaşımlar ise dikkate değerdir.*

***Anahtar Sözcükler:*** *Genç Britanyalı Sanatçılar, Şok Sanatı, İngiltere Sanatı, Sergi, Sansasyon.*

**GELİŞ TARİHİ:** 28.02.2021 | **KABUL TARİHİ:** 19.09.2021

***Abstract:*** *Young British Artists, who started to make their name with their first exhibition called "Freeze" in England in 1988, brought new changes to the art practice. They have developed their own attitudes in a period of economic, political and cultural changes and emergence of new trends in art. In their attitude, they have many references from the historical practices of the 20th century, and they have brought new tendencies to art practice with the point they carry. During this process, they received positive reviews as well as many negative reactions. One of the reasons for this is related to the attitudes of the artists towards the art market, as well as the sensational effect of their works. A glimpse of their pros and cons can give new interpretations to recent changes and their ongoing results. The approaches that artists have brought to art practice are remarkable.*

***Keywords:*** *Young British Artists, Shock Art, British Art, Exhibiton, Sensation.*

## Giriş

80'lerde postmodernizmin plastik sanatların alanına dahil olması, sanatta bugün karşılaşılan tutumları şekillendirmiştir. Genç Britanyalı Sanatçılar da bu dönemde İngiltere'de adlarını duyurmaya başlamışlardır ve İngiliz kültürüne özgü postmodern bir üslup geliştirmişlerdir. Sanat pratiğini dünya çapında etkilemişlerdir. Sanatçıların kısa sürede çok hızlı bir şekilde adlarını duyurmaları ve ün kazanmaları birçok tepkiye sebep olmuştur. Bu tepkiler sanatçıların tutumları, sanat piyasasının dinamikleri ve eserlerin modern karşıtı biçimleri ile ilgilidir.

80'ler, sanatta postmodern tutumların kırılma yarattığı bir dönem olarak değerlendirilecek olursa, İngiltere'de değişimin nasıl gerçekleştiği ve ne tür tepkilerle karşılandığı Genç Britanyalı Sanatçılar'ın hikayesinde görülebilir. Bugün de aşina olunan birçok problem, belki bugün tartışıldığından daha açık bir şekilde tartışılmış ve eleştirilmiş gibi gözükmektedir. Modern ve postmodern tutumlar arasındaki çatışma, sanat piyasasındaki hiyerarşi, eser kategorisi, retorik, kültürel eleştiri ve sanatçıların tutumları üzerine geliştirilebilecek birçok tartışma 80'lerde yaşanan ve dünyaya yayılan bu kırılmalarla bağlantılıdır. İngiltere ve Amerika'da sanat eseri hem sert hem de bireyci bir eleştiri dili türetmiştir. Bu dil kültürel, ekonomik ve politik farklılıklardan dolayı her ülkede doğrudan uygulanabilir bir dil değildir. Ancak yaratılan kırılmalar ve biçimsel tutumlar, dünyanın globalleşmesi ile birlikte, bir şekilde kültürden kültüre değişikliklere uğrayarak aktarılır. Aynı globalleşme bazı kültürel, ekonomik ve politik problemleri de ortak kılmaktadır. Bu nedenle sanat eserinin eleştirel bir kimlik giydiği günümüz dünyasında, dönemi ve eserleri incelemek aydınlatıcı olabilir. Sanat piyasasındaki hiyerarşik düzene yöneltilebilecek bir bakışla kıyaslamalar yapılabilir.

Genç Britanyalı Sanatçılar, 20. yüzyılın başında ortaya çıkan Şok Sanatı kategorisini kendi güncel ve kültürel gerçekliklerinde yeni bir bağlama yerleştirmişlerdir ve ona yeni bir yön kazandırmışlardır. Dönemin koşullarının birey üzerinde gerekli kıldığı eleştirel dili, Şok Sanatı yolu ile kurgulamışlardır. Bu nedenle bu makale, Genç Britanyalı Sanatçılar'ın bu tutuma verdikleri yön, eserler ve karşılığında gördükleri tepkiler üzerinden ele alınacaktır. Özellikle Marcus Harvey ve Chris Ofili gibi sanatçıların eserleri yoğun tartışmalara ve tepkilere sebep olmuştur. Bunların olumlu ve olumsuz yanları incelenmeye değerdir. Bireyselliği kimlikler üzerinden sorgulayan Tracey Emin ve Jenny Saville cinsel kimliğin kültürel boyutunu tartışma konusu haline getirmişlerdir. Rachel Whiteread, Damien Hirst, Anja Gallacio ve Glenn Brown gibi sanatçılar ise süregelen biçimsel tutumlara sosyal bağlamlar ile yeni yaklaşımlar türetmişlerdir. Bütün bu eserler geleneğin otoritesi, hantallaşmış ve içi boşalmış değerlerin yükü ve güncel gerçekliğin gerektirdikleri arasındaki çatışmayı aşınmalara sürüklemiştir. Bu nedenle hem tetikleyici hem de ilham vericidirler.

Şok Sanatı kategorisini temel alarak eserleri incelemek ve İngiltere'deki sanat ortamına kısa bir bakış atmak, hala güncel olan bazı meselelere yeni bakış açıları sunabilir. 30 yıllık bir uzaklıktan bakmanın verdiği netlikten yararlanarak, sanatta tepkisellik yaratmanın dinamikleri değerlendirilebilir. Hala etkisi süren biçimsel tutumlar ve sosyal problemlere güncel bir bakış açısı ile bazı temellendirmeler yapılabilir.

Bu konu odağa alındığında, sanat piyasasının dinamikleri ve sanat pratiğindeki yeni yaklaşımlar tartışma konusu olmaktadır. Dönemin politik, sosyal ve ekonomik durumunu da göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Bu nedenle Şok Sanatı kategorisini tarihsel bağlamı ile ele aldıktan sonra, dönemin durumuna kısaca değinip, ardından Genç Britanyalı Sanatçılar'ın başarı ve tanınırlık kazandıkları süreç ele alınacaktır. Bununla birlikte Genç Britanyalı Sanatçılar'ın Şok Sanatı irdelenecek ve bu tutumu nasıl uyguladıkları eserleriyle birlikte incelenecektir.

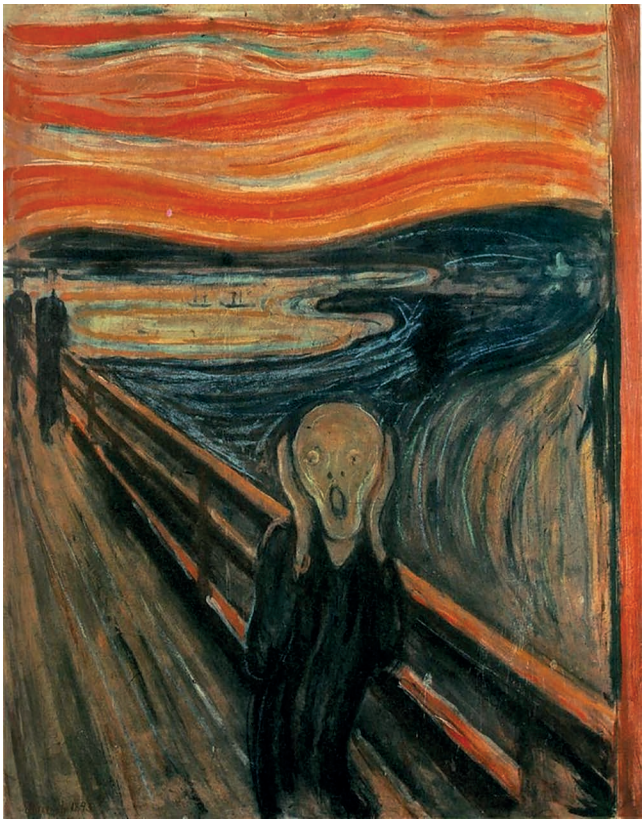
## Şok Sanatı

Şok Sanatı, seyircinin duygularını tetiklemek amacıyla, rahatsızlık veren duyumlar yaratan sanat eserleri için kullanılan bir kavramdır. R. Rawdon Wilson'ın yorumuna göre "Kendini beğenmiş, kayıtsız ve iki yüzlü insanları rahatsız etmek için bir yöntemdir" (2002, s.27). Biçimsel estetiği savunanlar tarafından gereğinden fazla sosyal mesaj taşıdığı yönünde eleştirilmekte ve kültürel kirlilik olarak görülmektedir. Sosyal meselelerin sanatın sorumluluğu haline geldiği birçok eser için estetiğin ikinci plana atılmış bir unsur olması eleştirilmiştir. Ancak şok sanatının biçimsel anlamdaki tutumu da tam olarak eserin biricikliği ve yüceliğine bir saldırıdır. Etik problemler nedeniyle birçok sanatçının zamanında dava edildiği ya da saldırıya uğradığı da göz önünde bulundurulduğunda, 2000'lerden itibaren Şok Sanatı "Bir sanatçının bugünün dünyasında işini yapabileceği en güvenli yol" olarak da görülmüştür (Wikipedia, 2021, https://bit.ly/3xAmc8R). Şok sanatının gizil beklentisi özellikle tepki görmek ve saldırıya uğramaktır. Ancak bu şekilde eserin etkisi galerinin dışına, hayata taşar. Bu beklentiye Dada'nın tavrı örnek gösterilebilir. Sanatçıların uğradıkları tepki ve saldırıları zaten beklediği ve bilerek bu tutumu sergiledikleri, André Breton'un şu sözlerinden anlaşılır: "Dada'nın sıkça atıfta bulunduğumuz bir düstur uyarınca sonunun geldiğini düşünmeye başladık: "Başarıya ulaşmış ya da artık saldırıya uğramayan bir adam ölmüş demektir." (2015, s. 173). Bu sözler Dada'nın Paris'te düzenlediği son etkinlikteki durgunluğun üzerine dile getirilmiştir. Şok Sanatının başarısı tepki görmesine bağlıdır.

Seyirciyi tetikleyici bir yolla tepki veren bir katılımcıya dönüştürmek amacı güden eserlerin asıl yaratmak istediği etki, sanatın dışına, hayata taşan olgular yaratmaktır. Sanatçılar bu yolla toplumdaki ikilikleri, değer yitimlerini ve haksızlıkları aşınmalara sürüklemek ve konuşulmayanı konuşulur hale getirmek istemektedirler. O'Doherty'nin yorumuna göre bu tür eylemler nasıl bir toplum haline geldiğimizi açığa çıkarırken bir yandan da izleyiciyi nasıl davranması gerektiği konusunda sınar (2013, s. 96). Ancak nasıl davranması gerektiğine karışmaz ve olayları akışına bırakır. Eylem, izleyiciyi önce katılımcıya sonra da kamuoyuna dönüştürebildiği oranda başarı kazanır.

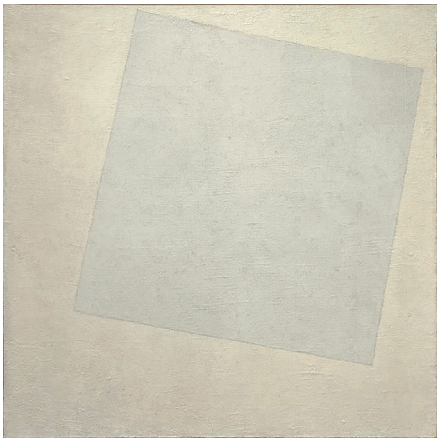
Şok Sanatı biçimsel bir başkaldırı olarak ortaya çıkmış, zaman içerisinde politik ve sosyal bağlamlar kazanmıştır. Her dönem otorite olarak görülebilecek yük ne ise onun karşısında itaatsizlikle durmuştur. Doğası ve dinamizmi gereği her versiyonunda genç kuşağın tepki verme şekli olarak ortaya tekrar tekrar çıkmıştır. Bu nedenle Şok Sanatı çoğunlukla genç kuşağın dönemi ile ilgili memnuniyetsizliklerini yansıttığı bir kategoridir ve aynı şekilde yine doğası gereği muhaliftir.

Tarihsel açıdan Şok Sanatının ilk eserlerinden biri Edward Munch'ın, Çığlık / Skrik adlı eseri (Görsel 1) olarak değerlendirilmektedir. Sıkıntı veren ve dehşet hissi uyandıran eser, belki de doğru zamanda doğru yerde ortaya konmuş bir temsildir. Devamında Pablo Picasso'nun, Avignonlu Kadınlar / Les Demoiselles d'Avignon (Görsel 2) ve Kasimir Malevich'in Beyaz Üzerine Beyaz / White on White (Görsel 3) adlı eserleri tepki toplayan eserler olmuştur. Bu dönemde tepkinin biçimsel unsurlar ile ilgili olduğu söylenebilir. 20. yüzyılın başları akademik kurallara başkaldırı yıllarıydı. Bu eserler sanat eserinin akademik niteliklerini parçalamış, sanata yeni bir boyut kazandırmıştır.



**Görsel 1.** Edward Munch, 1893, Çığlık / Skrik. Wikipedia.
Erişim: 30.01.2021. http://bit.ly/3tlbAsy

**Görsel 2.** Pablo Picasso, 1907, Avignonlu Kadınlar / Les Demoiselles d'Avignon. Wikipedia. Erişim: 30.01.2021. http://bit.ly/36qf5nD



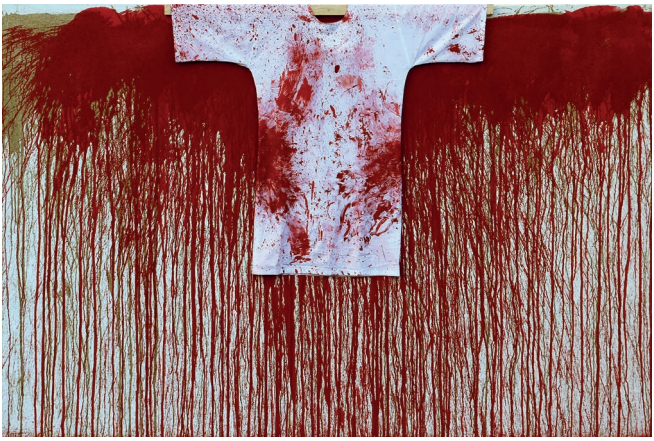
**Görsel 3.** Kasimir Malevich, 1918, Beyaz üzerine Beyaz / White on White, Wikipedia, Erişim:30.01. 2021. http://bit.ly/36r9OfH

Marcel Duchamp'ın Çeşme / Fountain adlı eseri de Şok Sanatı eseri olarak değerlendirilir. Bu topyekûn bir sanat reddidir ve çok radikal bir tavırdır. Eserin biricikliği, saygınlığı, sanatçı emeği, içerik, biçim ve malzeme tamamen tartışma konusu haline gelir. Sanatsal unsurların neredeyse tamamının parçalanması açısından Çeşme / Fountain, bugün de bildiğimiz gibi, sanatta büyük bir değişiklik yaratmıştır. Sanat eserinin statüsü ve kategorisi sorgulanır hale gelmiştir. Bunlar modernist tavırlar olarak değerlendirilebilir. Greenberg'e göre modernizmin ilerlemeci tavrı Aydınlanma çağının süre gitmiş ilerlemeci tavrından farklı olarak eleştiri değil, öz eleştiri yürütüyor olmasındadır (2011b, s. 817). Bu ilk Şok Sanatı eserleri sanatın kendi meselelerini ve bağlamlarını tartışma konusu haline getirmesi yönüyle modernizmin düzleminde değerlendirilir.

20. yüzyıl boyunca sanat, 60'ların sonuna kadar Avangard hareketlerin etkisi ile gittikçe politize olur. Bu süreçte sanatın meselesi yoğunluklu olarak sosyal bağlamlara kayar. Avangardın yitimi ile birlikte de sosyal ve politik boşluk, sanat yoluyla eleştiri kültürü inşasını gerekli kılar. 60'lardan itibaren medya estetiği, kültür, varoluş stratejileri ve değişen dünyanın var olma tanımları sanatsal eleştiri pratiklerinin odağı haline gelir. Kentleşmenin hızla artması, yeni tüketim kültürü ve teknolojik gelişmeler, bu konuları yaşamın yeni otoriteleri haline getirmiştir. Ancak yaşamı üretim ve tüketimin pragmatik kısa yolları üzerinden kuran dünyanın karşısına, her zaman bundan daha fazlasını bekleyen ve bunun eksikliğine tepki verecek birileri çıkmıştır.

60'lardan itibaren Andy Warhol, Andres Serrano, Chris Burden, Hermann Nitsch, Pierro Manzoni gibi sanatçıların eserleri, şok sanatı olarak kategorize edilebilecek eserlerdir. Andy Warhol ve Pierro Manzoni gibi sanatçıların yapıtlarında, eserin biricikliği, statüsü ve sanatçının saygınlığı meseleleri Duchamp'ın açtığı yoldaki retoriği tekrar eder. Bu tavır, üzerine içerik eklenerek güncel kültüre taşınmıştır. Andres Serrano'da daha yoğun bir içerik devreye girer. Serrano dini meselelerdeki iki yüzlü kültürel masumiyetin, irrasyonalitenin ve tabuların üzerine gitmiştir. Chris Burden ve Hermann Nitsch ise konuyu eylemsel bir boyuta taşır ve hümanizmin iki yüzlü ahlaki değerlerini ve duygular üzerindeki baskısını alt üst ederler. Chris Burden performatif bir yöntem belirler. Hermann Nitsch ise arınma kavramının suniliğine saldırırken, insanın vahşetinin ardında yatan gerçeklikleri işaret eder. Hem performansı hem de performanstan arta kalan kanıtı eser olarak sunar. Şok Sanatı bu şekilde içerik giymeye başlar.

**Görsel 4.** Andres Serrano, 1987, Sidikli İsa / Piss Christ, Wikipedia. Erişim:30.01.2021. http://bit.ly/3afOTgB



**Görsel 5.** Herman Nitsch, 1987, Kalkan / Shutbild, Marc Straus, Erişim:30.01.2021. http://bit.ly/3oArWK9

70'lerde ise sanat eserinin meta olarak değerine ve galeri mekanının otoritesine bir tepki olarak, kalıcılığı olmayan ve doğa ile uyumluluk esasına dayanan, sanat mekanının ideolojik bağlamına tepki olarak doğan Arazi Sanatı ses getirmiştir. Aynı şekilde Performans Sanatında da parodinin karşısına tepki olarak anlık gerçeklik yerleştirilmiş, seyirci karşılaşmalarla tetiklenmeye çalışılmıştır. Sanatsal faaliyetin tarihsel süreçte içeriğe kayan vuruculuğu, gerçekleştirilen eylemin ya da ortaya konan eserin parantez içine alınmış izole zamanı ile yumuşar. Performans Sanatçıları, sanatsal faaliyeti, o an gerçekten yaşanan olaylar durumuna getirerek, entelektüel faaliyete ayrılan zamanın güvencesini yok etmişlerdir. Sanatın entelektüel ve güvenilir bir sığınak olarak, sahte bir kaçış ve uyuşma alanı olmasına engel olmuşlardır.

Genç Britanyalı Sanatçılar'ın Şok Sanatı, 60'lar ve devamı için verilen örneklere kıyasla naiftir. Ancak birçok sanatçının eseri saldırıya uğramış, tahrip edilmiş ve tartışmalara sebep olmuştur. Bu tartışmaların yarattığı ortamda, konuşulmayan ancak problem olan bazı meseleler, kamuoyu tarafından dile getirilerek konuşulur hale gelmiştir.

Genç Britanyalı Sanatçılar ilk yıllarda galeri mekanına alternatif yaratmaya çalışarak tepkilerini ortaya koymuşlardır. Medya ve birçok farklı ortamda ses getirmelerinin ardından ise birey, kültür ve sosyal hayat arasındaki uyuşmazlıkları mesele edinmişlerdir. İngiltere'deki iki yüzlü kültürel değerleri otorite olarak algılamışlardır ve bunlara karşıt tutumlar sergilemişlerdir.

Sanatçıların Şok Sanatı olarak nitelendirilebilecek eserlerini incelemeden önce ortaya çıkışlarına ve başarı kazanma süreçlerine bakmak, şimdiye kadar bahsi geçen konular açısından aydınlatıcı olabilir. Ama öncelikle dönemin politik dinamiklerini incelemek gerekmektedir.

## 80'lerin Sanat Ortamını Etkileyen Dinamikler ve Genç Britanyalı Sanatçılar'ın Tutumu

80'ler bugünün politik ve ekonomik yapısının temelidir denilebilir. Batıda sağcı popülist politikaların yükselişi, neoliberalizmin kültürü ve ekonomiyi domine etmesi, yaşamda köklü değişikliklere sebep olmuştur. İngiltere'de, 1979 yılında, Margaret Treatcher'ın yönetime gelmesi ile birlikte sanata ayrılan bütçe devlet desteğinden özel firmalara kaymıştır. Birçok küçük galeri batarken, White Cube ve Saatchi gibi arkasında büyük sermaye liderlerinin olduğu galeriler açılmıştır. Sanat bu süreçte, belirgin bir şekilde, bir yatırım alanına dönüşmüştür. Sanat eserinin değerini galeri desteği ve koleksiyoner beğenisi belirlemeye başlamıştır. Genç Britanyalı Sanatçılar yarattıkları etki ile kısa sürede bu yatırımcıların dikkatini çekmiş ve desteklenmişlerdir.

Genç Britanyalı Sanatçılar'ı bu kadar görünür kılan durum, kendilerine özgü tutumlarla yarattıkları pervasız sansasyondur. Medyanın, kamuoyunun ve yatırımcıların dikkatlerini bu şekilde çekmişlerdir. Bu kadar göz önünde olmalarının sanatsal açıdan bazı avantajları olmuştur. Eserlerinin yarattığı etki ile tepki görmeleri, sanatsal açıdan olumlu bir gelişme olarak değerlendirilebilir. Ancak galeriler, koleksiyonerler ve medya ile yakınlıkları, sanatçı tutumu açısından olumsuz bir durumdur. Bunun etkin olumsuz sonuçları bugün dünya genelinde deneyimlenmektedir.

Bu durum sanatın özerkliğine ve eserin niteliğine zarar verir. Eserin niteliğini belirleyen değer, maddi kaynaklara bağlı olduğunda piyasa hiyerarşisi devreye girer. Bu da eserin değerinin asıl ölçütlerini ortadan kaldırır ya da bu asıl ölçütler maddi değerin önünde samimiyetsiz ve estetik birer kılıfa dönüşür. Bu etki akılda tutulmalıdır.

## Postmodernizmin ve Sanatsal Gelişmelerin İçerik ve Retoriğe Etkileri

80'lerin sanat ortamı, içerik olarak, o günden bugüne süregelen, postmodernist yaklaşımlar çerçevesinde şekillenmiştir. Aynı zamanda bu süreçte, geç modernist pratiklerin ve teorilerin eleştirel yaklaşımı da hala aktiftir. Karşıt tarafların uyuşmazlıklarını, tarihsel sahiplenme yöntemleri belirlemiştir. Avangardın mirası ve Avangard ile birlikte sanata yüklenen sorumluluk, hem bu süreçleri hazırlamış hem de bu karşıtlıkların temelini oluşturmuştur. 60'ların sonuna kadar etkisini sürdüren Avangard hareketlerin ardından, 70'lerin sanatı, geçmişe kıyasla apolitize bir tutumla sosyal meseleleri ele almıştır.

> Yetmişli yılların sanat üreticileri sosyal duyarlılık taşırlar ama politik anlamda son derece etkisizdirler. Avangard dönemde bastırılan bazı ikilemler geri dönmüş, yetmişli yılların sanatı da karmaşık biçimlerde bunların üzerine gitmeye çalışmıştır (O'Doherty, 2013, s. 100).

70'lerle birlikte Avangard hareketler sonlanmış ve Avangardın mümkünlüğü bir tartışma konusu olmaya başlamıştır. Clement Greenberg'in görüşüne göre bir Avangardın olduğu yerde, bir arka-gard yani kitsch de varlık gösterir (2011a, s. 580-581). 60'ları bu görüş ile

değerlendirmek gerekirse Avangard, Sitüasyonist hareketle son dönemini yaşarken, bir yandan da Pop-Art ortaya çıkmıştır. Pop-Art yaygın ve yüzeysel görüşe göre, yoğun ve abartılı bir şekilde tüketim nesnesi ve medya olumlaması olarak kendini gösterir. Bu aslında tartışmalı bir konudur. Pop-Art'ın bunu ironik ve samimi bir dil olarak kullanıyor olduğu da söylenmektedir. Ama en nihayetinde medya estetiği 60'larla birlikte sanatın konusu haline gelmiştir. Pop-Art'ın eleştirel anlamdaki belirsiz tutumu, medyanın olumlanıyor görünmesine sebep olmuştur. Avangardın yitimi ile birlikte de kültür eleştirisi konusunda bir boşluk ortaya çıkmıştır. 70'lerden sonra ve özellikle de 80'lerde medya eleştirisinin sanatın konusu haline gelmesi, bu bağlam ile değerlendirilebilir. Kültür eleştirisi yoğunluklu olarak bu şekilde medya eleştirisi üzerine kaymıştır.

Bu eleştirel dil, postmodern bir tutum olan dil oyunlarından ve sıklıkla ironiden beslenir.[1] Bunun arkasında da, bahsi geçtiği gibi, hem Avangardın sosyal ve politik mirasının hem de Pop-Art'ın tutumunun izleri görülür.

80'lerin sanat pratiğinde medya eleştirisinin yanı sıra, hazır nesnenin ve enstalasyonların yeni sunumları da görülmektedir. Mekân algısı üzerine biçimsel bir başkaldırı olan minimalizm de yeni bir boyut kazanır ve gittikçe politize olur.

Genç Britanyalı Sanatçılar bu yaratım modellerini İngiltere sanatına kendi geliştirdikleri tutumlarla kazandırmışlardır. Bütün bu tarihsel gelişmelerin izleri, Genç Britanyalı Sanatçılar'ın tutum ve eserlerinde aktif bir şekilde görülmektedir. Geçiş döneminin karmaşası da İngiltere'nin sanat ortamına yansımış, sanatçıların aldığı tepkiler de ve karşıt olaylarda etkisini göstermiştir.

Pop-Art ve Avangard sonrası postmodernist eleştiri dilinin yanı sıra, eğilim olarak Genç Britanyalı Sanatçılar'ın tutumunu belirleyen iki faktör daha vardır. Birisi radikal bir kültür olan Punk diğeri ise Şok Sanatı olarak adlandırılan eğilimdir.

Genç Britanyalı Sanatçılar'ın eserlerinde ve yaşantılarında Punk ve Popun harmanlandığı bir tavır vardır. Sanatçılar Punkın kural tanımazlığını ve cesaretini, seçkin sanatçı imajının karşısına koyarlar. Aynı şekilde Pop kültürün bir parçası olarak değerlendirilebilecek olan göz önünde olma ve medyatik bir figür olma halinden, bilindik sanatçı imajının aksine, rahatsızlık duymazlar ve bundan memnundurlar. Bu iki durum sansasyon yaratma noktasında ortaklık kurar. Her ne kadar sanatçıların bu tavırları konusundaki eleştiriler haklı da olsa, yarattıkları bazı sansasyonların başarısı, sanatsal açıdan kayda değerdir. Eğer ki göz önünde olmayı böyle bir avantaja çevirdikleri var sayılırsa, Şok Sanatını yeni bir şekle soktukları söylenebilir. Bu da 70'lerin ve 80'lerin biçimsel yollarla medyayı eleştirmesinin üstüne, 60'ların etkisi olan, ironik kabul edilebilecek, olumlama tavrını ekler.

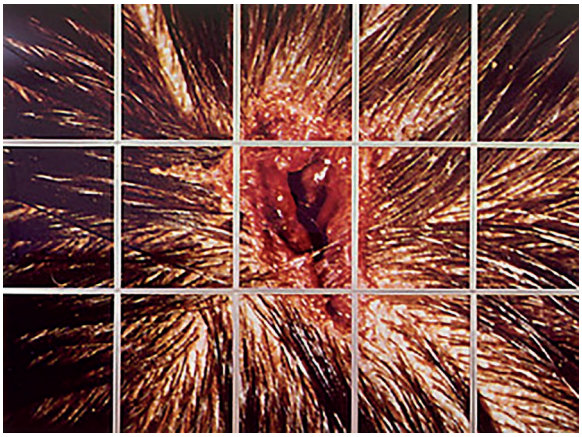
---

[1] Postmodern dönemde muhalif bir dilin nasıl yapılandırılabileceği konusu, Jean-François Lyotard'ın "Postmodern Durum" adlı kitabında ele alınmıştır.

## Genç Britanyalı Sanatçılar'ın Tarihsel Süreci

İngiltere'de, 1988'de, Goldsmith Üniversitesi'nden 16 öğrencinin düzenlediği "Freeze" adlı sergi, sanatçıların ilk sergisi olarak değerlendirilmektedir. Sergilerini Damien Hirst'in organizatörlüğünde henüz üniversitede öğrenciyken, Londra'da liman bölgesinde, boş bir itfaiye istasyonu binasında düzenlemişlerdir.

Sergi atmosferinin ortaklığını, hali hazırda kendi içinde yapılanmış unsurların bir araya getirilmesi üzerinden kurmuşlardır. Serginin en çok dikkat çeken eseri, Mat Collishaw'ın Mermi Deliği / Bullet Hole (Görsel 6) adlı çalışmasıdır.



**Görsel 6.** Mat Collishaw, 1988, Mermi Deliği / Bullet Hole, Wikipedia, Erişim:30.01.2021. http://bit.ly/3ovWcpl

Buz kıracağının sebep olduğu bir baş yarasının yakın çekim fotoğrafı olan bu eser, 15 parça ışık kutusunun bir araya getirildiği bir yüzeydir. Eser bir patlamayı andırdığı gibi bedensel mahremiyeti de çağrıştırmaktadır. Önce parçalanmış sonra da bir araya getirilmiş ve dondurulmuş gibi duran bu görüntü sanatçılara göre serginin genel atmosferini de yansıtmaktadır.

Sergileri BBC dahil birçok kanalda yer almıştır. "Sergi: mekânı, eserleri, sanatçıların sterillikten uzak tutumları ile bütünlüklü olarak o anı ve kentsel gerçekliği yansıtıyordu" yorumu yapılmıştır (Fullerton, 2016, https://bbc.in/2SgxMWG). Tutumları karşıt çevreler tarafından dikkat çekmek için sansasyon yaratmak olarak değerlendirilmiştir. Buna karşılık olarak destek olan kesim ise gençliklerinin verdiği heyecanı ve cesaretlerini olumlu ve yaratıcı bulmuştur.

Sanatçıların Charles Saatchi ile yakınlıkları da bu sergi ile başlamıştır. Saatchi'nin hem tutucu iktidar ile yakın ilişkilerinin olması hem de muhalif tutumlu ve aykırı bir sanatçı grubunu destekliyor olması, neoliberal sermayenin iki yüzlülüğü üzerinden okunmaya açıktır. Aynı şekilde bu durum sanatçıların itibarı açısından da zedeleyicidir ve hiçbir zaman tutumlarının tamamen samimi bulunmamasının sebebi, doğal olarak, biraz buna bağlıdır.

1995-1996 yıllarında ikinci önemli sergileri olan "Brillant!"ı Amerika'da, Walker Art Center'da düzenlemişlerdir. Bu sergide 22 sanatçının eseri vardır.

> Londra'nın her yerinde ortaya çıkan ve kendi tanımlarını yapan sanatçılar, son 6 yılda dönüp duran sergilerde ve yayınlarda gittikçe daha görünür hale geldiler. Estetik açıdan çeşitli ve kışkırtıcı sanat eserleri, geçici malzemelere olan ortak ilgi, alışılmadık sunum ve nesnelerine genç, agresif bir canlılık veren anti-otoriter bir duruşta birleşiyorlar (Walkerart, 1995, https://bit.ly/2PBU8AP).

Sanatçıların pratiği Amerika'da bu açıklama ile kamuoyuna tanıtılmıştır. New York Times'dan bir yoruma göre ise "Amaçları hiyerarşik sanat yapısındaki burjuvazinin yerine yerleşmek ve bu sırada da hayatla olan bağlarını koparmamak gibi görünüyor." denmiştir (Smith, 1995, https://nyti.ms/3ukPnLn). Bu açıklama, kısaca, sanatçıların ilerleyiş şeklini objektif olarak açıklamaktadır. Sanatçıların tavrı piyasa karşısında ne muhalif ne de istilacıdır, aksine uyumludur, ancak eserleri sosyal bağlamları ile muhaliftir.

Sergideki eserlerin sanat pratiğine kazandırdıkları yeni yaklaşımlara bakmak gerekirse, Damien Hirst ve Rachel Whiterad'in enstalasyonlarında minimalizmi sosyal bir bağlam ile ele aldıkları söylenebilir.

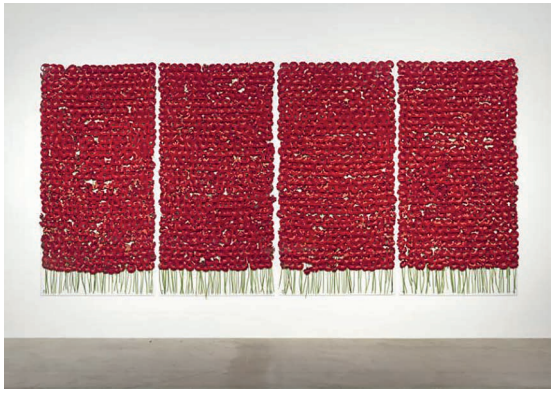
Hirst'in Kaçamama Hali / The Acquired Inability to Escape (Görsel 7) eseri çalışma ortamlarındaki denetlenme baskısını, boğuculuğu ve izolasyonu konu edinir.

**Görsel 7.** Damien Hirst, 1993, Kaçamama Hali / The Acquired Inability to Escape, Damienhirst, Erişim:30.01.2021. http://bit.ly/3osQggY

Rachel Whiteread ise Oda / The Room adlı eserini (Görsel 8) sergilemiştir. Whiteread mekân ve nesnelerin kendilerini kalıp alarak kullanır, onları cinsiyetsiz ve kimliksiz bir hale getirerek hem temsil meselesine yeni bir yaklaşım sunar hem de sanatçı pratiği ve kimliğine karşı bir eleştiri ortaya koyar. Aynı zamanda boşluk ve doluluk kavramlarına yeni bir biçimsel yaklaşım sunar. Dolu bir boşluk yaratarak, boşluğu somut kılmıştır. Ancak boşluk nesnel anlamda artık boşluk değildir. Ama buna doluluk demek de pek mümkün değildir. Çünkü bu doluluk boşluğun temsilidir.

**Görsel 8.** Rachel Whiteread, 1993, Oda / The Room, Pinterest, Erişim:30.01.2021. http://bit.ly/3j2jSRa

Anja Gallacio, Korunmuş Güzellik / Preserve Beauty (Görsel 9) ile çiçeklerle yarattığı yerleştirmesinde sürecin doğrudan deneyimlendiği, alegori ve temsili aşan çağdaş bir memento mori ortaya koyar.



**Görsel 9.** Anja Gallacio, 1995, Korunmuş Güzellik / Preserve Beauty, Tate, Erişim:30.01.2021. http://bit.ly/2L3XB9b

Glenn Brown ise bir dizi ironik hommage resmi sergilemiştir (Görsel 10). Bu eserleri ile geleneksel medyumları ve konuları sorgulamıştır.

**Görsel 10.** (Solda) Glenn Brown, 1995, Sizi ve Özel Yöntemlerinizi Zorluklarla Aradım / Searched Hard for You and Your Special Ways, Glenn-Brown, Erişim:30.01.2021. http://bit.ly/39zynIY

**Görsel 11.** (Sağda) Jean Honore Fragonard, 1780, Pandomimci Bir Çocuk / A Boy as Pierrot, Wikimedia, Erişim:30.01.2021. http://bit.ly/2MlufnI

1997 yılında ise "Sensation" sergisini Londra, Berlin ve New York'da tekrarlamışlardır.[2] İngiltere'de Marcus Harvey'nin Myra adlı eseri, New York'da ise Chris Ofili'nin Kutsal Bakire Meryem / The Holy Virgin Mary eseri yoğun tepki toplamıştır. Amerika'da birçok eleştirmen tarafından bu olayların önceden tasarlandığı ve reklam amacı güttüğü yorumu yapılmıştır. BBC ise "kanla dolu bir kafa, parçalanmış uzuvların kanlı görüntüleri, açık pornografi ve Moors katili Myra Hindley'nin çocuk parmak izlerinden yapılmış portresi" yorumunda bulunmuştur (BBC, 1997, https://bbc.in/393OgIG). Berlin de ise serginin atmosferi melankolik bulunmuştur. Bu durum kültürel farklılıkların tepkileri nasıl değiştirdiğine bir örnek teşkil eder.

Kısaca, Genç Britanyalı Sanatçılar'ın ilk 3 sergisi çerçevesinde tarihsel bilgi verdikten sonra konunun asıl bağlamına dönüp, şok sanatına verdikleri yeni eğimi incelemek gerekmektedir.

## Genç Britanyalı Sanatçıların Şok Sanatı

Toplumsal meselelere bireysel bakış açıları ile yaklaşan sanatçılar, bireyselden toplumsala doğru bir yolla tepkisellik yaratmaya çalışmışlardır. Batıda Avangard sonrası bireyciliğin durumu sanatçıların tavrıyla ilgili açıklayıcı bir bağlam olabilir. Charles Harrison ve Paul Wood "Amerika'da bireyciliğin hızlı bir apolitikleşmeye doğru dönüşmesi, ama Avrupa'da

[2] "Sensation" sergisindeki birçok eserin görseline https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/683 adresinden ulaşılabilir.

kararlı bir şekilde burjuva karşıtı tutumun bir parçası olarak kalması" yönüyle batıda bireycilik pratiklerini kıyaslarlar (2011, s. 597). Bu çıkarım göz önünde bulundurularak Genç Britanyalı Sanatçılar'ın tutumu değerlendirilebilir. Genç Britanyalı Sanatçılar'ın tutumu ne politiktir ne de Şok Sanatı olarak değerlendirilebilecek eserleri ile tamamen apolitik oldukları söylenebilir. Daha çok bireyselden toplumsala bir tetiklenme yolu ile bireysel olanı politik alanın parçası haline getirdikleri söylenebilir. Buna verilebilecek en iyi örnek Tracey Emin'in eserleri olabilir.

Tracey Emin'in Yatağım / My Bed adlı eseri (Görsel 12) hem sanat eseri kategorisinin dışlaması geleneği açısından hem de mahrem olanın etiği açısından naif bir saldırıdır. Aslında o kadar naif bir tutumla ortaya konur ki kendini tamamen saldırıya açık hale getirir. Bu da mahrem olan karşısında toplumsal tutum denilebilecek şeyi tartışma konusuna dönüştürür.

**Görsel 12.** Tracey Emin, 1998, Yatağım / My Bed, Wikipedia, Erişim:30.01.2021. http://bit.ly/3crkG0z

Tracey Emin'in birçok eseri kişisel referanslar taşır ve bunlar çoğunlukla Yatağım / My Bed'de olduğu gibi mahrem konulardır. Sanatçı bir röportajında eserlerinin etkisi üzerine kendi düşüncelerini açıklamıştır.

> yirmi yıl önce, çalışmalarımda işlediğim belli başlı temalardan dolayı insanlar hep beni şikâyet etmekle, sızlanmakla suçlarlardı. Şimdiki ortamda ise, hiç kimse beni çalışmalarımda kürtaj ve tecavüz gibi konuların üzerine ısrarla gitmekle suçlamaya cesaret edemez, çünkü benim kadınlık konusunda önemli bir noktaya temas ettiğimi idrak edebilirler. Son yıllarda sanatta kadının sesi çok daha gür çıkmaya ve net duyulmaya başladı (Tracey Emin'den Aktaran Tamtekin, 2020, https://bit.ly/3t2SOEJ).

Bireysel olanın toplumsal boyutunu, bunu dile getirmeden tepkisellik üzerinden aşınmaya sürükleyen bu eserler, bireyliği ve cinsiyeti konu edinir. Aynı tutum Jenny Saville'de de görülmektedir. Jenny Saville'in kadınları cinsellik ve acı arasında bedensel temsillerdir. Eserlerinde eleştirisini ataerkil bakış üzerinden kurar. Yerleşik, olumlanan kadın bedeni algısını parçalar. Saville "öğretmeye çalışmıyorum, sadece insanların bunu tartışmalarını

istiyorum, kadının erkek tarafından nasıl şekillendirildiğine bakmalarını istiyorum, güzellik nedir? Güzellik genellikle kadın bedeninde yaratılmış erkek bakışıdır. Benim kadınlarım kendi kimliklerinin içinde güzeller." demiştir (Jenny Saville'den Aktaran Davies, 2011, https://bit.ly/3gOhcrn). Emin ve Saville, rahatsız edici olanı ortaya koyarak belli toplumsal konulara parmak basmışlardır.

**Görsel 13.** Jenny Saville, 1998, Ta Kendisi: Dayanak Noktası / In the Flesh: Fulcrum, Eveningstandart. Erişim: 30.01.2021. http://bit.ly/2MaLSX3

Chris Offili'nin "Sensation"da sergilediği Kutsal Bakire Meryem / The Holy Virgin Mary (Görsel 14) eseri ise Amerika'da dindar insanların tepkisine sebep olmuştur. Kendi stilize üslubu ile resmettiği siyahi Meryem'in üzerinde, genital organ ve fil dışkısından asamblajlar vardır. Beyaz dindar Amerika'lıları kışkırtan bu eser, aslında Chris Ofili'nin kendi değerlerini ve kültürünü ortaya koyduğu bir tasvirdir. Eser yine naifliği ve aslında kendi olağanlığıyla konuşulmayan gizil toplumsal bir durumu açık eder. Bu durum faşizmin zihinde ikame eden ve konuşulmayan kültürel ve simgesel yanıdır. Eser aldığı tepki ile bu durumu açık etmiştir.

**Görsel 14.** Chris Ofili, 1996, Kutsal Bakire Meryem / The Holy Virgin Mary, Wikiart. Erişim:30.01.2021. http://bit.ly/3ahePs9

Aynı sergide bulunan bir başka eser de İngiltere'de çok büyük tepki ve karmaşaya sebep olmuştur. Marcus Harvey'nin Myra adlı resmi (Görsel 15) belki de Genç Britanyalı Sanatçılar'ın aldığı en büyük tepkilerden birini doğurmuştur.

**Görsel 15.** Marcus Harvey, 1995, Myra, Wikipedia.
Erişim:30.01.2021. http://bit.ly/39yvOY0

Myra tablosundaki kadın, 60'larda Moors cinayetleri olarak anılan 5 çocuk cinayetinin katillerinden biri olan Myra Hindley'dir. Hindley çocukluğunda yoğun aile içi şiddete tanık olmuş ve yalnız büyümüştür. Gençlik yıllarında yaşadığı birkaç travmanın da etkisiyle tamamen içine kapanan Hindley, daha sonra Moors Cinayetleri'nin diğer katili olan Ian Brady ile tanışmış ve onunla yoğun duygusal bağ kurmuştur. Çift, Moors Cinayetleri'ni birlikte işlemişlerdir. Brady'nin, Myra Hindley üzerinde çok fazla etkisi olduğu bilinmektedir.

Myra Hindley, cinayetlerin ortaya çıkmasının ardından, medyada çok sık yer almıştır. Adeta karanlık bir ikon haline getirilmiştir. İngiltere'nin en nefret edilen kadınlarından biridir. Aynı zamanda olayın iç yüzü değerlendirildiğinde bir hikâyenin katiliyken, başka bir hikâyenin de kurbanıdır. Yaşantısı çok önemli toplumsal ve psikolojik sorunlara işaret etmektedir. Aynı şekilde medya tarafından toplumsal duyguların sömürülmesinin bir göstergesidir. Bütün bu durumlar değerlendirildiğinde, İngiltere'de Myra Hindley ile galeride karşılaşmak kamuoyu için kışkırtıcı bir durumdur. Resim, Kraliyet Akademisi'nde sergilenmiştir, bu da olayları daha da alevlendirmiştir.

Myra tablosu, 3.5x2.5 m boyutlarındadır. Resim siyah, gri ve beyaz el izlerinden bir mozaik şeklinde yapılmıştır. Bir bebek elinin kalıbı alınarak bu izler oluşturulmuştur. Bu resim, Moors cinayetleri açığa çıktığında Myra'nın 1966 yılında çekilmiş bir fotoğrafının gerçekçi bir temsilidir.

Marcus Harvey tepkiler ile ilgili yorumunda olayın psikolojik ve toplumsal boyutuna değinmiştir.

> Resmin tüm önemi bunun bir fotoğraf olması. O fotoğraf. Medyanın yıllarca süren sansasyon obsesifliği bu fotoğrafı bir ikona dönüştürdü. Ve bunun ötesine geçmeyi gerçekten istemiyorum. Davanın ayrıntılarını öğrenmek için bir sürü değersiz kitap okumayacağım. Şunu söyleyecek kadar biliyorum ki Myra bu cinayetlerin hiçbirini tek başına işlemedi, sadece kendisini kurtardığına inandığı bir adama aşırı bağlılığından dolayı olayların bir parçasıydı. Hayatı muhtemelen bu ilişkiden uzaklaşamayacak kadar çok boş ve sıkıcıydı. İngiliz suç tarihinin en aşağılık ve kötü katili olarak lanse edildiği 30 yıllık bu şöhretine ben inanmıyorum (Harvey, 1994, https://bit.ly/3gSzw2E).

Bu yorumlara göre bunun aslında bir medya eleştirisi ve suçun toplumsal boyutu üzerine tetikleyici bir sorgulatma çıkışı olduğu söylenebilir. Tepkilerin üzerine Kraliyet Akademisi sekreteri David Gordon da açıklamada bulunmuştur.

> Akademi içindeki çoğunluklu görüş, Myra Hindley'nin milyonlarca görüntüsünün gazete ve dergilerde çoğaltıldığı ve cinayet hakkında yazılmış kitapların bile olduğu. Üzerine televizyon programları bile yapıldı. Hindley'nin imajı kamusal alanda bilincimizin bir parçası, yakın sosyal tarihimizin korkunç bir parçası. Gazetecilik için meşru bir konuysa sanat için de öyledir (Gordon, 2010, https://bit.ly/2VBsGq3).

Bu noktadan bakınca da sanat eserinin üzerindeki toplum beklentisi görülmektedir. Kamuoyu için mesele Myra Hindley'nin fotoğrafıyla karşı karşıya gelmek değilken, bu fotoğraftan türetilmiş bir eserle karşı karşıya gelmek olmuştur. Medyanın sansasyon için üzerini örttüğü toplumsal sefalet de ancak belki bu yolla şeffaf hale gelmiştir. Eserin bu gücünü ve medya-ikon ikiyüzlülüğünü, eser tek başına açığa çıkartamaz. Toplumun böyle bir duruma tepki göstermesi ahlaki açıdan zaten gereklidir ve beklenen de budur. Ancak tepki gördüğünde devamındaki olaylar ile bu konular tartışılır hale gelebilir. Ayrıca sanat eserinden toplumun iyi değerlerini yansıtmasının beklenmesi konusunda da eser tepkisel kabul edilebilir. Myra tablosu bu açılardan başarılı bir Şok Sanatı eseri olarak değerlendirilebilir.

Görüldüğü gibi Genç Britanyalı Sanatçılar Şok Sanatını güncel toplumsal meseleleri ele alarak araçsallaştırırken, kategoriye yeni yöntemler eklemişlerdir. Biçimsel bir başkaldırı olarak ortaya çıkan Şok Sanatı, zaman içerisinde sosyal konuların ele alındığı bir yönteme dönüşmüştür. Genç Britanyalı Sanatçılar bu kavramın geleneğine dönemlerindeki problemlerin sosyal bağlamlarını ekleyerek, güncel etik sorunları konu almışlardır. Tutumları hem tarihsel kırılmaları hem de postmodernizmin gerekli kıldığı yönelimleri bir potada eritmiştir.

Kamuoyu ve eleştirmenler tarafından aldıkları tepkilerin yanı sıra, çeşitli sanat oluşumlarından da tepkiler görmüşlerdir. Bu haklı tepkiler, bir yandan sanat ortamını zenginleştirirken bir yandan da sanat piyasasındaki iki yüzlü dinamikleri görünür kılmıştır. Genç Britanyalı Sanatçılar'a ve İngiltere'deki sanat piyasasına karşıt olan, K Foundation adlı kurum ve Stuckizm adlı sanat oluşumu gösterdikleri tepkilerle hem alternatif biçimleri canlı tutmuş

hem de sanat ortamının hiyerarşik düzeninin karşısındaki sessizliği bozmuşlardır. Bu açıdan bakıldığında İngiltere sanat ortamında postmodernizme ve neoliberalizme geçiş sürecinin sessiz ve ılımlı değil, tartışmalarla yürüdüğü söylenebilir.

Günümüzde de Şok Sanatı kategorisinde birçok eser ortaya konmaktadır. Yine Genç Britanyalı Sanatçılar grubundan Jake and Dinos Chapman'ın sergileri tüketim kültürünü eleştirmekte, kitsche kitschin dilini kullanarak saldırmakta ve beden kutsiyetini parçalamaktadırlar. Marc Quinn heykelleriyle varlığa dair sorunları ürkütücü bir karşılaşma pratiği ile sorgulamaya açar. Mark Mcgowan'ın politik aktivizm ve performans sanatı arasında gidip gelen sokak protestolarının birçoğu, Şok Sanatı kategorisinde değerlendirilebilir. Marco Evaristti felaketin nasıl bir imaj olabileceği üzerine çalışır ve çoğunlukla gerçek materyaller kullanarak kıyımın kanıtını ya da kendisini canlandırır. Charles Ray'in birçok eseri bu kategoride değerlendirilebilir. Mike Kelley'nin peluş oyuncaklardan türettiği heykeller de ahlaki açıdan rahatsız edici bulunan eserlerdendir. Bahsi geçen sanatçıların eserleri, tiksinme güdüsüne eşlik eden tepki verme isteğini canlandırdığı oranda Şok Sanatı kategorisine dahil edilebilir. İngiltere ve Amerika'dan verilen bu birkaç güncel sanatçı örneğinin ortak noktası beden politikası, tüketim kültürü, hayvan hakları ve kimlik eleştirisidir denilebilir. Bireyselliğin kültürdeki yoğunlaşması, farklı var olma hallerini, tabu olarak görülen bireysellik biçimlerini görünür kılmıştır. Aynı şekilde bu güncel meselelerle alakalı toplumsal çözümlerin iki yüzlülükleri de görünür kılınmaya çalışılmıştır. Şok Sanatı eserleri konusunu döneminin problemlerinden almayı sürdürmektedir. Belki de sanatçılar bu bireysellik çeşitliliğinin ve iki yüzlü hoşgörü çözümlerinin ancak şok yolu ile sorgulatılabileceğini ve bu meselelerin ardındaki nedenselliğin açık edilmesiyle toplumsal dinamiklerin ortaya döküleceğini düşünmüşlerdir. Sessizliği, tepkileri kendi üzerlerine çekerek bozmaya çalışmışlardır.

## Sonuç

İngiltere'de postmodern tutumlar verilen tepkilerden görüldüğü gibi, ilgi ile karşılanmıştır. Tepki çeken sosyal bağlamlar ve biçimsel yaklaşımlar, kaotik bir şekilde gündemde yer etmiş ve bu yolla dönemin algısını açık etmiştir. Şok Sanatının sanatçının üzerindeki kültürel ve ahlaki öğretmen sorumluluğunu kırdığı ve megalomaniden uzak bir alanda sanatçıların sosyal meseleleri sonuç elde edecek şekilde ele almasında bir araç olduğu söylenebilir. Aynı şekilde kamuoyu tepkisi, sahip çıkılmak istenilen değerlerin zaten savunulduğu yönündeki inancın ne kadar zayıf olduğunu da göstermektedir.

Genç Britanyalı Sanatçılar'ın Şok Sanatı tavrı 80'lerin üzeri hoşgörü ile örtülü olan, totaliter ortamında, geçmişe kıyasla, naif ve daha az riskli bir yöntem olmak zorunda kalmış olabilir. Ancak sanatçıların tavrından ve devamındaki olaylardan, kültürün ve dönemin durumunun okunmasına katkı sağlamışlardır. Sanatçıların cesareti, bulundukları kültürel ortamdaki güvencelerine bağlıdır. Her ne kadar kendilerini saldırıya açıyor olsalar da Şok Sanatının gerektirdiği cesaret ifade haklarının belli oranda güvence altında olmasını gerektirir. Şok

Sanatının İngiltere ve Amerika gibi ülkelerde yoğunluklu olarak gerçekleştirilen bir yöntem olmasının altında bu yatıyor olabilir. Her coğrafya bu yöntemin uygulanmasına ve başarıya ulaşmasına açık değildir. Ancak sanatçı sosyal anlamda böyle bir yolu tercih ediyorsa bu konudaki açıkları gözlemlemelidir.

Genç Britanyalı Sanatçılar'ın yoğunluklu tepkisi bireysel ve sosyo-politik suskunluklar üzerinedir. Kişisel olanın toplumsal boyutunu görünür kılmayı başarmışlardır. Aynı şekilde sanatın sosyolojik boyutundan bakılacak olursa da bireyselliğin kendi içine kapalı ve gizil yaşanan bir şey olmadığı gerçeği, Tracey Emin gibi sanatçıların eserleri ile algıya yerleşmiştir.

Sanatçılar, görünürlüklerini kendi içine kapalı sanat piyasasına karşı memnuniyetsizliklerini ortaya koyarak çıkmışlardır. Sonrasında ise insani değerlere dair genellemelerin altında ezilen bireysel hakları ve özgürlükleri görünür kılmışlardır.

Eserlerin sosyal boyutunun yanında yapıtlarının yeni yaklaşımlara kapılar araladığı da söylenebilir. Özellikle Rachel Whiteread ve Damien Hirst tutumları ile radikal olarak sosyal bir eleştiri sunan ama biçimsel olarak bunu sezdirmeyen minimalizmdeki sosyal eleştiriyi, içeriğe başarılı bir şekilde dahil etmişlerdir. Tracey Emin ve Jenny Saville gibi sanatçıların tutumları ise cinsiyet ve kimlik konularında önemli noktaları görünür kılmıştır. Chris Ofili kültürel iki yüzlülükle karşılaşma sağlamış, Marcus Harvey belki de en başarılı medya ve vicdan eleştirilerinden birini ortaya koymuş ve aldığı tepkilerle de bu problemlerin açığa çıkmasına katkıda bulunmuştur.

Genç Britanyalı Sanatçıları'ın Şok Sanatındaki başarı sağlayan bileşenlerden biri Punk ve Popun birleşiminden doğan pervasız tavırlarıdır. Bu tavır hem eserlerinde hem de sanatçıların bireysel tutumlarında sezilir. Eserlerinde bu durum başarılı bir eğilim olarak görülebilir ancak bireysel tavırlarında bu durumun sonuçları eleştiriye açıktır. Çünkü sanatçıların tavrı ile neoliberal ekonominin burjuva hoşgörüsü çok paraleldir ve birbirlerini olumlar. Bu da sanatçının bağımsızlığı, samimiyeti ve başarısının ölçütlerini değiştirir. Aynı şekilde sanat eserinin statüsünü de ekonomik bir değere dönüştürür. Bunları bir yana koyup sadece eserlerin sanatsal başarısını değerlendirmek güç bir hal alır. Çünkü samimiyet ortadan kalkmakta, yerine iktisadi denklemler geçmektedir.

Sermaye sahibi koleksiyonerlerin sanatsal faaliyetleri desteklemeleri ve özellikle de aslında muhalif olan sanatsal faaliyetleri ekonomik anlamda desteklemeleri, hoşgörü ikiyüzlülüğü ve özgürlük illüzyonu olarak okunabilir. Ama artık bu durum tamamen perdesini yitirmiştir. Daha da kötü olan sonuç, sanat alanına ekonomik bir hiyerarşinin dahil olmasıdır. Bu hiyerarşi yaratıcılık kıstaslarını baltalamakta ve sanat eleştirisi disiplinini işlevsiz hale getirmektedir. Bu da sanatın kendi estetik özerk alanına zarar vermektedir. Gönüllü bir şekilde bu dinamiklerin parçası olmak isteyen sanatçılar oldukça ya da bu duruma kayıtsız kalındıkça da sanatın soyut değeri ve sanat üretme koşulları, bir tür istihdam alanı gibi olmaya devam edecek gibi gözükmektedir.

Görüldüğü gibi Genç Britanyalı Sanatçılar'ın sanat ortamına hem olumlu hem de olumsuz birçok etkisi olmuştur. Bireysel tutumlar, toplumsal meselelerin ele alınışı, sanatçıların biçimsel yaklaşımları ve cesur tavırları sanat pratiğine yeni olanaklar sunmuştur. Dönemin olaylarının etki tepki üzerinden açık bir şekilde yaşanıyor oluşu da politik, ekonomik, kültürel ve toplumsal konularda belli oranda şeffaf bir yorum alanı sunmaktadır.

## Kaynakça


Breton, André. (2015). Yapay Cehennemler: 1921 Dada Sezonu Açılışı (C. Gündüz, Çev.). Ali Artun (Ed.). *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş*, s. 167-178. İstanbul: İletişim Yayınları.

Greenberg, Clement. (2011a), Avangard ve Kitsch (S. Gürses, Çev.). Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram*, s. 577-587. İstanbul: Küre Yayınları.

Greenberg, Clement. (2011b), Modernist Resim (S. Gürses, Çev.). Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram*, s. 817-822. İstanbul: Küre Yayınları.

Harrison, Charles. Wood, Paul. (2011) V. Giriş / *Sanat ve Kuram* (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.

O'Doherty, Brian. (2013), *Beyaz Küpün İçinde Galer Mekânının İdeolojisi*, (A. Antmen, Çev.). İstanbul:Sel Yayıncılık.

Wilson, R. Rawdon. (2002). *The Hydra's Tale*. Canada: University of Alberta Press.


## İnternet Kaynakçası


BBC. (1997). Entarteinment Sensational Hit For Royal Academy. Erişim: 12.09.2021. http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/43401.stm

Davies, Hunter. (2011). Interview: This Is Jenny, And This Is Her Plan: Men Paint Female Beauty In Stereotypes; Jenny Saville Paints It The Way It Is. And Charles Saatchi Is Paying Her To Keep Doing It. *Independent*. Erişim: 31.01.2021. https://www.independent.co.uk/life-style/interview-this-is-jenny-and-this-is-her-plan-men-paint-female-beauty-in-stereotypes-jenny-saville-paints-it-the-way-it-is-and-charles-saatchi-is-paying-her-to-keep-doing-it-1426296.html

Fullerton, Elizabeth. (2016). How Britain's Shocking Art Movement got Its Start. *BBC*, Erişim:31.01.2021. https://www.bbc.com/culture/article/20160419-freeze-how-britains-shocking-art-movement-began

Gordon, David. (2010). Sensation Exhibiton Press Conference (1997). *Artdesigncafe*. Erişim: 12.09. 2021. https://www.artdesigncafe.com/sensation-royal-academy-of-arts-press-conference-1997

Harvey, Marcus. (1994). Marcus Harvey The Hand That Rocked The Academy. *Whitecube*. Erişim: 31.01.2021.https://web.archive.org/web/20080518082445/http://www.white-cube.com/artists/harvey/texts/97/

Tamtekin, Selin. (2020). Tracey Emin: Hayatım Hiçbir Zaman Aynı Olmayacak. *T24*. Erişim:31.01.2021. https://t24.com.tr/haber/tracey-emin-hayatim-hicbir-zaman-ayni-olmayacak,912582

Smith, Roberta. (1995). Art Review; Some British Moderns Seeking to Shock. *The New York Times*, Erişim: 31.01.2021. https://www.nytimes.com/1995/11/23/arts/art-review-some-british-moderns-seeking-to-shock.html?pagewanted=2

Walkerart. (1995). Walker Art Center To Present "Brillant!" New Art From London By 22 Artists. Erişim: 31.01.2021. https://web.archive.org/web/20110610124621/http://www.walkerart.org/archive/A/B8A3918F73838ED66161.htm#

Wikipedia. (2021), Shock Art Maddesi. Erişim:31.01.2021. https://en.wikipedia.org/wiki/Shock_art

**SANAT YAZILARI, 2021; (45): 661-684** / ARAŞTIRMA MAKALESİ

# CANAVARIN BEDENİ: GÖRSEL SANATLARDA CANAVAR İMGESİNİN GÖRSELLEŞTİRİLMESİ

## THE BODY OF A MONSTER: MONSTEROUS IMAGERY IN THE VISUAL ARTS

DOÇ. **ENGİN ÜMER**
Ordu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
umerengin@gmail.com
**ORCID ID:** 0000-0001-9685-3531

***Öz:*** *Bu çalışma canavar fikrinin ve imgesinin nasıl görselleştirildiğini konu almaktadır. Bu konu geniş ve derin bir konudur. Bu yüzden çalışma çerçevesini mitolojik, kültür tarihi ve felsefe eksenlerinde kültür doğa ikilili içinde canavarın konumlandırılmasını ele almaktadır. Devam eden kısımda ise canavar, ötekilik, metafiziksel bir deneyim fikri, olayın tekinsiz ve dehşet verici haliyle düşünülmektedir. Örnek olarak seçilen eserler sanat tarihi disiplinin belirleyiciliğinden ziyade bu çalışmada öne sürülen bu yaklaşımlar ile ilgi kurularak seçilmiştir. Çalışma canavar imgesinin görselleştirilmesinde kaotik olanın kültüre sızması, kültür dünyasında ötekinin temsile katılmak için olağan gösterimlere dahil olması, benliğin tekinsiz bir deneyim yaşadığı şeklinde özetlenebilecek bir dizi özelliğin içerisinde gerçekleştiği sonucuna varmıştır.*

***Anahtar Sözcükler:*** *Canavar, Görsel Sanatlar, İmge, Estetik.*

**GELİŞ TARİHİ:** 10.03.2021 | **KABUL TARİHİ:** 21.10.2021

***Abstract:*** *The aim of this study is to investigate how the idea and imagery of monsters are conceived in the visual arts. A broad and deep subject, the framework of this study therefore discusses the positioning of the monster in terms of culture-nature dualism with regards to mythological, cultural history and philosophy. The monster is then considered as otherness, an idea of metaphysical experience, and as an uncanny and frightening aspect of the event. The works selected as examples are chosen according to the proposed approaches in this study rather than the discipline of art history. This study concludes that the visualization of the imagery of a monster is carried out within a series of features that can be summarized as: the infiltration into the culture of what is chaotic, and the other's involvement in the usual depictions in the cultural world, and the ego's other-worldly experience.*

***Keywords:*** *Monster, Visual Arts, Image, Aesthetics.*

## Giriş

Canavar[1], insani düzenin bozguncusu, kaos ve yıkıcı olan varlığa karşılık gelmektedir[2]. Kaos ve doğa yakın görülebilir. Canavarın kaosunun yurdunun doğa olduğu da düşünülebilir. Doğa, amaçsızlığıyla kültüre karşıt görünmektedir. İnsansızlığıyla doğa, bitimsiz, düzenli tekrar etmesiyle zamansal ilerleme ve gerileme gibi fikirlerden muaftır. Canavar, tümüyle kültürleştirilemez veya buna direnen özelliğiyle doğaya ait şekilde düşünülebilir. Ancak canavarın mekansallığı, doğayı da aşan başka bir alana aitlik içinde tanımlanabilir. Doğa, canavara uygun yeri olarak yorumlanabilse de doğa sadece canavarın sembolikleştirilmesinin esaslı alanı şeklinde düşünmelidir.

Kültür alanı, doğa ile olan ilişkisiyle kendisini var etmiş, zamansal düzeninde tarihselleştirmeyle doğaya mesafe koymuş, ürettiği formun öncekini aşar özelliğiyle kendisini bütün hale getirmiştir. Doğa ile mesafe daha da açılmıştır. Yine de doğa ilksel korku ve duyguların yuvalandığı yer olmayı sürdürmekte kaygı ve korkuların yansımasıyla kökensel karanlığın yuvası olmaya devam etmektedir.

Canavar, kültürün sembolik düzenini tehdit eder şekilde, onun dışında kalmaya inat eden, sembolik olana direnen, evcilleştirilemeyen, kaygı verici, dehşetin nedeni olan bir güçtür. İnsan, onu sembolleştirmeye çalışmaktadır. İlk ve hala geçerli olan sembolleştirmenin, canavarın doğa ile ilgisi içinde insan içgüdüleriyle varlık bulan hayvani vahşilik olduğu görülmektedir. Ancak canavarın doğadan kültüre evrilen insan dünyasında ötekilerin adı olduğu, canavarın dünyalar arası sınırların arasındaki perdeleme olduğu da düşünülebilir.

Canavarın kılıkları çeşitlidir. Devler, şeytanlar, ifritler, kurtadamlar, vampirler, zombiler vs... Bu liste uzatılabilir. Bu çalışmada canavar imgesi iki açıdan ele alınacaktır. Canavar fikri ve buna bağlı olarak sanatlardaki görünümü. Bu uzun bir listeleme ve anlatı anlamına geleceğinden çalışmanın çerçevesi iki yönlü şekilde düzenlenmiştir. Bu kapsamda ilk olarak canavar fikrinin ve anlatısının oluşmasında mitoloji, kültür tarihi ve felsefe açısından canavarın biçimlenişi konu edilecektir. Burada temel önerme canavar olanın, kültürün doğadan koparak insanlaşma sürecinde oynadığı rolün önemli olduğudur. İkinci olarak ise canavar temsiliyetinin 'öteki' olarak, metazifik bir durum, deneyim ve olay hali olarak konu edilebileceğidir. Böylelikle arkaik kültürlerden medeniyete geçişin işareti olan büyük uygarlıklar döneminden modern kültüre kadar ki insanlık tarihin, anlatısal ve söylemsel olarak bir bakış açısına kavuşturulmuş olacağı öngörülmektedir. Çalışmada canavarın mitik anlatı, felsefi söylemde değişim, sosyal hayatta rol değişimlerinin çağdaş kültürde sanatsal temsillerdeki düşünsel arkaplan olarak varlığını sürdürdüğü gösterilmeye çalışılacaktır.

---

[1] Canavar, etimolojik olarak "bir şeyin gösterimi (monstrere) veya uyarı (monare)" anlamına gelmektedir (Scott, 2007). Kelimenin Türkçe etimolojisi Farsça'da "canlı yaratık, hayvan", Arapça'da "hayvan" anlamına gelmektedir (Nişanyan Sözlük).

[2] Bu fikrin destekleyenin çeşitli kozmolojilerdeki yaratılışta kaosdan düzene geçiş, bu geçişte canavar türüne giren devler ve çeşitli varlıklar ile tanrılar arasındaki savaş temasıdır (Dell, 2014).

Çalışma, sanat tarihsel bir dizi izlememekte, meydana getirilen çerçeve ile canavar fikrinin nasıl temsil edildiğini konu almaktadır. Bu yüzden formlar tarihi ve formlar arası değişimin düşünsel ve ikonografik nedenleri gibi yaklaşımlara yer verilmemiş, canavar fikrinin nasıl temsil edildiği ve bunun arka planındaki görünür ve gizil boyutların ne olduğu sorularına cevap verilmeye çalışılmıştır.

## Canavar İçin Anlatı

Bu kısımda 'anlatı' ifadesiyle geçmişten günümüze uzun bir tarihsel süreci kapsayan bir anlatıyı değil, doğadan kültüre geçiş olarak canavar anlatısının kuruluşu kastedilmektedir. Canavarın, kültürün dışında kalanlar olarak ötekilik, metafizik ve olay hali için bu anlatı bir çerçeve sunma görevindedir.

Canavarın, insanoğlunun dünyadaki ilk zamanından itibaren bilinmezle karşı karşıya kalmasının, kaygılı durumun kendisinde uyandırdığı duygu ve düşünce halinin görünümlerinden bir tanesi olduğu iddia edilebilir. Joseph Campbell canavarı, insanoğlunun medeniyetler kurmadan önceki yaşantısından kalan varoluşsal bir mesele olarak düşünmeyi önerirken bunu akla getirmektedir: "İnsanın felsefi olarak ana sorunlarından birinin, duygu olduğu kadar düşünce olarak da, dünyanın canavarlığıyla uzlaşmak olduğunun söylenebileceğini düşünüyorum" (1995, s. 183). Campbell'in 'uzlaşma' durumunun insanın doğadan kültüre, bilinmezden bilinenen geçtiği, insan varlığının evrenin merkezine doğru yöneldiği bir kültür ve düşünce tarihinde, yani insanın hem maddi dünyayı hem de maddi olmayan alemi yeniden düşündüğü zamanlarda aranabilir.

Bu çalışma için (a) anaerkillikten ataerkilliğe geçiş, (b) Friedrich Hegel'in estetiğinde anlatılan güzelin biçimi olarak sembolikten klasiğe geçiş, (c) mitik sözün, felsefi söz ile konumunun zedelenmesi ve rasyonel anlatının kurgulanmasına doğru geçişin bir bakış açısı sunabileceği düşünülmektedir. Bunlardan ilki, cinsiyet değişimi olarak bedensel görünümler ve gösterme tarzlarındaki değişimi, ikincisi tarih anlatısının gelişmeci, geri/ileri diyalektiğiyle kurgulanması, üçüncüsü de insan biçimcilğinin asıllaşmasıyla ilerleme düşüncesinin en önemli adımının, doğa karşısında insanın gözlemci olarak onu araştırma nesnesine dönüştürmesine karşılık gelmektedir.

Dinler ve mitolojiler tarihinde çoktanrılı dinlere sahip toplumlar zaman içinde cinsiyet değişimi yaşamış, anatanrıça tapımından erkek tanrılara geçiş görülmüştür. Anadolu topraklarında, M.Ö. 1. yüzyıla kadar uzanan Kibele tapınması, M.S. 5. yüzyıla kadar Roma kültüründe de devam ederken, tanrıların cinsiyet değişimi sürecinde değerler değişimi de yaşanmıştır. Romalı şair Catullus'dan dizeleri buna örnek olarak verilebilir: "Büyük tanrıça, tanrıça Cybele [Kibele], Dindymus'un sahibesi tanrıça,/ evimden uzak olsun senin çılgınlıkların/ haydi, git başkalarını hiddete sal, başkalarını çıldırt, haydi" (akt. Roller, 2004, s. 21). Burada Kibele'nin yüceliği, aynı zamanda reddedilen olarak gösterilmektedir. Tanrı fikrinde cinsiyetin erkeğe doğru dönüşümünün meydana getirdiği değişim, bu örnekten

başka sosyal hayattaki kadın ve erkeğin konumunun değişiminde de görülebilir (Stone, 2000, s. 63-88). Bu süreçte kadın kutsal olanın alanında çıkartılarak (rahibeler) ev işleriyle ilişkilendirilirken, bedensel güç dengesinde erkeğin karşısında, aşağı şekilde görülmüştür. Bu değişim medeniyetlerin kökleşmesinin süreci olarak da düşünülmektedir (Ünal, 2003).

Tanrıçaların erkek tanrılara yerlerini bırakması, aynı zamanda bastırılmış kadın fikrinin oluşmasının düşünülmesinde önemli bir dönemeç sayılabilir.

> Tanrıça dininin oğul/sevgilisinden farklı olan Hint-Avrupa ailesinin erkek tanrısı, genellikle yüksek bir dağın tepesinde ateş ya da şimşek parıltıları içinde parlayan fırtına tanrısı olarak betimlenir. (...) Zeus'la Hera'nn birleştirilmesi gibi, bu tanrının yanına bir de Tanrıça katılır. Bu tanrı bazı söylencelerde, tanrısal sıradüzende kendisine verilen üstünlük sözü üzerine eski kadın tanrıyı kahramanca silip yok eden başkaldırı bir genç olarak boygösterir.
>
> Bu söylencelerin çoğunda kadın tanrı, genellikle karanlık ve kötülükle birleştirilen bir yılan ya da ateş saçan bir sürüngen olarak simgelenir. Bazen bu sürüngenin cinsiyeti belirsiz, giderek (Tanrıça anası ya da karısıyla birleştirilen) erkek bile olabilir. (...) kadın tanrıların adını kullanan öykülere bakarak, sürüngenin ya da yılanın imgesel kimliğinin, Tanrıça dininin özdeşi olduğu kanısına kolayca varabiliriz (Stone, 2000, s. 96,97).

Değişim ile erkek Tanrı, dağların ve ışığın sahibi olmuştur[3]. Kadın ise kozmolojideki rolü olan toprak analığıyla doğaya ait görülmüştür. Erkek, kültürde trajedinin başfigürü yani kahraman olurken kadın, akıldışı ve doğaya ait hale gelmiştir (Paglia, 2001, s. 19). Karanlık ve belirsiz olan toprağın, canavarın yuvalanacağı dünya sayılması, doğadan gelen ve doğada saklı olan bu varlık fikrinin, böyle bir geçmişten kaldığı söylenebilir.

**Görsel 1.** William Waterhouse, 1891, Ulysses ve Sirenler/Ulysses and the Sirens. Wikipedia. Erişim: 02.02.2021. https://bit.ly/3x3gr3f

[3] Yunan dünyasının çevresini kısıtlı bildiğini yazan Thomas Bulfinch, Yunanlıların "hayal güçleri Akdeniz'in batısına devler, canavarlar ve büyücü kadınları" yerleştirdiğini yazmaktadır (Campbell, 2011).

Dişillikten eril olana dönüşümde, Tanrılar ve insanlar arasında kalmış olan kahraman imgesinin doğduğu görülmektedir[4]. Kahraman figürünün kendini bulması ve başkalaşmasının anlatısı olarak yolculuklarında karşısına çıkan varlıkların canavarımsılığının tipik imgelerinden bir tanesi de kadın olmuştur. Odyseus'un yolculuğunda Sirenlerin O'nu ve adamlarını yollarından alıkoyma mücadelesinin yakın dönem yorumlarından bir tanesi olan John William Waterhouse'ın "Ulysses ve Sirenler" (1891) eserinde canavarlaştırılmış dişil imgenin izleyiciye sunulduğu görülmektedir. Waterhouse'un sahnesi Homeros'un aşağıdaki dizelerinden kaynak bulmaktadır:

> Ulu Kirke dinledi beni, sonra şu sözleri söyledi bana:
>
> -Demek her şey böyle oldu bitti,
>
> şimdi kulak ver sen benim diyeceklerime,
>
> hep hatırlatsın bir tanrı sana bu dediklerimi:
>
> Seirenlere varacaksın sen en önce,
>
> onlar büyüler yakınlarına gelen bütün insanları,
>
> kim yaklaşırsa bilmeden ve dinlerse onları, yandı,
>
> bir daha evinde onu ne karısı karşılar, ne çocukları.
>
> Seirenler onu çayırda çınlayan ezgileriyle büyüler,
>
> çayırın çevresinde kemikler vardır, öbek öbek,
>
> bunlar kemikleridir etleri çürüyen insanların,
>
> büzük büzük durur kemiklerin üstünde deriler.
>
> Durma orada yürü, arkadaşlarının da tıka kulaklarını,
>
> tatlı balmumuyla tıka ki, onların sesini dinlemesinler,
>
> istersen dinle sen, ama bağlasınlar ayakta seni,
>
> hızlı geminin içinde iplerle bağlasınlar
>
> kollarından hacaklarından orta direğe,
>
> ondan sonra dinle Seirenleri doya doya (Homeros, 2007, s. 215).

Sirenler, uçan yaratıklar olarak betimlenirken yarı insan haliyle canavarın bedenselleşmesine örnek olmaktadırlar. Sirenlerin sesi, söze bürünmemiş, vahşi, çığlıktan ibarettir. Ancak baştan çıkartıcı olacak kadar da büyüleyicilidir. Tanrı fikrinin değişiminde, hayvan biçimlerinden insan biçimine geçişin anlam ve mana açısından önemi Sirenlerin temsillerinde görülmektedir. Şiirde ve resimdeki görsel ve yazınsal betimlemelerde Sirenler, Mezopotomya kültürlerinden kalma kutsal varlıklar biçimlenişini akla getirmekte, yarı insan yarı hayvan halleriyle, insana benzemez sesleriyle Yunan dünyasının kıyısında kalmaktadırlar.

---

[4] Georges Dumezil, "Mit ve Destan II" adlı eserinde hint-Avrupa Destan tiplerinde bu dönüşümü konu almakta ve söz konusu değişimin sadece Yunan ve Roman mitolojisinde olmadığını göstermektedir (Dumezil, 2016).

Hegel'in estetik düşüncesinde sembolik, klasik ve romantik evreler, güzelin görümlerini ve tinin doğadaki varoluşunun düzenini anlatmaktadır. Bu üçleme, tarihin ilerleyişinde insanın düşüncesinin nasıl şekillendiğini konu etmekte ve bunu madde ile olan ilişkisinde düşünmektedir. Hegel, tarihin diyalektik işleyişini ve ilerlemeci ideolojiyi önermiş ve bu modernitenin eleştirisinin temel özelliklerinden birisi olmuştur. Gelecekte nihayete erecek tarih düşüncesinde tarihin temsil alanından dışarı atılan gelişmemiş, geri kalmış, eksik bulunan kişi ve toplumların doğa ve kültür gerilimi içinde ele alındığı görülmektedir. Buna göre tarih, eril sözün, baskın kimliklerin, büyük anlatının faili olan kahraman ve ona benzer figürleri meydana getirirken, bu temsile giremeyenlerin eksik, geri kalmış, anormal görülebileceği bir bakış veya ideoloji varlık göstermiştir[5].

Hegel'in sembolik sanat evresinde sembolün içerik ile olan ilgilerinin karmaşıklığı, anlam dünyasında hazır ve estetik açısından seyri kolay bir dünya görünümü sunmamaktadır.

> Bu yüzden eski Pers, Hind, Mısır halklarına özgü şekiller ve ürünler dünyasına ilk kez girdiğimizde, bastığımız zemin hiç de güvenli değildir; problemler arasında gezinip durduğumuzu hissederiz; kendi başlarına bu ürünler bize hiçbir şey söylemezler; dolayımsız görünüşleriyle bizde hoşlanma uyandırmaz ve bizi tatmin etmezler, fakat bizi kendilerinin ötesine, oldukları şeyden daha geniş ve daha derin bir şey olan anlamlarına ilerlemeye teşvik ederler (Hegel, 2012, s. 21).

Her imge birer başka alana açılan kapı veya o alanı anmaya neden olan işarettir. "Babil Yaratılış" destanında her tanrının imgesinin karmaşık bir biçimlenme olmasının insan biçimli bir düşünmenin olmadığını aynı zamanda da estetik açıdan insan ölçüsünden uzakta olduğu görülmektedir. Babil Tanrısı Marduk'un betimi bu konuda fikir vemektedir:

> Vücudu zarifti, gözleri ışıl ışıldı.
>
> Doğuştan gürbüzdü, güçlüydü,
>
> Babasının yaratıcısı Anu, onu gördü,
>
> (...)
>
> [Marduk'u] mükemmel kıldı, ona ilahi güç verdi,
>
> [Tanrılar arasında] çok yükselmişti, her bakımdan onları geçti,
>
> Harikulade uzuvlarının sırrına erilemezdi,
>
> İdrak edilemezdi, bakması zordu,
>
> Dört gözlü, dört kulağı vardı,
>
> Ağzından alevler [Tanrı Girra] çıkardı,
>
> Dört kulağı da iriydi,

---

[5] Tarihin kesintili olduğunun düşünülmesi (Foucault), temsilin eksik ve yanlı, düşünmenin ilerlemeci ve hiyerarşik olarak ağaçsı işleyişine karşı köksapçı ve temsil dışında kalanların potansiyellerinin toplumsal düşünceye önerilmesi (Deleuze ve Guattari), büyük anlatı olarak tarihin ilerlemeciliğinin nihayete erdiğinin önerilmesi (Lyotard) Hegel'in eleştirisi olarak çağdaş Fransız felsefesinin önerileri olmuştur. Bunun için Ali Akay "Tekil Düşünce" (2016) kitabı önerilebilir.

Ve gözleri de. Her şeyi görürdü,

Görünüşü [hepsinden] heybetliydi, tanrılar arasında en ulu oydı,

Kolları, ayakları uzundu, üstün doğmuştu (Babil Yaratılış Destanı, 2019, s. 6)[6].

Bu betimleme, haşmetli ve korkutucu bir varlık ile karşı karşıya kalındığını söylemektey, ilk cümlelerdeki güzellik yargısı ile dikkat çekici görünmektedir. Betimleme düz anlamıyla sembolden nasibini almamışsa da bedensel tasvirler kurarken, Marduk'un kudretine işaret eden ifadelere dönüşmektedir[7]. Klasik sanat ve güzellik fikriyle bakıldığında ise Marduk, Tanrılardan çok düşmüş ve cezalandırılmış, Olympos'tan aşağıda olan bir alemde yaşayanlar sülalesinde olduğu görülecektir.

Canavar imgesinin antik görünümü sadece mitolojide değil, felsefede de fiziksel kusurların ön plana çıkartıldığı karaktere sahip olmuştur (Neocleous, 2015, s. 44). Platon, eserlerinde Homeros ve Hesiodos için övgü dolu sözler söylemiştir. Platon, "Devlet" diyalogu başta olmak üzere diğer bazı diyaloglarında Homeros ve Hesiodos eleştirisi yapmıştır. Bu eleştirinin önemi düşünce tarihinde mitik sözün felsefi söz ile karşılaştırılması ve ikincisinin kendisine yer açarken mitik sözü devre dışı bırakmayı önermesidir (Havelock, 2015, s. 199-312). Platon'un kavramsal dili ve diyalektik yönteminin başarısı, törelerin değişmez düzenini eleştirebilecek gücü tesis edebilmesinde aranabilir ve mit ve felsefi sözün çatışmasında modern insan fikrini temellendirdiği söylenebilir[8].

Platon, idealar kuramıyla gündelik varoluşun dışına çıkmanın imkanını, ışığa yönelenen insan fikri ile önermiştir. İnsan, bu yolculuğunda mitik söylemin "bilinci zorla ele geçiren" ve onu aşan gücün dışına yön almaktadır (Cassirer, 2005, s. 22). İdealar kuramındaki yersel ifadelerden dolayı ideanın mekansallığı, dünyanın sahte ve gelip geçici olduğu düşüncesini pekiştirmiştir (Copleston, 1998, s. 47). Platon, görülür dünyanın idealardan pay aldığını söylemektedir ancak hakikat için yaşayacak insana maddeden kopmayı önermektedir. Bu konuda "Devlet" kitabındaki mağara alegorisi anılabilir. Bu alegoriye göre bir mağarada elleri kolları bağlı insan grubu duvara yansıyan gölgeleri izlemektedirler. İçlerinden bir tanesi, zincirleri bir nedenle çözüldüğünde istemsiz şekilde arkasına dönecek, izlediği gölgelerin kaynakları olan kuklaları, oynatıcılarını görecek ve en sonunda da mağaranın dışındaki güneşe doğru gidecektir. Gözleri kamaşan insan, hakikat insanı haline gelmiş ola-

---

[6] Mezopotomya kozmolojisinde Tanrı ve kutsal varlıkların bedensel tasvirinde hayvan biçimlenişleri tipiktir. Bunun için bkz. Joseph Campbell'ın "Ortadoğu Mitolojisi" kitabı (2002).

[7] Bu noktada Mezopotamya kültürleri hakkında modern incelemelerde canavar ve ifrit arasında farklar olduğu söylenmelidir. "Antik Mezopotamya sanatı ve ikonografisinin modern incelemelerinde 'canavar' terimi farklı hayvanların özelliklerini birarada taşıyan dört ayaklı yaratıklar için kullanılırken 'ifrif terimi genellikle dik insan bedenli yarı hayvan yan insan yaratıklar için kullanılır". Mezopotamya mitolojisinde ifrtilere az rastlanmaktadır. İfritler daha çok kötü büyü ve karanlık ile ilgili düşünülmektedir (Black ve Green, 2003, s. 106).

[8] Bu konuda güçlü bir eleştiri Friedrich Nietzsche'nin felsefesine yayılmış olan Platon eleştirisidir. Nietsche'nin temel düşüncesi Platon ve sokrates'in batı düşünce dünyasının rasyonel olana yönelen, görünür dünyanın küçümsendiği, yasa koyucu ve varoluşu kuruttuğu şekildedir. Nietzsche'nin bu açıdan okumasına dair Allan Megill'in "Aşırılığın Peygamberleri" (1998) önerilebilir.

caktır. Bu anlatı, görme alanında insanın körleştirici bir neden ile buluşarak yeni bir görme düzeniyle aydınlanmaya kavuşması şeklinde okunabilir. Bu yolculuk maddi olandan ayrılan ve hepsinin ardındaki nedenleri ve özü bulan insanın yolculuğudur. Bu anlatının önemi, son sahnesidir. Platon, aydınlanmış insanı yeniden mağaraya soktuğunda, ona halkına hakikati anlatması gerektiğini söylemektedir (Platon, 2002, s. 260). Diğer insanlara yaşadığı hayat ve bu hayatı anlamlandırma tarzlarının kısaca ifade dünyasının ve ifade araçlarının hatalı olduğuna ikna etmelidir.

"Devlet" diyalogunda insanın hakikat adına bedensel olanı bir kenara bırakması gerektiği söylenmektedir. Diyalogda Homeros eleştirisinin olduğu yerlerde de bu görülmektedir. Homeros, tanrıları insani zaafları olan varlıklar şeklinde göstermekte, bu zaaflarıyla onları hayvani dürtüleriyle yani doğaya ait bir şekilde düşünmektedir. Platon'un burada önerisi Tanrı fikrinin maddi olandan uzak kalacak şekilde düşünülmesi şeklindedir. Kültür tarihinde kültürün doğaya üstünlüğünün önemli bir evresi olan bu yaklaşım, tek tanrılı dinlerle devam edecektir. Bu aynı zamanda canavarın lanetlenmişliğine, tümüyle insan dünyasından uzaklaştırılmış, modern anlamına kavuşmasının önemli adımı olarak görülmektedir. Tanrı, insan bedeniyle canavarımsı biçimlendirmeden uzak kalırken, cisimsizleşmesiyle canavarın kutsallığının azalmasına neden olmaktadır. Marduk gibi Mezopotamyanın güzel hilkat garibeleri artık hayırlı olmayan, bir cezanın, bir lanetin işareti halini almaktadır.

## Canavarın Bedeni ve Deneyimleri

Doğadan kopmanın örneği olarak Yunan kültürü, tarihin ilerlemeciliğinde formların gelişme düşüncesi ve felsefi sözün mitik sözü hakikat konusunda geriye itmesi konularında çağdaş kültürde eleştiri altına alınmıştır. Platon'un Nietzsche tarafından eleştirilmesi, Romantizmden itibaren mitlerin geri getirilme çabası bunlara örnektir. Yine Hegel tarihselciliğinin pratikte geldiği noktanın savaşlar ve yıkımlar olması da güven duyulmaz bir tarih düşüncesine yerini bırakmıştır (Adorno ve Horkheimer, 2010). Bu güvensizliğin görülebileceği yerlerden bir tanesi de Avrupa avangardizmi ve onu izleyen çağdaş sanat olduğu söylenebilir. Avangard sanatın tarihselleştirme karşıtlığı, klasik sanatın kurallarını reddetmesi, kanonik olarak kendisini ona bağlamaması göz önünde bulundurulmalıdır. Avangardizm, kültür eleştirisi olarak kültürün reddettiği şeyleri mevcut hale getirmesiyle anlam kazanmakta ve bu açıdan da bastırılmış olanın geri dönüşü fikrine yer veren bir düşünce sunmaktadır[9].

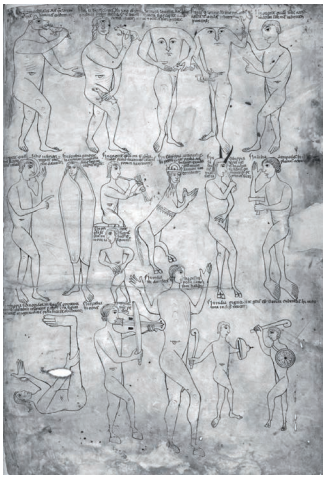
Bu kapsamda canavar imgesinin bedenselleşmesi düşünülürken bir çerçeve çizilebilir. Bu çerçevenin hatları şu şekildedir: (a) Canavarın ötekinin ikamesi olarak görülebileceği, (b) metafizik varlık olarak canavarın düşünülebileceği, (c) bir olayın yıkım gücü olarak canavar düşüncesidir. Bu üç durumun bir önceki kısımdaki değişimlerin sonucu veya devamı içerisinde ele alınabileceği, ayrıca onlarla birlikte bunların kaygı nesnesi olarak dehşet verici ve

[9] Bastırılmış olanın geri dönüşü olarak tekinsiz teması üzerine sanattaki temsil açısında bir inceleme için "Tekinsiz ve Temsil" kitabına (Ümer, 2019) bakılabilir.

tekinsiz olana karşılık geldiği söylenebilir. Aynı zamanda burada modern öncesi kültürlerdeki canavar imgesinin ötekilik, metafizik durum ve olayın yıkıcı etkisi şeklinde düşünülebileceği de önerilmektedir[10]. Çalışmadaki örneklemler bu üç durum açısından ele alınacak ve canavar fikrinin nasıl görünüm kazandığı sorusuna cevap verilmeye çalışılacaktır.

Modern düşünmede özne merkezliliğinin bir evresi olarak Freud'un ruhsal aygıtı, yanlış anlama, ket vurma ve bastırma ile benliğini güvence altına almaya ve kurmaya çalışmaktadır. Freud ve takipçileri bu durum etrafında geçmişe dönük bir projeksiyon ile kültür alanını bastırma ve yüceltme ile ele almışlardır (Freud, 2011, Jung, 2009). Bu düşünceler arasında kilit nokta ise bastırılanın geri dönüşüdür (Freud, 2002, s. 153).

Psikanalizin en önemli katkısı hatırlamanın istemsizce gerçekleşmesinde bastırılanın girdiği kılıkların değişiklik gösterdiğidir. Bu yüzden canavar olanın kılıklarından bir tanesinin bastırılmış öteki olarak olgusal anlamda düşmanlaştırılmış bir kesim, topluluk veya cinsiyetler olabileceğidir. Avrupa merkezcilliğin çerçevelemesinde siyahiler, orta doğulular, uzak doğulular, yabanıl kültürler geri kalmışlığın işaretleri olarak görülmüştür. Bu geri kalmışlık, kültür dünyasından nasibini almamış, yetileri eğitilmemiş, hayvani olana yakın olarak temsil edilmiştir. Yabancı ile olan ilişkide bu reddetme, toplumsal bir düzenleme ve yabancıya dair aşırılaştırılmış imgelerin el altında bekletilmesi, onu kolaylıkla düşmanlaştırabilecek bir temsil ve ideolojik bakışın inşa edilmesi şeklinde gerçekleşmiştir[11].



**Görsel 2.** Arnstein İncil'i, ykl. 1172, Canavar Irklar/ Monstrous Races.
Wright, A. (2013). Monstrosity, The Human Monster in Visual Culture. London: I.B.Tauris s.8

[10] Ötekilik ve canavar arasında düşünceye örnek olarak Richard Kearney'in "Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar" kitabı anılmalıdır (Kearney, 2012). Kearney'den başka editörlüğünü Jeffrey Jerome Cohen'in yaptığı "monster Theory" kitabı da anılmalıdır. Kitap, canavar teorisini kimlik ve ötekileştirme üzerinden alan metinler içermektedir (Cohen, 1996).

[11] Yabancının sosyolojisi konusunda Georg Simmel'in "Yabancı" aadlı yazısında yabancıyla ilişkinin farklı görünümleri ve toplumsallığı olduğunu bunların sadece negatif olarak görülemeyeceğini anlatmaktadır. Simmel'in konu hakkında önemli önerilerinden bir tanesinin yabancının "gruba organik olmayan bir biçimde eklenmiş olsa da, yine de grubun organik bir" üyesi olduğudur (Simmel, 2009, s. 154). Böylelikle toplumsal kurguda yabancı kıyılarda kalması gereken değildir. Yabancı kuruluşun içerisinde kaçınılmaz olarak varlık bulacaktır.

Canavarın bedenselleşmesinde kusurluluk hali, bütünlüklü bedensel imgeye[12] sahip olan insan varoluşuna karşılık asimetrik bir konumlandırmayla gerçekleşmektedir. Kişinin bütünlüklü beden imgesinin olmadığı tekinsiz hal, canavarın dehşet vericiliğini açıklama konusunda kullanılabilir.

Arnstein İncil'i (ykl.1172) olarak bilinen el yazması metinde canavar ırklar (Görsel 2), bedensel anlamda imkansız görünümlere sahip insan varoluşları olarak tasvir edilmişlerdir. Birer lanetli figür halindeki bedensel anormallikleri olan fantastik figürler gezginlerin kendi kültürleri dışındaki kültürler ile karşılaşmalarının sonuçlarıdırlar (Wright, 2013, s. 9). Bakışın merkezinden bedensel anormallikleri olan canavarımsı bu varlıklar, birer eksik varlık veya lanetli olarak hayal edilirken kendisini tasavvur edenlerin kaygılarını yansıttıkları yüzeyler olarak düşünülebilir.

**Görsel 3.** "Miss Julia Pastarna, Mumyalanmış Hilkat Garibesi", 1862, Londra. NY Times. Erişim: 005.02.2021. https://nyti.ms/3gkeg5r

Bu bakış açısının şimdinin kültürel yaşantısındaki başkaları hakkında imgelerde de devamlılık gösterdiği söylenebilir. Koku, ten renkleri, kimi sözler veya eylemler, alışkanlıklar, başka toplumların yemekler, damak tatları veya diğer şeyler tiksinti verici, eksik veya ahlaki anormallikler şeklinde önyargı derecesinde de olsa başkası karşısında korunma, onu konumlandırma araçları olarak kullanılmaktadır. Çağdaş kültürde başkasına karşılık gösterilen bu önyargılar ve kimi zaman terörize etmeler, modernizmin ilk evrelerindekine göre farklı denilebilecek bir düzeyde daha farkına varılmış olarak yorumlanmakta ve yasaklanmaya da çalışılmaktadır. Ancak bu temsil tarzının, hep işler özellikte olması onun geri dönüşünü de sağlamaktadır.

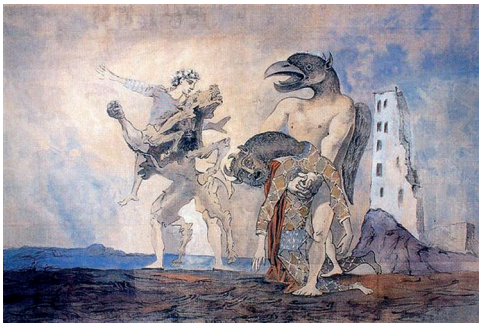
[12] Burada Lacan'ın ayna evresiyle bebeğin kendi imgesine dair bütünlüklü fikrine ilk kavuşma haline, benliğin bu imge kendisini güvence altına alması kastedilmektedir. Bkz. Jean-Pierre Cléro'nun "Lacan Sözlüğü"nden "parçalanmış beden" maddesi (Cléro, 2011, s. 107).

On dokuzuncu yüzyıl Avrupa'sında ötekilere bakışın sıradışı örneklemeleri önemlidir. Sirk canlısı olarak gösterileştirilerek estetize edilmiş siyahilerin, Romantik kaybın temsili olarak otantik doğuluların, yabanların ('ilkellerin') özellikle cinsellik açısından sıradışı görülen sahnelemelerle hayvansı gösterimleri, Arnstein İncil'ini aratmayan örneklerdir (Yardımcı, 2013, s. 103-171). On dokuzuncu yüzyılda bilimselci bakış, keşfettiği dünyaların yerlilerini sınıflandırılırken medeni/yabani, ileri/geri ideolojisi içinde düşünmüştür. Modern Avrupa'nın teknolojik ve toplumsal dönüşümünün geleneksel yapıları dönüştürmesiyle meydana çıkan yeni dünya, çevresindeki dünyayı geri kalmış olarak görmesini kolaylaştırmıştır. Siyahiler, bu görme alanı içinde "hayvanilik ve şehvet düşkünlüğünün izleriyle pisliği karakterize" etmekteydiler (Leppert, 2009, s. 275). Bu konudaki örneklerden bir tanesi de görünümü farklı bulunarak sirk canlısı gibi kitlelere gösterilmiş, öldükten sonra mumyalanmış ve etnolojik nesne şeklinde gösterilmiş olan Julia Pastarna'dır (Görsel 3).

**Görsel 4.** Cara Walker, 2014, Bir İncelik ya da Harikulade Şeker Bebek/ A Subtlety, or the Marvelous Sugar Baby. NPR. Erişim. 10.01.2021. https://n.pr/2QgEBqm

Pasterna, batılı bakışdaki ötekiye karşı onun hayvani ve kusurlu olarak görmenin örneklerindendir. Başkasına karşı bakış ile canavarlık ilgisinin olması göz ardı edilmemelidir. Bu yüzden de Pasterna, doğaya ait, doğanın anormal düzeni içinde görülmüştür. Bu tavır bilinçaltına işlenmiş gibi hazır ve refleks bir bakış açısı olarak tarih boyunca kültürlerde görülmeye devam etmiştir.

Cara Walker, "Bir İncelik ya da Harikulade Şeker Bebek" (2014) (Görsel 4) çalışmasıyla siyahi insanın beyaz Avrupalı'nın bakışındaki "hilkat garibesi" olarak görülmesinin ikonolojisine yapıbozumcu bir bakış sergilemektedir. "Şeker Sfenks", mitolojik sfenks figürünün kafasının siyahi bir kadın ile değişmesiyle gerçekleştirilmiş, bilge canavar Pasterna'ya aynı bakan bakışın düzeninde konumlandırılmıştır. Bu tersine şekilde, hakim bakışı bozar etkidedir. Çalışma ve sergileme pratiğindeki diğer heykellerin şekerden yapılması, siyahi ırkın kölelik zamanlarından kalma, şeker kamışı topladığı sahneleri akla getirerek bunu daha da güçlendirmektedir. Beyaz heykel, kendisi ve çevresindeki sahnelemeyle kodlarla oynayan bir gösterge ilişkisi meydana getirmekte, belleği tazeletmekte ve bilinçaltındaki yabancıya olan bakışı ifşa ederken onu da zedelemektedir.



**Görsel 5.** (Solda) Max Ernst, 1937, Barbarlar/Barbarians. Wikipedia. Erişim: 06.02.2021. https://bit.ly/3egqjOq

**Görsel 6.** (Sağda) Pablo Picasso, 1936, Renkli Kostümlü Minatour'un Kalıntıları/ The Remains Of Minotaur in A Harlequin Costume. Wikiart. Erişim. 06.02.2021. https://bit.ly/3tt7DS4

Max Ernst'in "Barbarlar" (Görsel 5) resmi, bir dizi canavarımsı imgenin resmedildiği seriden bir tanesidir. Resimde kuş ve bitkinin hibritleştirildiği form dili görülmektedir. Ernst'in kişisel dünyasının ve sonraki resimlerinde de devam eden sembollere rastlanabilecek bu eser, sanatçının ruhsal dünyasından doğan, aynı zamanda Mezopotamya mitolojilerindeki canavar biçimlerini akla getirmektedir. Bir işaret olarak dışavurum unsuru olarak canavar biçimler, içrek anlam taşımaktadırlar. Bu anlam, insan soyuna özgü ortak duygu ve bellek anılarına bağlanabilir. Resim, olayı sunmamakta, sahne sergilemektedir. Ernst'in sunumu, canavar biçimlerinin içsel doğanın ifadesi olarak ilkel sanatlardakine benzerlik göstermektedir. Birer ikon, totem veya arma gibi sanki mitik sahnenin tasvirini sunmaktadırlar. Ernst gibi Picasso'nun mitik olana dönüşünde (Görsel 6), mitik figürler kişisel, içsel sürecin ifadesi olarak anlamlandırılmış, canavar deneyimi katartik bir görev görmüştür. Bu canavar imgelerinin sunduğu imkanın modernite içerisinde rasyonalizme karşı içgüdüsel ve ilkel dürtüleri gün yüzüne çıkartması olarak düşünülebilir. Hümanizmanın insan merkezliliğine karşı içgüdüsel serbestlik şeklinde ele alınabilir.

Ernst ve Picasso'nun içgüdüsel olanın serbesiyetiyle benin ötekisinin su yüzüne çıkartılması ve Walker'ın ötekiyi hatırlatan düzenlemesi, canavarın katartik bir deneyimin imkanı olarak kullanılmasına örnektir. Canavar, kendisini konumlandırma iddiasındaki bakış açısında birer leke veya güçlü bir temsil olarak varlık bulmakta, onu boşaltmakta, kodlarını bozmaktadır.

**Görsel 7.** Richard Oelze, 1935/36, Beklenti/ Expectation. MoMa.
Erişim. 01.01.2021 https://mo.ma/2P5esuk

Richard Oelze'in "Beklenti" eseri (Görsel 7), canavarın bedenselleşmesinde hayvan, bitki ve insan karışımı gösterimlerin yerine soyut bir hal, belirsizlik, beklentinin kesin bir biçiminin olmaması, beklentinin kaygılı halininin insanda uyandırdığı huzursuzluk duygusunu göstermektedir. Resim canavarsı haşmeti göstermemekte, böyle bir duyum veya duygu uyandırmamaktadır. Resimde bir grup insan ve onların arkasında konumlandırılmış izleyici, resme hakim olan gökyüzü boşluğundaki puslu alandan her an bir şey çıkacakmış gibi beklemektedirler. Puslu gökyüzünden çıkacak olanın ne olduğunun önemi yoktur. Gökyüzünün bakışının belirsiz ve nelerle sonuçlanabileceğinin bilinmemesi, resmin buna dair bir işaret içermemesi seyrin odağı olarak gösterilebilir. Bu eser, canavarın metafiziksel varlığını akla getirmektedir.

**Görsel 8.** (Solda) Anish Kapoor, 2011, Leviathan/Leviathan

**Görsel 9.** (Sağda) Anish Kapoor, 2011, Leviathan/Leviathan (içeriden görünüm) Dezeen.
Erişim: 04.01.2021 https://bit.ly/3ebbM6W

Anish Kapoor'ın "Leviathan" (Görsel 8) çalışması, ismiyle canavara yaptığı göndermeyle alımlanmalıdır[13]. Eser, içerisinde dolaşılabilecek bir yapı, dışarıdan bakıldığında orantısal açıdan çok büyük bir nesne gibidir (Görsel 9). Leviathan, canavar fikrini boyutlarıyla forma sokmaktadır. Organik ve zaman ötesinden gelmiş gibi duran bu 'yabancı' nesne, dokunsal, görsel ve hatta koku açısından mesafenin azaltıldığı bir deneyim meydana getirmektedir. Aktüel anlamda mekan ve zamanı işgal eden bir deneyim alanı olarak "Leviathan" güvenli anlamda kaotik etkiyi estetize etmektedir.

Ömer Uluç'un soyut formları ve bunları resim yüzeyinden hazır nesneler ile gerçekleştirdiği işlerinde canavar imgesiyle karşılaşılmaktadır (Görsel 10). Canavarın mitik bedenselleşmesi, antikiteden bu yana lanetlenmiş ve sakatlanmış olanın canavar fikriyle eş görülmesi, ucube ve hilkat garibelerinin başka coğrafyalardaki ötekiler olmasından başka Uluç'un soyut biçimlenişinde aynadaki benin asimetrik, ona yabancı imgesi görülmektedir. "Aynadaki Canavar" ismi bunu akla getirmektedir. Uluç, Kapoor gibi, tasvirin meydana getireceği etkiyi önemsemekte, yüzeyin sınırlı alanında mekan ve zaman ilgilerinden bağımsız haldeki biçimler, kendi alemlerinden izleyiciye bakmaktadırlar.

**Görsel 10.** Ömer Uluç, 1996, Aynadaki Canavar/ Mirror With Monster.
Wikiart. Erişim Tarihi. 10.01.2021. https://bit.ly/3uZD3jl

Modernitenin canavarımsılığının olgusal karşılıklarından bir tanesinin kalabalıklar olduğu söylenmelidir. Modern kalabalıklar, kent mekanında dolaşımda olacak ve yeni deneyimler meydana getireceklerdi. Kalabalıklardan kitleye olay hali olarak denetimsiz ve kaotik oluşlar canavarımsı bir dehşet fikrini akla getirmiştir. Kent ve kalabalık ilişkisi küresel 'şimdi'de

[13] Leviathan, İbranilerde geçen bir deniz canavarıdır. Tanrı'ya karşı gelmektedir ve kaosun temsilcisidir. Leviathan, Thomas Hobbes'un modern devlet düşüncesinde de bir metafor olarak görülmektedir. Devletin bedeni olarak Leviathan metaforu, toplumu oluşturan bireylerin bir araya gelmesiyle oluşmaktadır (Hobbes, 1993).

alışkın olunan bir imge gibi görünse de yeni görülmeye başlandığı dönemlerde şaşırtıcı ve şoke edici olmuştur. Edmund Burke, on sekizinci yüzyıl Avrupa kültüründe ortaya çıkan ayaktakımının, dönemin devrimci hareketine paralel şekilde, kontrol edilmez, düzensiz yığın olarak tanımlamaktaydı. Modern kalabalıkların ilk görünümü olarak ayaktakımını Burke, yönetilemez, hareket halinde olan canavar şeklinde tanımlanmaktadır (Neocleous, 2015, s. 51). Burke'ün sınır deneyimi kitleler olmuştur. Kitleler, muhafazakar ideoloji için sınır halini koruyacakken, bu sınırı aşmak, ona karışmak, meydana getirdiği devinimde kaybolmak anlamına gelecektir.

**Görsel 11.** Pieter Brughel,(ykl.1562 – 1563),Ölümün Zaferi /Triumph of Death. Wikiart. Erişim. 15.01.2021. https://bit.ly/32sdOKd

Kalabalıkların canavarımsılığı çağdaş kültürde zombi imgesiyle farklı bir devamlılık izlemektedir. Zombi, hastalık nedeniyle bilinçsiz salt içgüdüsel şekilde hareket eden, tektipleşmiş kitlelerin bir mecazı olarak okunabilmektedir[14]. Zombi, edebiyat ve sinema filmlerinde kitlesel akınıyla medeniyetin düzenini bozmakta ve onu kaosun kıyısına getirmektedir. Modern kalabalıklardaki yalnızlık ve yabancılığın ahlaki duyarsızlığının benzeri olarak görülebilecek zombi, dünyayı akınlar halinde fethetmektedir. Bu temanın bir benzerinin Rönesans Avrupa'sındaki ölümün Rönesans insanın yanıbaşına olduğunun söylendiği, veba salgınlarını unutturmayan ölümün dünyayı sardığı eserlerdir. Bu konuda tipik örnek Pieter Brughel'in "Ölümün Zaferi"dir (Görsel 11).

[14] Chris Harman'ın "Zombi Kapitalizm" ifadesi güncel ekonomik durumu anlamak ve Marksist bakış ile ele almak için geliştirdiği bir ifadedir. Harman, "insanî hedeflere ulaşmak ve insanî duygulara hitap etmek gerektiğinde ölü gibi duran, etrafına kaos yayan ani faaliyet patlamaları yaratabilme yeteneğine sahip olan" beyinsiz, amaçsızca oradan oraya dolaşan bir zombi" olarak kapitalist ekonominin meydana getirdiği durumu tanımlamaktadır (Probst, 2019, s. 112).

**Görsel 12.** Chapman Kardeşler. 2013. Tüm Kötülüklerin Toplamı / The Sum of All Evil ArrestedMotion. Erişim. 25.01.2021. https://bit.ly/2QyrJMn

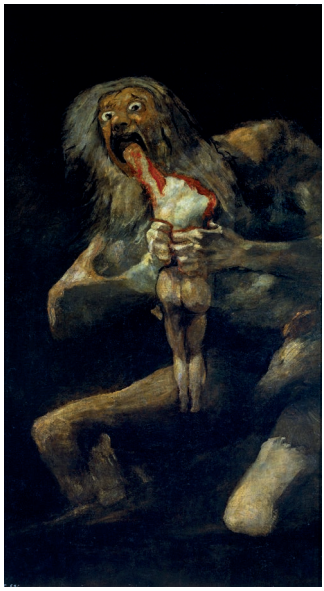
Chapman Kardeşler, Brughel referanslı ölümün zaferi temasını güncel tüketim kültürüne özgü kaosu, kitlenin terörize olarak kültürü yutmasını, kültürün sembolik düzeninin kaos ile buluşmasını konu alan panaromalar üretmektedirler. Burada canavarın yeri doğada değil, insanın içinden çıkan kötülük şeklindedir. Zombileşmiş figürler, zalimliğin ve kötülüğün sıradanlaşmasının işaretleridirler. Özellikle Nazilerin bu panaromalardaki başrol oynaması toplumsal bellekteki kilte kıyımını kaos fikrine yöneltmektedir. Chapman Kardeşler, radikal kötülük ve Hannah Arendt'in kötülüğün sıradanlaşması kavramları etrafında yorumlanabilir (Arendt, 2012).

Kötülük fikrinin sıradanlaşması Chapmanların pop stillerinde görsel açıdan sansasyonelliği beslemesiyle Arendt'ten ayrılmaktadır. Chapman Kardeşlerde bitimsiz bir işkence ve zalimlik gösterisi görülürken Arendt'in konu ettiği Nazilerin soğukkanlılıkla görevlerini yerine getirme ve bir amaç için bunu gerçekleştirmeleri söz konusudur:

> Söz konusu eylemler ne kadar canavarca olursa olsun, fail ne bir canavardı ne de bir iblis, ki duruşma ve öncesindeki polis sorgusu sırasında geçmiş işinde ve davranışında tespit edilebilen tamamen olumsuz, şahsına münhasır tek özellik aptallık değil, tuhaf ve oldukça özgün bir düşünme kabiliyetsizliğiydi. Tıpkı Nazi rejimi döneminde görevini üstlendiği gibi, şimdi de önde gelen bir savaş suçlusu rolünü üstlenmişti; tümüyle farklı kuralları kabul etmekte en ufak bir zorluk çekmiyordu. Bir zamanlar vazife saydığı şeyin artık suç olduğunu biliyordu ve bu yeni yargı usulünü başka bir dil kuralını kabul eder gibi kabul etmişti (Arendt, 2017, s. 156).

**Görsel 13.** Francisco de Goya, 18081812, Dev/The Colossus
Wikipedia. Erişim: 04.02.2021. https://bit.ly/32rhEn6

Olayın canavarımsılığı, meydana getirdiği lekenin, kültürü tekinsiz ve dehşet verici bir yere dönüştürmesidir. Eski mitolojilerde doğanın ve alemin yerle bir olduğu Tanrılar savaşlarının ertesinde yeni bir düzen oluşmaktaydı. İnsan, bu gibi kozmoloji olaylarında görünmez iken modern kültürde merkeze gelmiş, meydana getirdiği felaketler de doğrudan onu ilgilendirmeye başlamıştır.



**Görsel 14.** Francisco de Goya, 1819-1823, Oğlunu Yiyen Satürn/ Saturn Devouring His Son
Wikiart. Erişim: 04.02.2021. https://bit.ly/3n5JOO0

Goya'nın savaş ve devrimin meydana getirdiği canavarlığı resmettiği eserleri (Görsel 13 ve Görsel 14) dönemin olaylarının toplumsal yarılmalarının işaretleridir. "Savaşın ruhunun" imgeleri olarak Satürnüs ve Mars, felaketlerin gösterimidir (Todorov, 2019, s. 156). Bunlar Avrupa resminin mitolojik temalarının devamında Goya'nın düşünülmesine imkan vermemektedirler. Tıpkı Manet'in parodisini yaptığı klasikler gibi. Goya'nın da mitolojik figürleri, "geleneklerin arasından özgürce ödünç" almalar ile Manet'in konumuna benzer olarak görülebilmektedir (Todorov, 2019, s. 225).

**Görsel 15.** 11 Eylül İkiz Kuleler Saldırısı. Britannica. Erişim. 15.01.2021. https://bit.ly/3egpTaS

Yirminci yüzyılı kapatan olayın 11 Eylül İkiz Kuleler saldırısı olduğu söylenebilir (Görsel 15). Bu olay batının sembollerinden bir tanesinin yıkımıyla, dokunulmaz batı imgesini yerle bir ettiği, ötekinin görme alanına, olay haliyle yıkımın bu görme alanına girmesi şeklinde yorumlanabilir.

**Görsel 16.** Gerard Richter, 2005, Eylül/ September. GerhardRichter.com. Erişim. 02.02.2021. https://bit.ly/3EQ8eme

11 Eylül olayının medya imgelerinin olay anını çarpıcı ve etkili şekilde göstermesi görsel kültür araştırmalarında bir olgu olarak görülebilir. Olayın büyüklüğünün gösterimi olarak bu temsiller, seyir mesafesiyle de olayın şiddetini alımlamaya neden olabilecek etki sunmaktadır. Gerard Richter'in "Eylül" (Görsel 16) adlı çalışması medyadaki gökdelenlerin çökme anınının silinmiş gösterimidir. Burada maddi olan herşey tuzla buz olmakta, iç içe geçmekte biçim değiştirmektedir.

**Görsel 17.** William Turner. 1842. Fırtınadaki Gemi/ The Slave Ship. Wikimedia. Erişim. 01.02.2021. https://bit.ly/3mY7Pbp

Richter'in eseri, çarpışmanın şiddetiyle, gökdelenleri molozlar ve insan bedenleriyle bir arada çökmesinin, bunların duyumlarının gösterimidir. Felaketin alımlanışı olarak her şeyin iç içe geçmesi, yücenin terörize hali, biçimlerin erimesiyle gösterilmektedir. Kant'ın yücenin, sanat eserlerinde gösterilemez fikrine karşılık Richter'in imgesi, dehşetin sunumu olarak sarsıcı olma amacındadır (Kant, 2006). Bu resim, William Turner'in "Fırtınadaki Gemi" (Görsel 17) resmindeki gibi uzaktan izlemenin güvenli noktasında izleyiciyi konumlandırmaktadır. Richter'de de Turner'daki gibi bir perdeleme, olayın şiddetini hissettiren, olayın kaotik canavarımsı karakterini bu şekilde yakalayan bir temsil görülmektedir.

## Sonuç

Canavarın gösterimi, mevcut hale getirilen kaotik olanın estetize edilerek, seyirlik hale getirilmesiyle, nötralize olması şeklinde düşünülemez. Canavarın ister gösteri olarak ister tekinsiz ve dehşet verici deneyimler meydana getirebilme etkisi, canavarın sembolik evrene dahil edilmesidir. Alt metinsel olarak canavarın bedenselleşmesi, semptomatik olana işaret etmektedir. Çünkü canavar, hali hazırdaki anlam evrenini zedeleyen, titreştiren yabancılaştırıcı güce sahiptir. Bu çalışmada konu edilen örneklerin, bir bilinci ve bakışı tanımladığı anlatılırken, bu bakışa karşı yabancılaştırıcı güçlere de sahip olduğu gösterilmeye çalışılmıştır.

Canavarın mevcudiyeti, başkası ile karşılaşmanın imkanı olarak görülmelidir. Emmanuel Levinas'ın 'kurucu öteki'sinin canavarsı olarak düşünülme önerisine de açıktır. Canavar, ötekinin yuvalanabildiği bir imkandır. Canavar, bakış alanında olgusal olarak namevcut başkasının lekesel işlevinin kaygı verici ve düşman olarak görünümünün hali olarak ötekilik içerisinde düşünmeye açıktır. Bu anlamda canavar, bir ufuk olarak kültürün tazelenmesi şeklinde düşünülmelidir: Yeni bir bilme, deneyim ve estetik gibi.

Ötekilik gösterimi olarak canavar, ideolojik tersine çevirmeyle benlik oluşumunda gizil ideolojik bakışın boşaltılmasıdır. Metafizik canavar fikrinin haşmetli ve insan bakışının ve görme alanını işgal eden gücü, yersiz yurtsuz halde bu dünyaya girmektedir. Olayın canavarımsılığı, kaotik olanın biçimsizleştirici ve yıkıcı gücün deneyimlenmesidir. Olay, perdelendiği sürece sembolik hale gelmektedir. İmgelerin görevlerinden bir tanesinin de bu olduğu söylenmelidir. Sanatın canavar temsilleri yeni deneyim imkanları olarak önerilmektedir. Bu açıdan canavar, başkasını yok sayan, onu namevcut hale getiren, onu silen ve kendi anlatısında düşmanlaştıran söylem karşısında mütevazi öneriler sunmaktadır.

Bu öneriler için ise tarihin seyrinin ilerlemeci değil, sürekli hatırlama ile ilgili olduğu ve bunun bitimsiz bir mahkeme olarak değil, içerdiği etik boyutla düşünülmesi gerektiği, sanatın da kendi sahnelemesinde bu konuda güçlü imkanlar meydana getirmeye devam edeceği söylenmelidir. Bu tarih, toplumsal anlamdan kişisel olana uzanan genişliktedir. Bu çalışmada da anlatılmaya çalışıldığı gibi canavar imgesi, bu tarihlerin arkeolojisinin anahtarlarındandır.

## Kaynakça


Adorno, T. ve Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği.* (Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Akay, A. (2016). *Tekil Düşünce.* İstanbul: Doğu Batı Yayınları..

Anonim. (2019). *Bâbil Yaratılış Destanı, Enuma Eliş.* (F. Selim Adalı, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Arendt, H. (2012). *Kötülüğün Sıradanlaştırılması.* (Özge Çelik, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Arendt, H. (2017). *Düşünmek ve Ahlaki Değerlendirmeler.* İmge Oranlı, (Ed.).Cogito Sayı: 86 içinde. s. 156- 179. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Black, J. ve Green, A. (2003). *Mezopotamya Mitolojisi Sözlüğü Tanrılar İfritler Semboller.* Necdet Hazgül (Haz.). İstanbul: Aram Yayıncılık.

Bulfinch, T. (2011). *Bulfinch Mitolojisi.* (Esin Özer ve Berk Özcangiller, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Campbell, J. (1995). *İlkel Mitolojisi.* (Kudret Emiroğlu, Çev.). Ankara: İmge Yayınları.

Campbell, J. (2002). *Ortadoğu Mitolojisi.* (Alâeddin Şenel, Çev.). Ankara: İmge Yayınları.

Cassirer, E. (2005). *Sembolik Formlar Felsefesi II Mitik Düşünme.* (Milay Köktürk, Çev.). İstanbul: Hece Yayınları.

Cléro, J.P. (2011). *Lacan Sözlüğü.* (Özge Soysal, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Cohen, J. J. (1996). *Monster Theory.* London: University of Minnesota Press Minneapolis.

Copleston. (1998). *Platon.* (Aziz Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea Yayınları.

Dell, C. (2014). *Canavarlar Garip Yaratıklar Kitabı.* (Nurettin Elhüseyni, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Dumezil, G. (2016). *Mit ve Destan I.* (Ali Berktay, Çev.). İstanbul: Yapı Ktedi Yayınları.

Freud, S. (2002). *Metapsikoloji.* (Emre Kapkın ve Ayşen Tekşen Kapkın, Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.

Freud, S. (2011). *Uygarlığın Hoşnutsuzluğu.* (Haluk Barışcan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Havelock, E. A. (2015). *Platon Filozof Şaire Karşı.* (Adem Beyaz, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayınları.

Hegel, G. F. (2012). *Estetik Güzel Sanatlar Üzerine Dersler Cilt 2.* (Taylan Altuğ ve Hakkı Hünler, Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.

Hobbes, T. (1993). *Leviathan.* ( Semih Lin, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Homeros. (2007). *Odysseia.* (Azra Erhat ve A. Kadir, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Jung, G. (2009). *İnsan ve Sembolleri.* (Ali Nahit Babaoğlu, Çev.). İstanbul: Okuyan Us Yayınları.

Kant, I. (2006). *Yargıgücünün Eleştirisi.* (Aziz Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea Yayınları.

Kearney, R. (2012). *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar.* (Arış Özkul, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi.* (İsmail Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Megill, A. (1998). *Aşırılığın Peygamberleri.* (Tuncay Birkan, Çev.). İstanbul: Bilim Sanat Yayınları.

Neocleous, M. (2015). *Canavar ve Ölü.* (Ahmet Bekmen, Çev.). İstanbul: h20 Yayınları.

Paglia, C. (2001). *Cinsel Kimlikler.* (Didem Atay ve Anahid Hazaryan, Çev.). İstanbul: Epos Yayınları.

Platon. (2002). *Devlet.* (Hüseyin Demirkan, Çev.). İstanbul: Sosyal Yayınları.

Probst, P. (2019). Marksist Bir Kriz Hali: Zombi Kapitalizm. (Atilla Dirim, Çev.). *Enternasyonel Sosyalizm,* 4, s.112-115.

Roller, L. E. (2004). *Ana Tanrıça'nın İzinde.* (Betül Avunç, Çev.). İstanbul: Homer Kitabevi.

Scott, N. (2007). *Monstrous Origins: Histories from the Deep and Transformed Humans (Where ever they come from, they keep coming)*. Niall Scott, (Ed.). *Monsters and Monstrous,* s.1-9. Hollanda: Rodopi B.V.

Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve Kültür.* (Tuncay Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Stone, M. (2000). *Tanrılar Kadınken.* (Nilgün Şarman, Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.

Todorov, T. (2019). *Aydınlanmanın Gölgesi: Goya.* (Sezin Şahin, Çev.). İstanbul: Othello Yayınları.

Ümer, E. (2019). *Tekinsiz ve Temsil Romantizmden Postmodernizme Bir İnceleme.* İstanbul: Pales Yayınları.

Ünal, Y. (2003). *Anadolu Anatanrıçası Kibele.* Ankara.

Yardımcı, S. (2013). *Canavar: Kültüralizm Ne Zamandı?.* Ali Artun (Ed.). *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*, s.103-171. İstanbul: İletişim Yayınları.

Wright, A. (2013). *Monstrosity, The Human Monster in Visual Culture.* London: I.B.Tauris.

## İnternet Kaynakçası


Arrested Motion. Erişim. 25.01.2021. https://arrestedmotion.com/2013/02/art-focus-jake-dinos-chapman/

Britannica. Erişim. 15.01.2021. https://www.britannica.com/event/September-11-attacks/The-attacks

Dezeen. Erişim. 04.01.2021 https://www.dezeen.com/2011/06/22/leviathan-by-anish-kapoor/

GerhardRichter.com. Erişim. 02.02.2021. https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/death-9/september-13954

MoMa. Erişim. 01.01.2021 https://www.moma.org/collection/works/78518

Nişanyansözlük. Erişim tarihi: 02.02.2021.https://www.nisanyansozluk.com/?k=canavar.

NY Times. Erişim: 005.02.2021. https://www.nytimes.com/2013/02/12/arts/design/julia-pastrana-who-died-in-1860-to-be-buried-in-mexico.html

NPR. Erişim. 10.01.2021. https://www.npr.org/2014/05/16/313017716/artist-kara-walker-draws-us-into-bitter-history-with-something-sweet

Wikiart. Erişim. 06.02.2021. https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/the-remains-of-minotaur-in-a-harlequin-costume-1936

Wikiart. Erişim Tarihi. 10.01.2021.https://www.wikiart.org/en/omer-uluc/mirror-with-monsters-1996

Wikiart. Erişim: 04.02.2021. https://www.wikiart.org/en/francisco-goya/saturn-devouring-his-son-1823-1

Wikiart. Erişim. 15.01.2021. https://www.wikiart.org/en/pieter-bruegel-the-elder/the-triumph-of-death-1562-1

Wikimedia. Erişim. 01.02.2021. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Slave_Ship#/media/File:Slave-ship.jpg

Wikipedia. Erişim: 02.02.2021. https://en.wikipedia.org/wiki/Ulysses_and_the_Sirens_(Waterhouse)

Wikipedia. Erişim. 06.02.2021.https://en.wikipedia.org/(painting)

Wikipedia. Erişim: 04.02.2021. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Colossus_(painting)

**SANAT YAZILARI, 2021; (45): 685-710** / ARAŞTIRMA MAKALESİ

# GÜNÜMÜZ İÇ MEKAN TASARIMI EĞİTİMİNE ALTERNATİF DÜŞÜNSEL BİR YAKLAŞIM: DİJİTAL ÖYKÜLEME[1]

## AN ALTERNATIVE INTELLECTUAL APPROACH TO TODAY'S INTERIOR DESIGN EDUCATION: DIGITAL STORYTELLING

ARŞ. GÖR. **İPEK YILDIRIM**
Nuh Naci Yazgan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi
İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
ipEkyldrm22@gmail.com
**ORCID ID:** 0000-0001-8782-9943

PROF. DR. **PELİN YILDIZ**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
peliny@hacettepe.edu.tr
**ORCID ID:** 0000-0002-7201-8213

***Öz:*** *1980'li yıllarda ortaya çıkan ve her alanda etkilerini gösteren dijitalleşme olgusunu iç mekân tasarımı eğitimi çerçevesinde ele alan çalışma; bu olgunun, ortaya çıktığı zamandan bu yana yoğun olarak araç kullanımı ya da yeni form arayışı ile özdeşleştirilmesi ancak düşünsel olarak ele alınmaması probleminden yola çıkmaktadır. Bu problem doğrultusunda ise bahsedilen dijitalleşme tasarım düşüncesi ilişkisini dijital öyküleme yaklaşımı ile saptamayı amaçlamaktadır. Belirlenen amaç doğrultusunda tasarım düşüncesi ve tasarım düşüncesini oluşturan süreçlerin analizi Marmara Üniversitesi İç Mimarlık Bölümü Temel Tasarım dersi kapsamında 2020-2021 Bahar Yarıyılında gerçekleştirilen ve dijital öyküleme ile çözümlenen tasarım sürecinin takibi üzerinden yapılmıştır. Tasarım düşüncesini oluşturan bileşenlerin keşfi ise tasarım stüdyosunda toplanan verilerin nitel analizi ile yapılandırılmıştır. Çalışmanın sonuçları, dijital öyküleme yaklaşımıyla çözümlenen tasarım süreci ile çalışmada bahsedilen dijitalleşme olgusunun düşünsel olarak ne şekilde ele alınacağını ve bu sayede dijital öyküleme yaklaşımının tasarım düşüncesini oluşturan bileşenler üzerindeki etkilerini ortaya koymaktadır.*

***Anahtar Sözcükler:*** *Tasarım Eğitimi, Mekân Tasarım Eğitimi, Tasarım Düşüncesi, Dijitalleşme, Dijital Öyküleme.*

[1] Bu makale, Hacettepe Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı'nda Prof. Dr. Pelin Yıldız danışmanlığında yazımı devam etmekte olan "Temel Tasarım Eğitimi ve Güncel Öğrenme Ortamlarında Dijital Öyküleme Yöntemi" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

**GELİŞ TARİHİ:** 12.09.2021 | **KABUL TARİHİ:** 21.10.2021

***Abstract:*** *The study deals with the phenomenon of digitalization, which emerged in the 1980s and showed its effects in every field, within the framework of interior design education, and it sets out from the problem that this phenomenon has been intensely identified with the use of vehicles or the search for new forms, but not dealt with intellectually since the time it emerged. In line with this problem, it aims to determine the mentioned digitalization-design thinking relationship with the digital storytelling approach. Thus, the analysis of design thought was carried out in the 2020-2021 Spring Semester within the scope of the Basic Design course of the Department of Interior Architecture at Marmara University. The discovery of the design thinking has been structured by the qualitative analysis. The results of the study reveal that how digitalization will be handled intellectually, and thus the effects of the digital storytelling on the design thought.*

***Keywords:*** *Design Education, Space Design Education, Design Thinking, Digitalization, Digital Storytelling.*

## Giriş

Hayal gücünü harekete geçirerek görme ve düşünme biçimleri geliştiren ve tasarım bilgisi oluşturulması aşamalarını kapsayan tasarım eğitimi, stüdyo ortamında öğrenmeye yönelik oluşturulan diyalog ortamı, mevcut bilgilerin sorgulanmasıyla farklı bağlamlarda yeniden düşünülmesi, dolayısıyla oluşturulan kaygan zemin sayesinde düşüncenin aktifleşmesine ve yeni ilişkiler oluşturulmasına imkân sağlamaktadır (Aydınlı, 2015). Birçok alt disiplini barındıran bu eğitimde; çalışma mekân tasarımı disiplinlerinden iç mekân tasarımı eğitimine odaklanmaktadır.

Mekân tasarım eğitimi gelişim süreci üç aşamada ele alınmaktadır. Bunlardan ilki bu eğitimi veren kurumların olmadığı, eğitimin loncalar tarafından yürütüldüğü, adayların alanlarında usta kişiler tarafından eğitildiği sistemdir. İkinci aşamada ustaların rolünü eğitim kurumları almıştır fakat okullarda sadece kuramsal eğitim verilmekte, uygulama yani deneyim kısmı okul dışında atölyelerde gerçekleşmektedir. Son aşamada ise kuram ve uygulama eğitim kurumlarında birlikte verilmeye başlanmış ve tasarım stüdyosu kavramı ortaya çıkmıştır. Böylelikle eğitim kurumlarında hem teorik hem de pratik bilgi aktarımı sağlanmaya başlanmıştır. İç mekân tasarımı eğitiminde de mekân tasarım eğitimi aşamalarından geçerek ustaların rehberliğini yaptığı atölyeler, yerini yürütücü rehberliğindeki tasarım stüdyolarına bırakmıştır (Gül, 2016, s. 10).

Mekân tasarım eğitiminin Loncalar tarafından yürütüldüğü ve ilk stüdyo eğitiminin temellerinin atıldığı Ecole Des Beaux Arts ve ardından yaparak öğrenmeye dayalı eğitimin verildiği sanat ve zanaatın bir çatı altında toplandığı Bauhaus eğitim kurumları, mekân tasarım eğitimine bugünkü kimliğini kazandırmıştır (Paker Kahvecioğlu, 2001, s. 95-96). Bu nedenle tasarım eğitiminin ekolleri olarak ele alınan Beaux Arts ve Bauhaus yaklaşımları, geliştirdikleri eğitim sistemleri ve bakış açıları ile uzunca bir süre tartışma konusu olmuştur (Tatar, 2015, s. 8).

Ancak son zamanlarda mekân tasarımı alanında en önemli gelişme bilgisayar ve sayısal teknolojilerin tasarımı ve tasarım pratiğini hızlı bir şekilde dönüştürmesi ve yeni yaklaşımların, kuramların, kavramların ortaya konması olmuştur. Bu hızlı dönüşüm mekân tasarım eğitimini de etkilemiş, bu neticede eğitim programları sürekli tartışılıp, güncellenerek eğitim içeriklerine dijital tabanlı yöntemleri eklemiştir (Turan, 2011, s. 162) (Özbaki, 2016, s. 3) (Turan, 2009, s. 40).

Aynı zamanda mekân tasarımı eğitimi pedagojisi alanında arayışlar sürerken, bilgisayar teknolojileriyle ivme kazanan gelişmelerle bilgiye ulaşmak kolaylaşmış, dijital medya ilişkimizle bağlantılı olan bu durum paralelinde tasarım yapma biçimleriyle birlikte üretilen ve kullanılan tasarım bilgisini de etkilemiş; tasarlama eylemi ve temsil araçlarında olduğu gibi, tasarım sürecinde araştırma, bilgi edinme araç ve ortamlarında da etkili olmuştur

(Taşdelen, 2018, s. 13). Bununla birlikte süreklilik içeren bu gelişmeler müfredatlarda ya da eğitim sisteminde öğrencinin kolay elde edilen ve sonsuz olan bilgileri derinlemesine öğrenmesini sağlayan eğitimsel deneyimlerin oluşturulmasını gerektirmiştir (Aykaç, 2019, s. 75) (Kvan vd., 2004, s. 2). Bu eğitimsel deneyim arayışları, başlangıç yıllarında sadece bir temsil aracı olarak kullanılması yeterli görülen teknolojinin, ilerleyen süreçlerinde bu kullanımının yeterli bulunmaması sonucu sorgulanmaya başlanması ile mekân tasarımı eğitimi alanında yeni durumlar, yeni araştırmalar ve yeni sorgulamaları da beraberinde getirmiştir.

Ancak bu yeni sorgulamalara rağmen; günümüz yapma bilgisi, kaynağı fark etmeksizin her türlü formun inşasına imkân verirken, bugünün tasarım eğitimi içeriğinde halen Bauhaus ekolünün oluşturduğu kültürün şablonları aracılığıyla tasarım bilgisi üretmeye devam edilmektedir. Aradan geçen yüz yıla rağmen, biçimlendirmeye hala aynı yaklaşılıyor olması eleştirel bir şekilde ele alındığında genel eğilimin, tasarım geometrisinde doğruları eğrilere, köşeleri ise yaylara çevirmek gibi düzenlemelerle değiştirilebileceği, böylelikle tasarımın çağdaş form dilinin oluşturulacağı ve Bauhaus ekolünün temelindeki düşüncenin yakalanabileceği yönünde olduğu görülmektedir. İçeriğiyle yabancılaşan bu formalist düşünce, tasarım eğitiminde el çizimi yerine CAD programlarının, sanal ve gerçek dünyanın kullanımını içeren tasarım anlayışlarıyla bu eğitimin yenilenebileceğini savunmaktadır (Aslan ve Kızıltepe, 2020, s.315).

> Bilmek ve yapmak sözcüklerinden oluşan teknoloji kavramı, bilerek yapmayı tarifler. Teknik, bir ürün elde etme sürecinde kurallar, yollar ve yöntemleri içerirken 'teknoloji' tekniği de kapsayan bilgiler, düşünceler, planlar, hedefler ve görüşlerdir. Yani teknoloji, salt üretilmiş makineler, araç-gereç, bir üretim süreci ve onun bilgisi değil, kökeninde bir anlama ve anlam verme çabasıdır (Savaş ve Aslan, 2019, s. 62).

Dijital ortam ve araçların kullanımıyla, öğrencide var olan öznel bilgi yani deneyim ve öğrenciye verilen nesnel bilginin yani alana yönelik bilgilerin ilişkilendirilmesi sonucu tasarım bilgisine dönüştüğü tasarım eğitimi, bu bilginin temsil araçları aracılığıyla duyumsandığı algılama, alımlama ve yorumlama sürecini içermektedir. Bu sürecin nasıl anlamlandırılacağına yönelik ana belirleyicilerden olan yapma bilgisi yani teknoloji, yapma düşüncesi olan ideoloji üzerinde belirleyici rol oynamaktadır. Binlerce yıllık bir geçmişi barındıran yapma geleneğinin 18. yüzyıl sonu ile değişmeye başlaması, 19. ve 20. yüzyıl düşünsel ortamları üzerinde belirleyici rol oynamıştır. Bu ortamda; teknoloji, bilim ve sanat arasındaki ilişkiyi, zanaat ve sanat üzerinden tarifleyen Bauhaus ekolünde, içerisinde bulunulan dönemin estetik algısıyla düşünüldüğü, teknolojisiyle inşa edildiği pragmatik bir model geliştirilmiştir (Savaş ve Aslan, 2019, s.72). Kuşkusuz günümüzde de 21. yüzyıl bilgi çağı anlayışının ortaya çıkardığı yapma biçimleriyle birlikte düşünce biçimlerinin ne yönde değiştiği üzerine bir arayışın eşiğindeyizdir ve çalışma ile bu yönde sorgulamalar yapılmaktadır.

Başka bir ifadeyle bir araçla bilgi üretebilme yetisinin kazanılması için, öncelikle o aracın kabul edilmesi, sonrasında benimsenmesi gerekliliği kaçınılmazdır. Yapma bilgisi ancak böylelikle yapma düşüncesini etkileyecek olgunluğa erişebilecektir (Savaş ve Aslan, 2019, s.72). Bu nedenle, Aslan ve Kızıltepe tarafından oluşturulan çalışmada da formun ya da geometrinin Bauhaus'tan bu yana olan yüz yıllık öyküsü, Bauhaus düşüncesini yeniden hatırlayabilmek adına hem bir biçim hem de içerik problemi olarak ele alınmıştır. Amacı, bugünün tasarım eğitimini yeniden değerlendirerek, bu eğitimde neden yapmanın düşüncesi üzerine gidilmesi gerektiğine yönelik bir açılım sunmaktır (2020, s.316).

Bu açılımı sunarken ise yapmanın düşüncesini etkileyen yeni ortamlar ya da olgular olan teknoloji, dijitalleşme, sayısallaşma, sayısal düşünce kavramları hakkında da bilgi sahibi olmak gerekmektedir.

> Sayı ile ilgili, sayı temeline dayalı ve sayısal anlamlarını taşıyan dijital kavramı, yeni teknolojilerin getirdiği olanaklar sayesinde geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır. Dijitallik dönüştürülebilir bir alandır. Dönüşümün motivasyon kaynağı ise kullanıcılar, gelişen teknoloji veya tasarımcılar olabilmektedir. Bu etkileşimli ilişki mekân tasarımı disiplinlerinde; "bilgisayar teknolojileri" , "dijital teknolojiler" veya "sayısal teknolojiler" olarak adlandırılmaktadır (Çelenk, 2020, s. 17).

Sayısal düşünce, genel anlamda; bilinç öznelliğinde nesnelere dönüştürülen olgu ya da kurguların yapılandırılması olarak tanımlanabilir. Fakat yapılandırmaya dayalı sayısal düşünceye yönelik araştırmalarda, düşünceden ziyade yapmaya odaklanılmaktadır. Bunun temel nedeni, her ne kadar sayısal düşünce içindeki düşünce kavramıyla birlikte kullanılsa da, genel olarak düşünceden koparılarak uygulamaya odaklanan tekil bir boyutta ele alınmasıdır (Gürer, 2014, s. 9). Bu nedenle dijital araçların büyük ölçüde sadece farklı formları ve geometrileri oluşturma amacıyla araç olarak kullanıldığı yaklaşımlar tasarım sürecinde, yeni düşünceleri tetikleme noktasında yetersiz kalmıştır. Ortaya konulan işler üretiminde kullanılan dijital araçların kapasitesinin bir göstergesi olmaktan öteye gidememiştir. Bu üretim süreci ise mekân tasarımı eğitiminde yeni bir anlayıştan ziyade yeni form arayışıyla kısıtlı kalmıştır (Yeyman, 2018, s. 9-10).

Sayısal düşünce paralelinde ortaya çıkan dijital tasarım olgusunu ise başlangıçta sayısal mimarlığın temsil, tasarım, araç ilişkisi ve yeni tasarım araçlarının barındırdığı yazılım ve donanım gelişmelerinin tamamını temsil eden bilgisayar destekli tasarım olgusu oluşturmaktadır. Bu olgu, bilgisayar destekli çizim, metraj ve temsil araçları gibi uygulamaları içermektedir (Yazar, 2009, s. 56). Dijital tasarım düşüncesinin sıçraması olarak ele alınan bu durum, dijital tasarımla ilgili ders ve stüdyolarda CAD (Computer-Aided Design) yazılım ve donanım uygulamasından teorik, teknolojik ve tektonik yaklaşıma kaydırılan dijital tasarım eğitimine yönelik yaklaşımı ifade etmektedir (Lin-Chiu, 2006, s. 27).

Bu yaklaşımla birlikte, günümüzde etkilerini halen sürdürüyor olan bilgi çağı olgusunun, mekân tasarımı disiplinleri üzerindeki etkisi, genel kabul gören bir açıklaması olmamasına rağmen, temsil ettiği arayışlar ve teknolojik çerçevesini vurgulayan yaygın bir ifadeyle

sayısal mimarlık ya da sayısal tasarım olarak tanımlanmaktadır. Mekân tasarımıyla ilgili disiplinlerde genel olarak bilgisayar destekli tasarım şeklinde karşılık bulan bu olgunun tariflediği dönüşüm süreci, başlangıçta sayısal veri aracılığıyla çalışan araçların meydana getirdiği sanal ortamların, mekân tasarımı eğitiminin geleneksel temsil teknikleriyle çakıştırılmasından ibaret olmuştur (Yazar, 2009, s. 55).

Fakat bu yaklaşımda sayısal tasarım, sadece temsilin bilgisayar aracılığıyla yapılması olarak ele alındığı için genellikle temsile paralel olarak gerçekleşen düşünsel dönüşümler ya da süreçler göz ardı edilmektedir. Ancak bu ele alış haricinde mekân tasarımında sayısal dönüşümlerin beraberinde getirdiği temel dönüşüm bileşenleri; tasarımın bilgi alanlarında, tasarım ürününün ele alınışında, tasarımın bilişsel süreçlerinde, tasarım biliş ve hesaplama arasındaki ilişkiler ve tasarlama becerilerindeki dönüşümlerdir (Yazar, 2009, s. 62) (Oxman, 2017, s. 4-5).

Benzer şekilde; ilk dijital çağın tasarım üzerindeki etkisi teorik, teknolojik ve metodolojik anlamda önemli olmuşken, şu an ortaya çıkan çeşitli etki türlerini özetleyerek dijital tasarım teorisinin yeni dünya görüşünü karakterize eden, daha geniş düşünce ve prosedür yönleri taslak edilmeye çalışılmaktadır (Oxman, 2006, s. 260-261). Çünkü Savaş ve Aslan'ın da değindiği şekilde; bir araçla bilgi üretme becerisi kazanmak için öncelikle o aracın kabul edilmesi sonrasında da benimsenmesi gerekmektedir. Yapma bilgisi ancak bu şekilde yapma düşüncesini etkileyebilecektir. Günümüz bilgisayar destekli tasarım teknolojileri sadece bir yapma sürecini tariflerken, hesaplamalı tasarım yaklaşımları, hem yapma hem de düşünme şeklini ifade etmektedir. Bu doğrultuda tasarım araçlarının ortaya çıkarak yaygınlaşmaya başladığı 20. yüzyıl sonundan günümüze kadar geçen süre ve bu sürede edinilen farkındalıklar, günümüz bilgi çağı tasarım ortamlarında bu araçlarla düşünce üretilecek olgunluğa ulaşıldığını göstermektedir (2019, s.72-73).

1980'lerden günümüze kâğıt tabanlı tasarım medyasından kademeli olarak ayrılma ile tasarım düşüncesi modellerinde büyüyen derin bir dizi değişiklik vardır. Bu durum başlangıçta medyanın teknolojik gelişmeleri olarak ortaya çıkmıştır. Bilgisayarla bütünleşik tasarımın tek seferlik tasarım modelleme sistemlerinden, tasarımcıyı destekleyici tasarım ortamlarına ve üretken geometrik tasarım makinelerine evrimi, tasarım yöntemleri ve süreçlerinin doğasında önemli bir geçişe tanıklık etmiştir. Bu evrimsel süreci tanımlamadaki diğer bir katkı, gelişen tasarım düşüncesi modellerinde tipolojik bilgi gibi disipliner bilginin epistemolojik temellerinin devam eden rolünün tanımlanması olmuştur (Oxman, 2017, s. 8).

Bahsedilen tüm bu gelişmeler, bir yandan yeni tasarım yöntemleri, araçları ve ürünlerinin geliştirilmesinde önemli bir artış sağlarken bir yandan da sayısal/dijital düşünmeyi anlamak için yeni sorgulamaları da beraberinde getirmektedir (Gürer, 2014, s. 15). Bu sorgulamalarda mekan tasarımı eğitiminde yeniliğin formla değil düşünceyle sağlanabileceği anlayışı hakimdir (Teymur, 2005, s. 74).

Tasarım araç ve ortamlarında meydana gelen ve kısaca değinilen gelişmeler paralelinde, çağın gereksindiği ve gerektirdiği düşünsel hareketlilik ortamları ise sayısal tasarımın kuramsal temellerini oluşturan epistemolojik kırılmayı gerçekleştirmiştir (Yazar, 2009, s. 58). Bu kırılma dijitalleşme ya da sayısallaşmanın tasarımın düşünsel süreçlerine olan etkisinin kuramsal temellendirmesini yapmak üzerine olmuştur. Çalışma ile benzer şekilde ve Gürer'in (2014) de değindiği gibi, günümüzde sıklıkla bilgisayar ve teknoloji ile ilişkilendirilen bir sayısal düşünce yerine, sayısal düşünceyi tasarımcının düşünme ve eylem süreçleri ile ilişkilendirerek sorgulamak amaçlanmıştır.

Bu nedenle çalışmanın ele alışı çağımız tasarım düşüncesinde önemli bir yere sahip olan sayısal düşüncenin, genel geçer ve rasyonel parametreler üzerinde ele alınışının ötesinde, tasarımcının zihninde ve bu zihinsel süreçlerin tasarım sürecine izdüşümlerinin araştırılmasına yönelik bir sorgulamayı hedeflemektedir.

Bu doğrultuda; "Sayısal düşünmeyi, bir tasarım nesnesini, hamlesini ya da sürecini sayısal olarak ifadelendirip anlamlandırmaktan, tasarımcının tasarım sırasındaki eylemleri ile anlamlandırmaya taşımak gerekir. Bu bakış, sayısal düşünmeye, aktivite içinde birleşen özne/nesne (tasarımcı/tasarım) bütünlüğünde bakmayı olanaklı hale getirmektedir." (Gürer, 2014, s. 16).

Dijitalleşmeye bakış açısına göre farklı biçimlerde önce bilgisayarlar ve temsil, sonrasında da hesaplamalı tasarım olarak ele alınan bu egzersizler şu anda da günümüz tasarım eğitiminin sınırlarını genişletmek adına dijitalleşmenin düşünce geliştirmek için nasıl kullanılacağı (Burdick ve Willis, 2011, s.51) ya da dijitalleşmenin tasarımın düşünsel süreçlerine etkisini sorgulamak amacıyla tasarım sürecine hangi aşamada, neden ve nasıl eklenebileceği ile ilgili teorik altyapıyı oluşturmak için şekillendirilmelidir (Yazar, 2009, s. 110-112).

Dolayısıyla dijitalleşmenin tasarıma ya da tasarım eğitimine katkısı, hazır bilgi setlerinin değiştirilmeden ya da uyarlanmadan mevcuda uygulanmasına indirgenmemeli, tasarımcı tarafından keşfedilip, yorumlanarak incelenmelidir (Gürer, 2014, s. 61). Yani dijital tasarım araç ve ortamları tasarım yapmanın öğrenildiği gibi öğrenciler tarafından bireysel olarak deneyimlenerek öğrenilebilecek şekilde onlara sunulmalıdır (Kurugül, 2012, s. 21). Çalışma ile bahsedilen bu bağlamsallık sorgulanmaktadır. Çünkü Gürer'in de değindiği şekilde dijitalleşmeye yönelik çalışmaların çoğu dijitalleşmenin tasarımın düşünsel süreçlerine etkisi ve bu etkilerin nasıl görünür kılındığını yanıtlamaktan uzaktır (Gürer, 2014, s. 87).

Tasarım eğitimi zamanın, mekânın ve bireyin özellikleri göz önünde bulundurularak, kuşkusuz, çağı yakalamayı değil dahası aşmayı hedefleyerek yapılandırılmalıdır. Çünkü üretim yöntemlerinin yön verdiği yapma biçimleri ve bu biçimlerin dönüştürdüğü düşünsel ortam, tasarım eğitiminin kendini sürekli yenilemesini ve ideal olana yönelik arayış içinde olunmasını zorunlu kılmaktadır (Aslan ve Fakıbaba Dedeoğlu, 2019, s.345).

Başka bir ifadeyle sanal dünya ve dijital teknolojilerdeki gelişimin, 21.yüzyıl form diline olan etkisi, yani *'yapmanın bilgisi'* ne yönelik gelişmeler katlanarak artarken, *'yapmanın düşüncesi'* de aynı şekilde yeniden ve yeniden ele alınmalıdır (Aslan ve Kızıltepe, 2020, s.316).

Bu bağlamda literatür incelendiğinde Savaş ve Aslan tarafından iç mekân tasarımı alanında gerçekleştirilen çalışmaya göre bugün, tasarım eğitimi müfredatlarında bilgisayar destekli tasarım araçlarının kullanımına büyük oranda yer verilirken, bu birikimin düşünce bilgisi üretmek amacıyla aynı oranda kullanılmadığı görülmektedir. Bu doğrultuda, mekân tasarım eğitimi disiplinlerinde, teknoloji aracılığıyla tasarım bilgisinin geliştirilemediği ve değerlendirilemediği görülmektedir. Ancak, tasarım kuşkusuz yapma bilgisinin sağladığı imkânlarla, düşünsel ortamın sağladığı olasılıkların birlikteliğiyle gelişebilecektir (2019, s.73).

Buradan hareketle çalışmanın temel çıkış noktası, sayısallaşmanın zihindeki karşılığını işlevsellikten öteye geçerek bir anlama çabası olarak ele almaktır. Çünkü Tschumi'nin de değindiği şekilde bir bilgi biçimi olarak mimarlık/tasarım alanının sadece biçim ya da temsil bilgisi olarak daraltılması, verimli sonuçlara sahip araştırma stratejilerinin değerinin işlemsel taktikler düzeyine düşürülmesine denk düşmektedir (Tschumi, 2018, s. 139). Bu durumun çalışmada problem olarak ele alınma sebebi günümüzde tasarım eğitimi sayısal kurgusunun giderek normatif sınırlara sıkışmış olmasıdır. Anlama, ilişkilendirme ve yorumlama boyutlarının gitgide azaldığı ya da yüzeyselleştiği dijital/sayısal ortam anlayışı tasarımcının süreci içselleştirmesine engel oluşturmaktadır. Bu nedenle sayısal düşünce tasarım eğitimine katkı sunacak şekilde ele alınmalıdır (Gürer, 2014, s. 2).

Bu ele alış için teknoloji ve dijitalleşmenin temsil/sunum aracı ya da tasarım ortamı olduğu yaklaşımlardan ziyade tasarımın tüm süreçlerinde düşünce geliştirmek amaçlı nasıl kullanılabileceği üzerinde durulmalıdır.

Bugün mekân tasarımı eğitiminde tasarım ve araştırma bir bütün halinde ele alındığında bilginin içselleştirilmesi yani anlama için görsel dünya sınırsız olanak sunmaktadır. Bu durumda temsil araçları kavramsal ya da kuramsal bilginin temsilinde olduğu kadar bu bilginin edinilmesinde ve içselleştirilmesinde de gerekli hale gelmektedir. Düşünceden forma geçişte kullanılan dijital teknoloji olanaklarını, tasarım ve dil arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmek gerekmektedir. Form üretiminde kullanılan güncel teknolojik araçların eşzamanlı olarak bilgi ve düşünce üretiminde de kullanımının eğitime katkısı giderek artmaktadır (Aydınlı, 2009, s. 31).

Savaş ve Aslan'ın da desteklediği şekilde; tüm bu güncel yaklaşımlara rağmen, günümüz iç mekân tasarımı eğitimine zamanın, mekânın ve bireyin ruhu üzerinden yaklaşıldığında, mekân tasarımı eğitimi disiplinlerinde kullanılan bilgisayar destekli tasarım araçlarının sadece temsil aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. Buna paralel olarak da öğrenci, yapma bilgisiyle, temsil araçlarını kullanarak tasarımını ifade etme eğilimindedir. Başka bir ifa-

deyle teknoloji sadece tasarım aracı olarak kullanılmakta, yapma ve düşünce aracı olarak kullanım arasındaki farklılık, yaratıcılık süreciyle teknolojinin olması gerektiği şekilde bütünleşmediğinin göstergesi olmaktadır (2019, s. 72).

Bu çalışmada ise güncel yaklaşımlar olarak ele alınan teknolojik gelişmeler ya da dijitalleşmenin, bahsedilen tüm bu ele alışlardan farklı olarak, yapma biçimleri veya tasarım ortamları üzerindeki etkilerinden ziyade tasarım düşüncesine, tasarımın düşünsel süreçlerine etkilerinin alternatif düşünsel bir ele alış olarak yaklaşılan/önerilen dijital öyküleme olgusuyla sorgulanması hedeflenmektedir.

## Dijital Öyküleme

> Dijital öyküleme, etkileşimli dijital bir ortamda, kullanıcıya bu ortamın kontrolünü vererek onu aktif kılan, bir hikâye akışı içerisinde yol alırken kullanıcının zihninde bilgiyi kendince anlamlı bir biçimde oluşturmasına imkan veren, kendi bilgisini keşfetmesine, alıştırma ve uygulamalar ile bu bilgiyi pekiştirmesine olanak tanıyan, edindiği bilgiyi gerçek yaşam durumlarına uygulamasını sağlayan bir yaklaşımdır. Aynı zamanda, hikâyeyi anlatanın kendi sesinin yanı sıra, çoklu ortam uygulamalarına dayalı bilgi, eğitim, eğlence vb. gibi bir amaç doğrultusunda hazırlanmış anlatımların sunulması sürecidir (Ayvaz Tunç ve Karadağ, 2013, s.313 ).

İlk olarak 1960'lı yıllarda film ve televizyon programları formatıyla ortaya çıkan dijital öyküleme olgusu çok fazla kişiye ulaşamamıştır. 1990'lı yıllara gelindiğinde ise içerisinde sanatçıların da bulunduğu bir ekip, dijital teknolojilerle geleneksel hikâye anlatımının birleştirilmesi adına varlık göstermiştir. Böylelikle, dijital alandaki gelişmeler sonucu yeni bir kavram olarak ortaya çıkan dijital öyküleme, geleneksel hikâye anlatma geleneğine teknolojinin de dâhil edilmesiyle yeni bir boyut kazanmıştır (Ayvaz Tunç, 2016, s. 16) (Göçen, 2014, s. 11-12).

Dijital öyküleme, hikâyeye uygun metin, görüntü, animasyon ve müziğin çeşitli yazılımlarla bir araya getirilmesi sonucu yeniden düzenlenerek ifade edildiği bir anlatım aracıdır. Robin'e (2006, s. 1) göre ise dijital öyküleme; belirli bir konuya yönelik gerçek ya da kurgu olarak bilgi vermek amacıyla metin, ses, görüntü, animasyon gibi çoklu ortam araçlarıyla oluşturulan ve sunulan olgulardır (Yılmaz vd., 2017, s.1622).

Dijital öykülemenin ana bileşenlerinden ilki olan medya, bu olgudaki sözelliğin yanı sıra görsel ve işitsel nitelikte olduğunu göstermektedir. Grafik, metin, animasyon, ses ve görüntünün birlikte kullanıldığı çoklu ortamlar sayesinde öyküler daha zengin bir içerikle sunulmakta ve karmaşık bilgilerin görselleştirilmesiyle daha kolay algılanabilir hale gelmesini sağlamaktadır (İnceelli, 2005, s. 141).

Birçok farklı tanımı olan dijital öyküleme genel olarak, hikâye anlatma sanatı ile görüntü, video, ses gibi çeşitli medya araç ve ortamlarını birleştirme fikri etrafında şekillenmiştir. Geleneksel öykülemede olduğu şekliyle dijital öyküler belirlenen bir tema çerçevesinde

şekillenir ve genellikle belirli bir bakış açısı barındırır. Ortalama birkaç dakika uzunluğunda olan bu hikâyeler, kişisel hikâyelerin anlatımı, tarihsel olayların anlatımı ya da belirli bir konu hakkında bilgi verme gibi çeşitli amaçlarla kullanılmaktadır (Robin, 2016, s. 18).

Temel amacı; öğrenme sürecinde öğrencilere kendi öğrenmelerinin sorumluluğunu alma cesaretini kazandırmak olan ve farklı şekillerde tanımlanan dijital öykülemenin bileşenleri; Bakış açısı, Dramatik Bir Soru, Duygusal İçerik, Seslendirme Kabiliyeti, Hikâyede Müziğin Gücü, Sade İçerik ve İlerleme Hızı (Ritm) iken; dijital öykü oluşturma süreci ise bir konu bulma, araştırma-inceleme-öğrenme, hikâye metni yazma, hikâye panosu oluşturma, resim-ses-video dosyalarını toplama veya oluşturma, bütün dosyaları bir araya getirme, paylaşma, geri bildirim alma ve düzenleme aşamalarından oluşmaktadır (Çıralı Sarıca, 2019, s. 25) (Lambert, 2010).

Etkili dijital öyküleme oluşturmak amacıyla dijital hikâye anlatımı merkezi tarafından belirlenen bu bileşenler yanı sıra dijital öykü anlatımının kabul edilen neredeyse tüm tanımlamaları, bu teknolojiyi, genellikle belirli bir konu ya da tema hakkında birkaç dakika uzunluğunda kısa bir öykü anlatmak için hareketli/hareketsiz görüntüler, metinler, video klipler, sesli anlatım ve müzik dâhil olmak üzere farklı multimedya türlerini birleştirmenin bir yolu olarak tanımlamaktadır (Robin ve Mcneil, 2012, s.40).

Özetle; dijital öykü oluşturma sürecinin ilk aşamasını bir konu bulma ve sonrasında o konuya yönelik araştırma ve incelemelerle bilgi edinme süreci oluşturmaktadır. Devamında ise belirlenen konuyla ilgili öykü metninin oluşturulması gelmektedir. Takip eden aşamalar oluşturulan öykü doğrultusunda şekillenmektedir. Öykü kısmı netleştikten sonra bu öyküyü dijitalleştirmeden önce ne çeşit dijital içeriklere (ses, görsel, video gibi), hangi aşamada ne ölçüde ihtiyaç duyulacağını görmek ve planlı bir işleyiş sağlamak için hikâye akışını belirlemek adına hikâye panosu hazırlanmaktadır. Hazırlanan hikâye panosunda oluşturulan öykü sahnelere bölünmekte, belirlenen sahnenin ne tür içeriklerle destekleneceği netleştirilmektedir. Sonrasında ise belirlenen içerikler çeşitli çevrimiçi yazılımlar, mobil uygulamalar ya da web ortamında bir araya getirilerek gerekli düzenlemeler yapılmakta ve tüm içerikler birleştirilerek dijital öykü oluşturulmaktadır (Çıralı Sarıca ve Koçak Usluel, 2016, s.68). Son olarak ise oluşturulan dijital öykü sınıf ortamı ya da çevrimiçi ortamda paylaşılmaktadır.

İç mekân tasarımı eğitimi güncel durumundan yola çıkan çalışmada; literatürde de yer aldığı üzere bu eğitimde güncel ortamlar dijitalleşmeyi gerektirirken, güncel anlayış ise bahsedilen dijitalliği araçsal değil düşünsel olarak, yani tasarımda düşünce üretimi ve tasarım düşüncesiyle ilişkili olarak ele almayı gerektirmektedir. Çalışma ile bu gerekliliğe bir bakış açısı sunmak amacıyla, iç mekân tasarımı alanında yer alan kısıtlı çalışmada (Ertaş & Koç, 2018) tasarım sürecinin belirli aşamalarında denenen ancak tüm sürece uygun olduğunun belirtilmesi ve yine benzer şekilde öğrenmenin bilişsel süreçleriyle birlikte duyuşsal

ve psikomotor süreçlerini de destekliyor olması sebebiyle (Tabak, 2017, s. 27) güncel yaklaşımlar arasından ele alınan, daha önce çok çalışılmamış ve bu şekilde yaklaşılmamış olan dijital öyküleme yaklaşımı aracılığıyla dijitalleşme ve tasarım düşüncesi ilişkisinin keşfedilmesi amaçlanmıştır.

## Metodoloji ve Planlama

Tasarım düşüncesi eğitim psikoloğu Bloom'un sınıflandırılmasında da yer aldığı şekliyle; bilişsel, duygu-durumsal ve psikomotor süreçleri içermektedir. Çalışmada, bu süreçlerin analizi Marmara Üniversitesi İç Mimarlık Bölümü'nde Prof. Dr. İnci Deniz Ilgın, Dr. Öğr. Üyesi Seden Odabaşıoğlu ve Arş. Gör. Timuçin Erkan yürütücülüğünde sürdürülen İM1013.2 Temel Tasarım 2 dersi kapsamında 2020-2021 Bahar Yarıyılında gerçekleştirilen çalışmaların/sürecin takibi üzerinden yapılmıştır. Tasarım düşüncesini oluşturan bileşenlerin keşfi ise tasarım stüdyosunda toplanan verilerin nitel analizi ile yapılandırılmıştır.

## Yöntem

Mekân tasarımı eğitimi disiplininde gerçekleştirilen bu araştırmanın yöntemi kurgulanırken Groat ve Wang tarafından oluşturulan 'Architectural Research Method' kitabından faydalanılmış ve çalışma nitel araştırma yöntemi ile oluşturulmuştur (Groat ve Wang, 2013).

Groat ve Wang tarafından bu araştırma yöntemi; yorumlayıcı, natüralist bir yaklaşımı içeren, çok yönlü odağa sahip bir yöntem olarak tanımlanmaktadır. Bununla birlikte kalitatif araştırmacıların şeyleri, doğal ortamlarında inceleyerek, anlamlandırmaya ya da yorumlamaya çalıştıklarını, nitel araştırmanın çeşitli ampirik materyallerin araştırılması, kullanımı ve toplanmasını içerdiğini dile getirmektedirler (Wheatley,2010'dan Groat & Wang, 2013, s. 218).

Bu doğrultuda çalışmada tercih edilen nitel yöntemle birlikte, çalışma kurgusunun tasarım düşüncesi ya da tasarımın düşünsel süreçlerini değerlendirmeyi amaçlaması nedeniyle; bu amacın hangi tekniklerle gerçekleştirilebileceğini belirlemek adına literatürde bu yönde gerçekleştirilen çalışmalar ele alınmış, faydalanılan yöntemler incelenmiştir.

Bu araştırmalardan elde edilen verilere göre ise; Paker Kahvecioğlu (2001) tarafından değinildiği şekilde tasarım düşüncesinin araştırılmasına yönelik çeşitli metot grupları bulunmaktadır. Bu metot yaklaşımlarının sınırları soyuttan somuta ilerleyen düşünce tarzlarının araştırılmasından, tasarımla ilişkili ya da ilişkisiz alanlardan faydalanılarak, tasarımda güncelin araştırılmasına dek uzanmaktadır. Geniş bir kapsama sahip olan ve tasarım düşüncesinin araştırılması için gerçekleştirilen araştırmalarda kullanılan metotlar Cross (1999) tarafından beş grupta ele alınmaktadır (2001, s. 97).

Çalışmada ise gruplanan bu yaklaşımlar arasından belirli bir zaman aralığında belirli bir tasarım projesinin gözlemci metot ile incelenecek olması ve gerçekleştirilen alan çalışması ile tasarımcının, tasarım sürecindeki yeni fikir ortaya koymasında kritik olan noktaların, sözlü anlatımların, skeçler, çizimler gibi tasarım çıktılarının dışarıdan bakan bir araştırmacı-

nın bakış açısı ile analiz edilmesi sonucu bilgi strüktürleri haline getirilmesi ve bu konuda yapılacak benzer çalışmalar için bilgi temelli bir sistem oluşturulması söz konusu (Paker Kahvecioğlu, 2001, s. 97-98) olması sebebiyle, gözlemler ve alan çalışmaları tekniğinden faydalanılmıştır.

Çalışma verilerinin elde edildiği Marmara Üniversitesi'nde; 'Kaçta Buluşuyoruz?' ana başlığı altında "Fiziksel Mekân ve Sanal Mekân Ara Kesitinde Birey ve Mekân Etkileşimi" konu başlıklı; sömestrin son projesi olan projede, öğrencilerden parçası olacakları 9 kişilik ekiple sanal ortamda bir buluşma anı tasarlayarak belirleyecekleri senaryo doğrultusunda video performans hazırlamaları beklenmiştir. Performansın öncelikli amacı ekipteki 9 kişinin ekran sınırı içinde birbiriyle iletişim kurması ve iletişimin bir performansa dönüşmesi olacaktır. Birlikte müzik yapmak, dans etmek, senkronize ya da a-senkronize hareket etmek, metin ve/veya görsel kullanarak mesaj vermek vb. destekleyici unsurlardan yararlanılarak hazırlanacak performansın en az 1,5, en fazla 3 dakika olması beklenmiştir.

Marmara Üniversitesi'ndeki bu çalışma birey mekân ilişkisi üzerine şekillenmektedir. Bedeni de bir mekân olarak kabul eden çalışmada, birey mekân ilişkisi; gerçek mekân ve sanal mekân olgusunun/algısının dijitalleşme ve sanal ortam kavramları ile birbiri içerisine geçmiş olmasından kaynaklı beden ölçeğinde ele alınmış ve çalışmada faydalanılan Zoom platformuna bir mekân ve sınır olarak yaklaşılmıştır. Bu doğrultuda sanal bir mekân olan Zoom platformunun sunduğu sınırlar ve imkânlarla, ekran sınırları içerisinde, ekranı hem araç hem de ortam olarak kullanmak amaçlanmıştır.

Böylelikle, bu çalışmada belirlenen örneklem grubunda yine belirlenen derste üretilen sözel ve görsel olarak kayıtlı tüm projeler; tasarım süresince dijital öykülemeden nasıl faydalanıldığı, yani tasarım sürecinin dijital öyküleme yaklaşımıyla çözümlenmesiyle dijital öyküleme ve tasarım düşüncesi ilişkisi bilişsel, duygu-durumsal ve psikomotor süreçler başlıkları altında belirlenen kategorilere göre incelenmiştir.

Stüdyo ortamının deneysel çalışma ortamı olarak ele alındığı çalışmada; bir sonuçtan/ya da sonuç üründen ziyade süreç analizi yapmak hedeflenmiş, sürecin gözlemlenmesi ile olması gereken durumlardan çok mevcut durumların tespit edilmesi ve öneri/alternatif yaklaşımının mevcut dizgedeki rolünün keşfedilmesi planlanmıştır. Öte yandan proje sürecine dijital öyküleme yaklaşımının adapte edilmesi ile bu sürecin yapısı, bu süreçte tasarım düşüncesini oluşturan bileşenler üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır.

Çalışmada yapılan gözlemler, ses kayıtları, fotoğraflar/şablonlar üzerinden ilerleyen analiz yöntemi ve ulaşılan sonuçla, dijitalleşmenin tasarımda düşünsel süreçlere etkileri açıklanmış ve nitel olarak yorumlanmıştır. Eğitim psikolojisinden de faydalanarak tasarım pedagojisini ele alan bu araştırma bir tümevarım çalışmasıdır.

Burada amaç, sonuç ürünün kendisini değil, sonuç ürünü ortaya çıkaran stüdyo sürecini ve tasarım yaklaşımını vurgulayarak, bu yaklaşımla birlikte tasarım düşüncesine dair yeni olasılıkları keşfetmek ve yöntem-düşünce ilişkisi üzerinden iç mekân tasarımı eğitimi için yeni bir bilgi kaynağı oluşturmaktır. Bu nedenle, süreç barındıran proje içeriğine sahip bir okulun iç mimarlık bölümünde gerçekleştirilmek üzere kurgulanan çalışmayla, yöntem önermek yerine mevcut dizgede dijital öyküleme yaklaşımıyla sürecin çözümlenmesi analiz edilmiştir.

Tasarım stüdyosunun hâlihazırda devam eden işleyişi içinde her öğrencinin tasarım sürecinin tamamen gözlemlenebilir olması mümkün olmadığı için, bahsedilen süreç analizi ya da çözümleme, öğrencilerin deneyimledikleri fikir üretme ve somutlaştırma süreçleri, stüdyodaki dışsallaştırılmış ifade biçimleri üzerinden yukarıda söz edilen farklı yollarla belgelendirilirmiş ve değerlendirilmiştir.

Mekân tasarımı eğitimi disiplinlerinde stüdyoların da içinde bulunduğu deneysel alanlarda gerçekleştirilen çalışma ile tasarıma dair yeni yaklaşımlar incelenmiştir. İncelenen bu yaklaşımların sonuçları ile mekân tasarımı eğitimi için güncel koşullardan olan dijitalleşmenin bu disiplinde nasıl ele alınacağına dair yeni bir bakış açısı sunularak; bilgi çağı ortamında bu disiplinin tanımı, sınırları yeniden tartışmaya açılmıştır. Bu noktada amaç dijitalin, mekân tasarımı eğitimini, tasarım yönteminden ziyade tasarım düşünüşü olarak nasıl etkilediğini görmek, bugünün öğrenme ortamları ve tasarım araştırmaları için bir altlık üretmek, bu sayede bugünkü bağlamla beraber bu disipline nasıl yaklaşılabileceği konusunu tartışmaya açmaktır. Böylece epistemolojik olarak mekân tasarımı disiplinine dolaylı bir katkı sağlanacağı düşünülmektedir.

## Verilerin Analizi

Dijital öyküleme yaklaşımını bir yöntem olarak vermekten ziyade bu düşünce ile mevcut tasarım sürecinin çözümlenmesi fikrinden yola çıkan çalışmada bulgulara; örneklem grup üzerinden dijital öyküleme yaklaşımının tasarım sürecine entegrasyonu sonucu elde edilen verilerin okunması ile ulaşılmıştır. Bu süreçte tasarımda düşünsel süreçler ile dijital öyküleme ilişkisi ele alınmış ve bu ele alışta verilerin analizinde faydalanılan bileşenler şu şekilde belirlenmiştir.

Eğitim Psikolojisi alanında çalışan ve yüksek düzey düşünme evreleri üzerine yaptığı çalışmalarla tanınan Benjamin Bloom'a (1913-1999) göre öğrenmenin/düşünmenin bilişsel, duygu-durumsal ve psikomotor alanlar/süreçler olmak üzere üç tipi vardır. Bu üç unsur arasından bilişsel alan; zihinsel becerilerle ilgiliyken, duygu-durumsal alan; duygusal alanlardaki gelişmeleri, son olarak psikomotor alan ise beyin ve kaslarla ilişkili becerileri kapsamaktadır (Aktaran Savaş, 2019, s. 125).

> Bloom, *Bilişsel Süreçler* olarak tanımlanan davranış prensiplerinin; Bilgi, Kavrama/Anlama, Uygulama/Bilgiyi Kullanma, Analiz, Sentez, Değerlendirme olmak üzere birbirini izleyen 6 düzeyden oluştuğunu öne sürer. Buna göre bilgiyi kavrama, çerçevesi belirtilen konunun farklı bilgilerle ilişkilendirebilmesi; bilgiyi kullanma, bu ilişkiler üzerinden yeni tanımlar oluşturma; analiz, yeni tanımlanan bütüne ait parçalarının önce ayrı ayrı incelenmesi, sonra parçaların birbirleriyle ve bütünle olan ilişkilerinin incelenmesi; sentez, analiz edilen parçaların mantıksal bir yöntemle bir araya getirilme işlemi ve değerlendirme, oluşturulan bütünün yeni bir bilgi kaynağı olarak görev yüklenmesi olarak tanımlanabilir (Savaş, 2019, s. 126).

Yine Bloom'a göre, öğrenmenin duygusal bileşenleriyle ilgili konuları içeren *Duygu–Durumsal Süreçler* (görüşler, değerler) davranış prensiplerinin Algılama/Anlama, Yanıtlama/Tepkide Bulunma, Değer Biçme/Değer Verme, Organize Etme, Belirleme/Karakterize Etme olmak üzere birbirini takip eden 5 seviyeden oluştuğunu öne sürer. Buna göre algılama, öğrencinin öğrenmeye yönelik isteğiyle, tepkide bulunma, öğrencinin konuya ilgisiyle; değer biçme, konuya yönelik değerlerin kabulüyle; organize etme; farklı değerleri bir araya getirebilme ve bunlar arasındaki çelişkilerin çözümlenebilmesi becerisiyle, karakterize etme ise öğrencinin kendi davranışlarını tahmin edilebilir ve uyumlu şekilde kontrol edebilmesiyle tanımlanabilmektedir (Aslan, 2012, s. 66-67) (Savaş, 2019, s. 126-127).

> Bloom, *Psikomotor Süreçler* olarak tanımlanan, temel alanı beyin ve kaslarla ilgili aktiviteleri içeren ve fiziksel beceriler üzerinden ele aldığı davranış prensiplerinin; imitasyon, manipülasyon, hatasızlaştırma, artikülâsyon/eklemleme, benimseme olmak üzere birbirini izleyen 5 düzeyden oluştuğunu öne sürer. Buna göre imitasyon, başka bir davranışı gözlemleme ve o davranışı kopyalama; manipülasyon, yönergeleri takip ederek becerilerin uygulanması ve birtakım hareketleri gerçekleştirme becerisi; hatasızlaştırma, bir görevi az hatayla yürütebilme ve orijinal kaynak olmaksızın kusursuzlaştırabilme; artikülâsyon, bir dizi hareketi iki ya da daha fazla beceriyi kombine ederek koordine edebilme yeteneği; benimseme ise, becerilerin rahatlıkla kombine edilebildiği, art dizimli gerçekleştirilen bir üst düzey olarak tanımlanabilir (Savaş, 2019, s. 127).

Çalışma kurgusuna göre ise; süreç başlıklarını mekân tasarımı eğitimi bazında ele aldığımızda bilişsel hedefler; ilke, kural, kuram, terminoloji ve yöntemlere yönelik bilginin edinilmesi ve bu bilginin sentezlenmesiyle yeni bilgiler üretilmesine yönelikken, duyuşsal hedefler; bireyin, tutum, ilgi, değer, kabul, benimseme ve tercih gibi algılamaya yönelik örtük davranışlarıyla ilgilidir. Psikomotor hedefler ise tüm bu seviyelerde edinilen verileri belirli bir koordinasyonla gerçekleştirme ve temsil araçları ile dışsallaştırma, ifade etme becerisidir. Başka bir ifadeyle, bilişsel hedefler; tasarım bilgisinin edinimi, kullanımı ve sentezini, duyuşsal hedefler; edinilen bilgilerin kişinin bireysel filtresinden geçirilmesi ve önceki öğrenmeleri ile ilişkilendirilmesi, yeni bilgi üretimi ve düşünce sistemine dönüşümü ve içselleştirilmesi iken, psikomotor hedefler ise üretilen yeni bilgilerin ifade edilmesi amacıyla iletimini içermektedir (Ayyıldız Potur, 2007, s. 33-34).

Bu çerçevede "tasarım eğitimi, birincil ağırlıkla bilişsel, ikincil ağırlıkla duygu–durumsal, üçüncül ağırlıkla da Psikomotor süreçlerle ilişki içindedir" (Aslan, 2012, s. 69). Bu doğrultuda; tasarım süreci ya da tasarımda düşünsel süreçlerin izlenebilirliği/keşfi ise ortaya konulan problem üzerinden, problemin tanımı ve çözüm süreciyle bilişsel; problemin özümsenmesi ve öznel bir bakış açısının iletimini içerecek şekilde nesnelleştirilmesi yönüyle duygu-durumsal, bahsedilen tüm bu süreçlerin ifadesi ya da iletimi yönüyle ise psikomotor parametrelerin tanımlanması ile sağlanmaktadır.

## Tasarım Düşüncesini Oluşturan Bileşenlerin Tanımlanması/Bulgular

Marmara Üniversitesi'nde temel tasarım dersine dijital öyküleme yaklaşımının adapte edildiği 4 hafta boyunca sürdürülen projede tasarım sürecinde bu olgudan süreç boyunca faydalanılması ile tasarım düşüncesini oluşturan bileşenler ve bunlar üzerindeki etkiler şu şekilde gözlemlenmiş ve ifade edilmiştir.

Tasarım sürecinin başlangıçtan itibaren nasıl işlediğine ilişkin veriler tasarım düşüncesi ya da düşünsel sürecinin bilişsel boyutunu ortaya koymaktadır. Verilen probleme cevap olabilecek bir konu ya da çıkış noktasının belirlenmesi ile başlayan süreçte, öğrenci sonrasında belirlediği konuya yönelik araştırma, öğrenme, bilgi toplama, ardından topladığı verileri analiz etme ve sonrasında anlamlı bir bütün olarak bir araya getirerek sentezleme, ortaya bir sonuç ürün koyma süreçleriyle tasarım düşüncesinin bilişsel boyutunu oluşturan evreleri gerçekleştirmiş/deneyimlemiş olmaktadır. Marmara Üniversitesi'nde gerçekleştirilen çalışmada birbirine eklemlenerek bilişsel süreçleri oluşturan bu aşamalarda; bir konu bulmaktan o konu hakkında araştırma yapmaya kadar dijital öyküleme olgusunun özelliklerinden hem dijital ortam yönüyle hem de bu ortamın getirdiği resim, ses, müzik ve tüm dosyaları bir araya getirme yönüyle faydalanılmıştır. Böylece birbirine eklemlenerek birbirini besleyen tüm aşamalarda dijital öykülemenin aşamaları ve bileşenleriyle birlikte yine bu olgunun barındırdığı dijital boyut ve medya ortam, araçlarından yararlanılmıştır. Yine aynı şekilde barındırdığı öykü boyutu ile sürecin çözümlenmesinde faydalanılan hikâye kurgusu bilgilerin analizine yararken, hikâye panosu ile ise bu analizler sonucu elde edilen verilerin bir araya getirilmesiyle bilişsel süreci oluşturan sentez aşamalarına katkı sağlanmıştır.

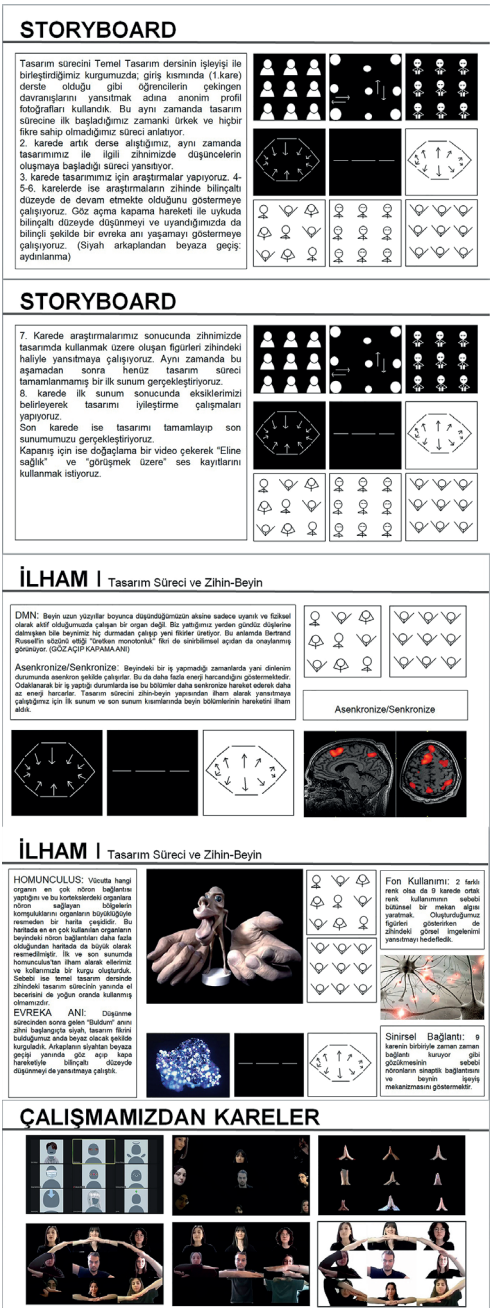
Öğrencinin belirlediği çıkış noktası kapsamında oluşturduğu kurgu ve bu kurgunun ekran sınırları içerisinde karşılığının aranması ise öğrencinin konuya yönelik geliştirdiği yorumlardır. Öğrenci böylelikle ortaya koyduğu fikrin ya da tasarım düşüncesinin bilişsel parametrelerini tanımlamış olmaktadır.

Bu tanımlama sürecinde ise dijital öyküleme olgusundan çıkış noktalarını belirlemeleri, ardından bu fikri nasıl ifade edebileceklerine yönelik oluşturdukları kurgular/senaryolar, sonrasında verileri bir araya getirirken faydalandıkları dijital ortamlar, medya kullanımı ve

sonuçta ortaya çıkardıkları ürün (performans) ile tasarım süreci boyunca faydalanmış bulunmaktadırlar. Ortaya konulan sonuç ürünün dijital boyut ve öykü boyutu barındırması ve tüm bu süreçlerin dijital ortamlarda gerçekleşiyor olması dijital öykülemenin bilişsel süreçlere etkileri/kazanımları olarak da görülmektedir.

Örnek projeler üzerinden bu süreç yorumlandığında; görsel 1'de yer alan ve temel tasarım dersi tasarım sürecindeki deneyimleri zihin ile özdeşleştirerek bir konu alanı tarifleyen çalışmada; bu fikre yönelik yapılan araştırmalar ve sorgulamalar ana hatları ile konunun belirlenmesini sağlamış, sonrasında belirlenen konunun ifadesi ya da verilerin analizi için hikâye metni oluşturulmuştur. Sonraki süreçlerde ise hikâye panoları (storyboard) yardımıyla verilerin nasıl bir araya getirileceği yani sentez aşaması kurgulanmış, bu sentezde kullanılacak resim, ses, video gibi çoklu medya araçları belirlenmiştir. Son olarak ise tüm bu verilerin değerlendirilip, bir araya getirilerek paylaşılmasıyla tüm süreç dijital öyküden de faydalanılarak ya da dijital öykü olarak ortaya konulmuştur.

Başka bir ifadeyle, alan çalışmalarında genel akış ya da dijital öykülemenin ele alınışı başlangıçta belirlenen çıkış noktası ya da konu üzerine yapılan araştırmalar ve eskiz fikirlerle başlamıştır. Görsel 1'de de yer aldığı üzere tasarım süreci ve temel tasarım dersinin işleyişini birleştirerek bir çıkış noktası oluşturulan çalışmada, bu süreçte zihinde meydana gelen değişimler ve dönüşüm süreci ifade edilmeye çalışılmıştır. Çıkış noktasının belirlenmesi ile başlayan süreçte, sonrasında konu hakkında araştırma yapılmış ve dijital öyküleme ve Zoom platformunun potansiyelinden faydalanarak bu konunun nasıl ifade edileceği üzerine sorgulamalar gerçekleştirilmiştir. Takip eden süreçte öğrencilerin çıkış noktası olarak ele aldığı zihindeki dönüşümleri ve tüm süreci ne şekilde ifade edeceklerine yönelik oluşturdukları hikâye panolarına yer verilmiş ve Zoom sanal ortamında öğrencilerin kurguladıkları öykülerin karakterleri rolüyle bir araya gelmesiyle eskiz performans denemeleri yapılmıştır. Bir konu belirleyip o konu hakkında araştırma yaparak, elde edilen verilerin sentezlenmesi ile öykü metni oluşturma aşamasını takiben, ortaya konulacak öykünün dijital boyunu oluşturarak kurgusunu güçlendirecek resim, ses, seslendirme, video gibi medya ortam ve araçlarının keşfedilmesi süreci gerçekleştirilmiştir. Tüm bu kurgu ve süreci oluşturan verilerin öykü ve dijital medya boyutunu içerecek şekilde bir araya getirilmesi sonucu oluşan video performans ise dijital öyküyü meydana getirmektedir.




**Görsel 1.** Tasarım Düşüncesinin Bilişsel Boyutuna Referans Veren Tasarım Süreç Örneği (Kişisel Arşiv).[2]

[2] Görsel 1; Hilal Kalkan, Aleyna Arslan, Ceren Demirel, Doğa Kahrıman, Emir Aktan, Kıvanç Yıldız, Nazlı Koru, Sümeyye Kaynar, Şerife Çumkur ve Ümran Özbaşı isimli öğrenciler tarafından oluşturulan çalışmadan elde edilmiştir.

Öğrencilerin kendilerine verilen problemin çözülmesine yönelik deneyimledikleri süreç; ortaya konulan problemin tanımlanması, anlaşılması, analizi ve sentezlenmesini kapsayan bilişsel bir süreçtir. Bu süreçte öğrenciler birbirini izleyen ve eklemlenerek çoğalan bir dönüştürme ya da meydana getirme süreciyle adım adım bilgi ve problem çözümüne yönelik veri üretmektedirler. Her bir adımda üretilen bilgi ise bir sonraki sürece temel oluşturmaktadır. Bu nedenle öğrenci süreç boyunca edindiği nesnel olan bilgiyi öznelleştirme deneyimi yaşamaktadır.

Ortaya konulan problemin adım adım dijital öykü oluşturma süreçleri ve bileşenlerini barındıracak şekilde çözümlenmesi de dijital öykülemenin bu süreçteki etkilerini göstermektedir. Bu etkiler tasarım sürecinde konuya yönelik bilgi edinme ve bu bilgilerin analizi sürecinde dijital ortamlardan faydalanılması, öte yandan hikâye panoları ile sentez aşamasının beslenmesi, yine aynı şekilde tüm sürece dâhil olan çoklu ortam araçları ile bilişsel süreci beslemektedir.

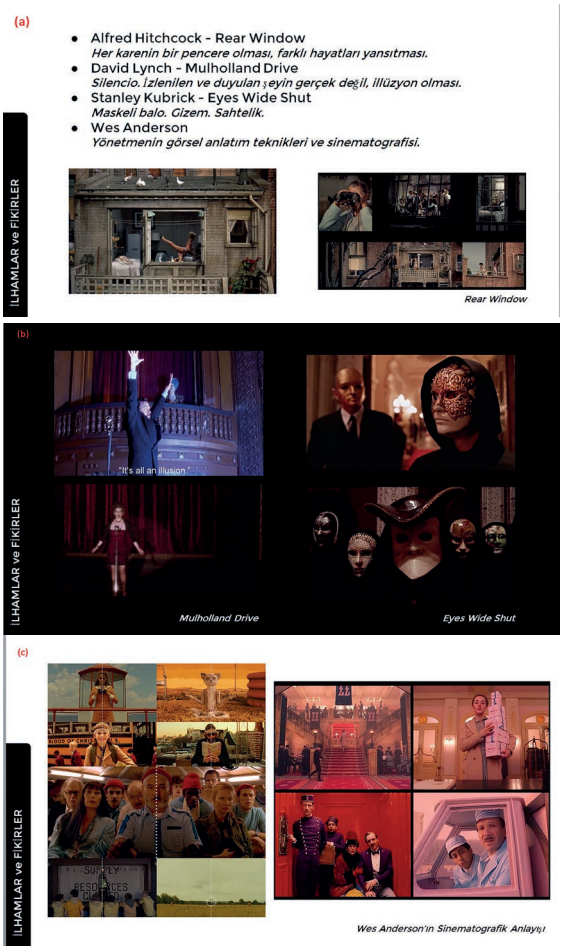
Referansını belirlenen konu doğrultusunda öğrencilerin bakış açılarıyla şekillenen çıkış noktalarından alan problem, nesnel bir odaktan yola çıkarak her bir adımda dijital medya ve teknolojilerden de faydalanılarak oluşturulan bir sonraki adımın temeli ile Bloom taksonomisine göre bilişsel süreci tariflemektedir. Bu süreçte faydalanılan dijital öykü aşamaları ya da bileşenleri ise tasarım düşüncesi ve dijital öyküleme/dijitalleşme ilişkisini ifade etmektedir.

Tasarımcının çözmek durumunda olduğu problemlerle birlikte, tasarıma yönelik görüş ve düşüncelerini aktarmak, mesaj iletmek ya da bir etki oluşturmak için yeni problemler ortaya koyması da söz konusudur. Problem odaklı olan bu yaklaşımlarda çözüme götüren yoldan ziyade, tasarımcının düşünceleri, mesajları ya da amaçları önemlidir. Bu nedenle de tasarımcı, düşüncesini oluştururken anlamsal bir değer arayışındadır (Koçkan Özyıldız, 2018, s. 77). Tasarım düşüncesinin duygu-durumsal boyutunu oluşturan bu anlamsal değer arayışı tasarım sürecine dijital öyküleme yaklaşımın adapte edilmesi ile çoklu medya araçlarından, bu duyguları ya da bakış açısını ifade eden seslendirme, müzik ve hatta kişinin kendi davranışlarından/tutumlarından faydalanmasıyla daha etkin hâle gelmiştir.

Tasarım süreci boyunca deneyimlenen ve tasarım düşüncesinin bilişsel boyutunu oluşturan süreçle birlikte yine bu süreçte öğrencilerin konuya yönelik çıkış noktaları ya da konuyu ele alışları soyut bir çıkış noktası üzerinden kabaca öznel olanın nesnelleştirilmesi olarak ifade edilebilecek duygu-durumsal süreçleri de içermektedir.

Soyut kavramlar üzerinden o kavramları yeniden tanımlayarak tasarım bilgisi üreten öğrenciler ortaya koydukları konuya ya da çıkış noktalarına yönelik tanımlanmalarla ilişkilendirilecek görsel, işitsel, dokunsal tüm duyu mekanizmalarından faydalanarak oluşturdukları unsurlarla tasarım düşüncesinin duygu-durumsal boyutunu oluşturmaktadır.

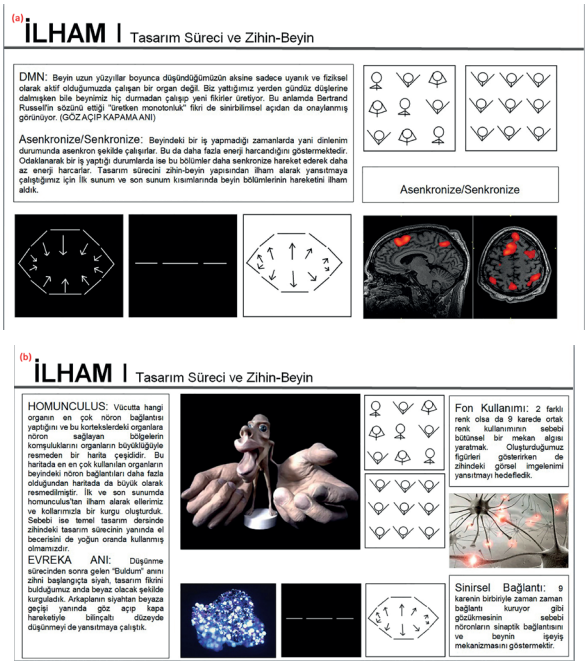
Alan çalışması üzerinden tasarım düşüncesinin duygu-durumsal bileşenine örnek verilecek olursa; görsel 2'de yer verilen 'Analog Sahtekarlar' başlığına sahip çalışmada, farklı hayatların bir noktada kesişmesini ya da dışarıda kendimizi farklı şekilde yansıtsak da tek başımıza olduğumuzda farklı olmamız ve aslında kendimizi maskelememiz teması çerçevesinde bir kurgu oluşturulmuştur. Bu kurgunun çözümüne yönelik referanslarını Alfred Hitchcock'un Rear Window, Stanley Kubrick'in Eyes Wide Shut filmlerinden ve yine benzer şekilde Wes Anderson'un görsel anlatım tekniklerinden, belirlenen müziklerden esinlenerek oluşturan çalışma bu yönleriyle kabaca öznel olan ele alışların nesnelleştirilmesi şeklinde ifade edilebileceği için tasarım düşüncesinin duygu-durumsal süreçlerine referans vermektedir.




**Görsel 2.** (a,b,c) Tasarım Düşüncesinin Duygu-Durumsal Boyutuna Referans Veren Örnekler (Kişisel Arşiv).[3]

[3] Görsel 2. (a,b,c); Azra Ceren Mercan, Afra Nur Kaymak, Dilek Damla Günhan, Hazal Çınar, İkranur Tatar, Mehmet Küçüktamer, Sertan Karaüzüm, Şeymanur Arda ve Tuana Olcay isimli öğrenciler tarafından oluşturulan çalışmadan elde edilmiştir.

Öte yandan, duygu durumsal süreçlere bir diğer örnek ise görsel 3'teki, tasarım sürecinde zihinde meydana gelen değişimleri/süreçleri ifade etmek amacıyla oluşturulan çalışmada yer alan soyut çıkış noktası (zihin) ile öznel olanın nesnelleştirilmesini içeren süreçtir.




**Görsel 3.** (a,b) Tasarım Düşüncesinin Duygu-Durumsal Boyutuna Referans Veren Örnekler (Kişisel Arşiv).[4]

Referansını bir bakış açısı ya da soyut bir kavramdan alan çıkış noktası ile her bir adımda üretilen duygu veya bakış açısı bir sonraki adımın yapım düşüncesini tanımlamaktadır. Bu durum Bloom taksonomisine göre düşünmenin duygu-durumsal sürecini tariflemektedir. Öğrenci bu sayede her bir aşamayla tasarım düşünsel süreçlerinin parametrelerini tanımlamış olmaktadır. Bu tanımlamaları yaparken de sürece dijital öykülemenin dâhil olması sonucu öğrencinin verilen konuya/probleme yönelik tutumu/yaklaşımı, öznel bakış açıları, problemi ele alışı ses, seslendirme, müzik, film, video gibi çoklu medya araçlarıyla desteklenerek duygu-durumsal yönden de şekillenmiş ve etkilenmiş olmaktadır.

Tasarım düşüncesinin bir diğer bileşeni olan psikomotor süreçler imitasyon, manipülasyon, hatasızlaştırma, eklemleme ve benimseme gibi belirli seviyelerden oluşan içeriklerle ele alınmış olsa da çalışmada mekan tasarımı eğitimi boyutuyla kabaca, tasarım sürecinin be-

[4] Görsel 3.(a,b) ; Hilal Kalkan, Aleyna Arslan, Ceren Demirel, Doğa Kahrıman, Emir Aktan, Kıvanç Yıldız, Nazlı Koru, Sümeyye Kaynar, Şerife Çumkur ve Ümran Özbaşı isimli öğrenciler tarafından oluşturulan çalışmadan elde edilmiştir.

lirli bir koordinasyonla iletimi, ifadesi ya da dışsallaştırılması şeklinde ele alınmıştır. Ortaya konulan sonuç ürünler ve bunların iletimi üzerinden tariflenecek olan bu süreçler tasarım düşüncesinin psikomotor bileşenine referans vermektedir.

**Görsel 4.** (a,b) Tasarım Düşüncesinin Psikomotor Boyutuna Referans Veren Örnekler (Kişisel Arşiv).[5]

Alan çalışması ile gözlemlenen ve görsel 4'teki projelerde de yer aldığı üzere tasarım düşüncesini oluşturan psikomotor bileşen, tasarım süreci sonunda kurgulanan konunun, öğrencinin kendi beden sınırlarıyla birlikte sanal ortamda dijital teknolojilerin getirilerinden de faydalanılarak ifade edilmesiyle ya da iletimiyle şekillenmiştir. Ortaya konulan sonuç ürün ve bu ürünün ifadesi ise hem dijital medya boyutu hem de öykü boyutunu içeriyor olması ile dijital öykü oluşumuna referans vermektedir.

Öğrencinin tüm tasarım süresince deneyimlediği evreleri belirli bir sistematik ve kurgu ile ifade etmesi/dışsallaştırması olarak tanımlanacak psikomotor süreçler Bloom'a göre tasarım düşüncesinin üçüncü bileşenini oluşturmaktadır. Bu süreçte dijital öykülemeye yer verilmesiyle Psikomotor yönden hem öğrencinin gördüklerini uyarlaması yani imitasyon

[5] Görsel 4.(a); Merve Üstünal, Beyzanur Alginer, Dilara Özbent, Emine Gül Solak, Gözde Dinç, Neslihan Çelik, Rezzan Aygün, Rümeysa Kara, Saliha Nur Şimşek ve Zülal Akalın isimli öğrenciler tarafından oluşturulan çalışmadan elde edilmiştir.
Görsel 4.(b); Hilal Kalkan, Aleyna Arslan, Ceren Demirel, Doğa Kahrıman, Emir Aktan, Kıvanç Yıldız, Nazlı Koru, Sümeyye Kaynar, Şerife Çumkur ve Ümran Özbaşı isimli öğrenciler tarafından oluşturulan çalışmadan elde edilmiştir.

hem de kendi becerilerinden, buna bedeni de dâhil, faydalanarak üretimlerde bulunması sağlanmıştır. Bu noktada imitasyon; geleneksel eğitim sistemlerindeki öğrencinin ustasını taklit etmesinden internet, dijital medya araçları ve ortamlarının imkânlarıyla bu ortamda ulaşılan çalışma ve yaklaşımların uyarlanması ya da benimsenerek farklı bir hale getirilmesine doğru evirilmiştir. Böylelikle tasarım süresince faydalanılan dijital öyküleme olgusu da barındırdığı dijitallik/dijital medya boyutu ile bu başkalaşmayı desteklemiştir. Alan çalışması ile elde edilen verilerde ortaya konulan sonuç ürünlerden de anlaşılacağı üzere, problem çözümü gibi bu problem sonucu ulaşılan son noktanın iletimi de dijital öykülemenin sürece dâhil olması ile değişime uğramıştır.

## Sonuç

Tasarım süresince, dijitalleşmenin tasarımda düşünce üretimi ya da düşünsel süreçler üzerindeki etkilerini keşfetmeyi amaçlayan çalışmada, bahsedilen keşif dijital öyküleme aracılığıyla gerçekleştirilmiş ve bu olgunun tasarım sürecine adaptasyonu ile tasarımda düşünsel süreçlerin etkileşimini saptamaya yönelik olmuştur. Bu saptamayla birlikte, dijital öykülemenin tasarım sürecine adaptasyonu ve yine bu olgunun tasarım düşüncesini oluşturan bileşenler üzerindeki etkilerini oluşturan içeriklere, belirli yaklaşımlar, yöntemler ya da eğilimlerle ilgili bilgilerin nitel olarak yorumlanmasıyla ulaşılmıştır.

Bu bağlamda dijital öyküleme ile çözümlenen süreçte;

- Tasarım düşüncesinin bilişsel süreçlerinde yeni bilgi edinilmesiyle, sentezlenmesinde görsel, dijital, sanal medya kullanımı yoğunlaşarak bu süreçleri dönüştürmüştür.
- Duygu-durumsal yönden öğrenciler tutumlarını, duygularını ya da bakış açılarını öznel kavramlardan ziyade bu kavramlara ek müzik, görsel, seslendirme, video, film gibi medya araçlarından da faydalanarak beslemeye başlamışlardır.
- Psikomotor süreçler ise; ifade sürecinde sadece görselleştirme ya da temsil ile değil öğrencinin kendi beden sınırları, ekran sınırı, beden mekan etkileşimi, deneyimi ve kullanılan (sanal) ortamın potansiyeli gibi unsurların da dâhil olmasıyla değişime uğramıştır.

Öte yandan tüm süreçlerde öğrenciler tasarım sürecine paralel olarak dijital öykü oluşturma kurgusunu da sürdürdükleri için analiz, sentez, araştırma, bilgi edinme gibi her aşamada hem dijital teknolojilerden hem de dijital ortamlardan faydalanmışlardır. Böylece öğrenciler; tasarım süresince her adımda bu olgunun bileşenleri ve oluşturma aşamalarından yararlanmaları sebebiyle yani, süreci dijital öyküleme ile çözümledikleri için tasarım düşüncesinin bilişsel süreçlerini dijital yönden desteklemişlerdir. Benzer şekilde, öznel bakış açılarını müzik, ses, seslendirme gibi yine bu öznelliği güçlendirecek yaklaşımlarla besledikleri için duygu-durumsal süreci, son olarak tüm sürecin iletiminde sadece görselleştirme programlarının ötesinde dijital medya ortamlarından da faydalanarak, ekran

sınırında kendi bedenlerini de dâhil edip, dijital öykülemenin öykü ve medya boyutunu kullanarak bu süreci ifade ettikleri için tasarım düşüncesinin psikomotor süreçlerini dijital teknolojilerin kullanımını barındıracak şekilde deneyimlemiş/beslemiş ve böylelikle dijital öykülemenin bu süreçlere etkileri ortaya konulmuştur.

Tasarım sürecine dijital öyküleme yaklaşımının entegre edilmesi tasarım düşüncesinde belirli değişiklikler ya da yenilikler meydana getirecek şekilde bu düşünce alanını genişletmiştir. Bilişsel süreçlerde çıkış noktasının belirlenmesinden verilerin analizine, sonrasında ise sentezine dijital öyküleme olgusu ile bu olgunun bileşenleri ve oluşturma aşamalarından faydalanılmasıyla tüm süreç boyunca bahsedilen yaklaşımla problem çözülmüştür. Öte yandan öğrencinin tasarım problemine yönelik öznel bakış açısı ya da tutumuyla ilgili olan duygu-durumsal süreçler, dijital öyküleme ile bu duyguların resim, ses, seslendirme, video, müzik, film gibi olgularla desteklenmesini sağlamıştır. Son olarak ise tüm bu süreçlerde gerçekleştirilen evrelerin iletimini ifade eden psikomotor süreçler; dijital öykülemeyle birlikte, bireysel ifadeler, beden hareketleri gibi yeni kazanım ve eklemelerle şekillenmiştir.

Bu sayede dijital öykülemenin tasarım düşüncesine etkileri yanı sıra dijital öykülemeden dijitalleşme geneline bu olguların düşünsel olarak tasarım sürecinde ne şekilde ele alınabileceğine yönelik bir keşif süreci deneyimlenmiştir. Böylelikle bu olgunun, tasarım süreci boyunca, tasarım düşüncesinin sadece psikomotor bileşenlerine (temsil ya da ifade aracı olarak kullanımı) etkisini ele alan eklenti bir yaklaşımdan ziyade tüm tasarım süresince faydalanılması sonucu tasarım düşüncesi süreçlerinde besleyici bir ele alış ortaya konulmuştur.

Sonuç olarak yapılan analizlerle, tasarım sürecine dijital öykülemenin adapte edilmesiyle oluşan süreç ve bu sürecin tasarım düşüncesine etkileri tespit edilmiş; bu süreçlerin kendi içerisinde ve birbirleriyle oluşturduğu ilişkiler açıklanmaya çalışılmıştır. Ayrıca sürece yansıyan ve tasarım düşüncesini oluşturan bileşenlerin tanımlanmasıyla, bu süreçlerin bilişsel, duygu-durumsal ve psikomotor yönden görünür kılınması ve yeniden değerlendirilmesi sağlanmıştır. Bu sayede sayısal/dijital düşüncenin, tasarımcının zihnindeki yansımaları ve bu zihinsel süreçlerin tasarım sürecine izdüşümleri keşfedilmiştir. Dijital öyküleme üzerinden, dijitalleşmenin düşünsel olarak ele alınabileceği, tasarım sürecine adaptasyonu ve tasarım düşüncesine olumlu etkileri ortaya konulmuştur. Böylece tasarım süresince dijitalleşmeden/dijital öykülemeden, çalışmanın probleminde de belirtildiği üzere, sadece tasarım ifadesi ya da iletimi yönüyle değil tüm süreç boyunca, bir düşünce olarak ve tasarımın düşünsel süreçlerini besleyecek şekilde faydalanılmış, bu faydalanmanın ne şekilde olduğu, olabileceği ya da etkileri ortaya konulmuştur. Bu sayede hem mekân tasarımı eğitiminde dijital öykülemeden ne şekilde faydalanılabileceği yönüyle hem de dijital öyküleme özelinden dijitalleşme geneline bu olguların form üretimi ya da temsil amaçlı kullanımı dışında, tüm tasarım süreci boyunca ve düşünsel olarak ne şekilde ele alınabileceği yönüyle literatüre özgün bir bakış açışı sunulmuştur.

## Kaynakça


Aslan, Şaha. (2012). *Temel Tasarım Eğitiminde Duyum Sürecine Yönelik Bir Yaklaşım*. Sanatta Yeterlik Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Aslan, Ş., & Fakıbaba Dedeoğlu, E. (2019). İçmimarlık Eğitiminde 'Yaparak Düşünme' Platformu Olarak Tasarım Stüdyoları: TOBB ETÜ Eğitim Modeli. *Türkiye'deki İç Mimarlık Eğitiminin Tarihi, Gelişimi ve Geleceği Ulusal Sempozyumu:* 19-21 Aralık 2019, (s. 328-347). İstanbul.

Aslan, Ş., Kızıltepe, F. (2020). Bauhaus Ekolü!nün Değişen Paradigmaları: Tasarım Eğitimini Yeniden Düşünmek. Derin İnan, Ali Cengizkan (Ed.). *Bauhaus_100+TR*, s. 300-319. Ankara: TED Üniversitesi.

Aydınlı, Semra. (2009). Mimarın Eğitimi: Yaşam Boyu Öğrenme. *Mimarist*, 9(31), s.84-90.

Aydınlı, Semra. (2015). Tasarım Eğitiminde Yapılandırıcı Paradigma: 'Öğrenmeyi Öğrenme'. *Tasarım ve Kuram*, (20), s.1-18.

Aykaç, Gökçe Nur. (2019). *İç Mimarlık Eğitiminde Artırılmış Gerçeklik Kavramının Kuşaklar Kuramı Üzerinden İncelenmesi.* Sanatta Yeterlik Tezi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Ayvaz Tunç, Özlem. (2016). *Dijital Teknolojiler Bağlamında Dijital Öyküleme Yaklaşımının Güzel Sanatlar Eğitimine Entegrasyonu.* Doktora Tezi. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Samsun.

Ayvaz Tunç, Özlem., Karadağ, Esen. (2013). Postmodernden Oluşturmacılığa Dijital Öyküleme. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 2(4), s.310-315.

Ayyıldız Potur, Ayla. (2007). *Mimarlık Eğitimi Başlangıcında Bireyin İlgi-Yetenek-Yaratıcılık Düzeyi İle Tasarım Performansı Arasındaki İlişkiler*. Doktora Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Burdick, Anne., Willis, Holly. (2011). Digital Learning, Digital Scholarship and Design Thinking. *Design Studies*, 32(6), s.546-556.

Çelenk, Ayşegül. (2020). *21. Yüzyıl Mimarlığında Biyo-Dijital Tasarımla Form Analizi.* Yüksek Lisans Tezi. Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.

Çıralı Sarıca, Hatice. (2019). *Öğretmenlerin Dijital Hikaye Anlatımı Üzerinden Mesleki Kendini Anlayışları ve Öğretmen Adaylarınca Alımlanması.* Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Çıralı Sarıca, Hatice., Koçak Usluel, Yasemin. (2016). Eğitsel Bağlamda Dijital Hikaye Anlatımı: Bir Rubrik Geliştirme Çalışması. *Eğitim Teknolojisi Kuram ve Uygulama,* 6(2), s.65-84.

Ertaş, Şebnem., & Koç, Selver. (2018). İç Mimarlık Proje Dersi Sürecinde Dijital Öykünün Kullanılması. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(59), s.528-535.

Göçen, Güler. (2014). *Dijital Öyküleme Yönteminin Öğrencilerin Akademik Başarı İle Öğrenme ve Ders Çalışma Stratejilerine Etkisi.* Yüksek Lisans Tezi. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Muğla.

Groat, L., Wang, D. (2013). *Architectural Research Method* (2. Baskı). New Jersey: Wiley.

Gül, Özge. (2016). *Türkiye'de İç Mimarlık Lisans Eğitiminde Tasarım Stüdyosu Derslerinin Yürütülmesine Yönelik Geliştirme Modeli Önerisi.* Doktora Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Gürer, Ethem. (2014). *Tasarımda Sayısal Düşünmenin Fenomenolojisi.* Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

İnceelli, Ayşenur. (2005). Dijital Hikaye Anlatımının Bileşenleri. *The Turkish Online Journal of Educational Technology,* 4(3), s.132-142.

Paker Kahvecioğlu, Nurbin. (2001). *Mimari Tasarım Eğitiminde Bilgi Ve Yaratıcılık Etkileşimi.* Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Koçkan Özyıldız, Pelin. (2018). *Tasarım Stüdyosu Eğitiminde Bilişsel Yetkinlik ve Yaratıcılık Süreçleri*. Sanatta Yeterlik Tezi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Kurugül, Sibel. (2012). Tasarım Eğitiminde Akıl Yürütmeyi Tartışmak: Sayısal Araçlarla Bir Tasarım Alıştırması Denemesi. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Kvan, T., Mark, E., Oxman, R., & Martens, B. (2004). Ditching the Dinosaur: Redefining the Role of Digital Media in Education. *International Journal of Design Computing*, (6), s.1-6.

Lambert, Joe. (2010). *Digital Storytelling Cookbook*. San Francisco: Digital Diner Press.

Lin-Chiu, M. (2006). The Jump of Digital Design Thinking: Overviews of Digital Architectural Design Education. *Proceedings of the 11th International Conference on Computer Aided Architectural Design Research in Asia:* 31 Mart-02 Nisan 2006, (s. 27-36). Kumamoto.

Oxman, Rivka. (2006). Theory and design in the first digital age. *Design Studies,* (27), s.229-265.

Oxman, Rivka. (2017). Thinking Difference: Theories and Models of Parametric Design Thinking. *Design Studies,* (52), s.4-39.

Özbaki, Çağda. (2016). *Model Yapma Yoluyla Tasarım Düşünme Süreci: Analog ve Dijital Model Karşılaştırması.* Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Robin, Bernard Ross. (2006). The Educational Uses of Digital Storytelling. *Society for Information Technology & Teacher Education International Conference:* 19 Mart 2006, (s. 1-8). Orlando.

Robin, Bernard Ross. (2016). The Power of Digital Storytelling to Support Teaching and Learning. *Digital Education Review,* 30(30), s.17-29.

Robin, Bernard Ross., Mcneil, Sara. (2012). What Educators Should Know About Teaching Digital Storytelling. *Digital Education Review*, (22), s.37-51.

Savaş, Sinan. (2019). *Mekanı Anlamak, Aktarmak, Üretmek, Öğrenmek Bütününde Parametrik Tasarım Yaklaşımlarının İç Mimarlık Tasarım Eğitimine Entegrasyonu.* Doktora Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Savaş, S., & Aslan, Ş. (2019). İçmimarlık Eğitiminde Teknoloji Kullanımın Bağlamının Tariflenmesine İlişkin Bir Yaklaşım. *Türkiye'deki İç Mimarlık Eğitiminin Tarihi, Gelişimi ve Geleceği Ulusal Sempozyumu:* 19-21 Aralık 2019, (s. 62-73). İstanbul.

Tabak, Gürkan. (2017). *Türkçenin Yabancı Dil Olarak Öğretiminde Dijital Öykü Kullanımı.* Doktora Tezi. Erciyes Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Kayseri.

Taşdelen, Hanife Sümeyye. (2018). *Mimarlığın Dijital Habitusu: Erken Tasarım Sürecinde İnternet Kullanımı.* Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Tatar, Elif. (2015). *Mimarlık Eğitiminde Sürdürülebilir Bir Model Önerisi.* Doktora Tezi. Anadolu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.

Teymur, Necdet. (2005). Mimarlık Eğitimde İmkan(sız) Projeler. *Mimarist,* 5(17), s.72-78.

Tschumi, Bernard. (2018). *Mimarlık ve Kopma.* (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: Janus Yayıncılık.

Turan, Bülent Onur. (2009). *Dijital Tasarım Sürecinin Geleneksel Tasarım Stüdyosuna Etkileri.* Doktora Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Turan, Bülent Onur. (2011). 21. Yüzyıl Tasarım Ortamında Süreç, Biçim ve Temsil İlişkisi. *Megaron,* 6(3), s.162-170.

Yazar, Tuğrul. (2009). *Mimari Tasarım Stüdyolarında Sayısal Egzersizler.* Doktora Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Yeyman, Eda. (2018). *Dijital Tasarım Söylemlerinin Stüdyo Ortamına Yansımaları Üzerine Bir Tartışma.* Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Yılmaz, Yakup., Üstündağ, Mutlu Tahsin., Güneş, Erhan. (2017). Öğretim Materyali Olarak Dijital Hikaye Geliştirme Aşamalarının ve Araçlarının İncelenmesi. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi,* 17(3), s.1621-1640.

**SANAT YAZILARI, 2021; (45): 711-726** / DERLEME MAKALESİ

# MEKÂNA ÖZGÜ SANATIN İLİŞKİSEL BAĞLAMI

## THE RELATIONAL CONTEXT OF IN SITE-SPECIFIC ART

DR. ÖĞR. ÜYESİ **SADIK ARSLAN**
Iğdır Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
bahtiyar165@gmail.com
**ORCID ID:** 0000-0002-8909-022X

***Öz:*** *1960'lı yıllardan beri, sanatın galeri dışına doğru genişlemesinin sonucu olarak ortaya çıkan mekâna özgü sanat uygulamaları, sanat nesnesinin dâhil olduğu mekânın özellikleriyle etkileşime girmesi sonucu meydana gelmektedir. Bu uygulamalarda kimliği, belleği, fizikî, coğrafî ve tarihi özellikleriyle mekân, sanat yapıtının kaynağını oluşturur. Mekâna izleyicinin aktif katılımı sonucu meydana gelen ilişkisellik, sanat yapıtının maddî olmayan formunu tamamlar. Bu araştırmada, mekâna özgü sanat uygulamalarında özellikle 1990'lı yıllarda gündeme gelmiş olan ilişkisellik, deneyimsellik kavramları üzerinden bir okumaya gidilmektedir. Sanat mekânındaki izleyici deneyimi, Post-fordist olarak tanımlanan, günümüzün tekillerden oluşan 'çokluk' olgusu üzerinden araştırılmaktadır. Araştırmada amaçlanan, izleyicinin aktif katılımı sonucu oluşan deneyimselliğin, mekâna özgü sanat uygulamalarına etkisini incelemektir. Araştırmada, mekâna özgü sanat uygulamalarının ilişkisel bağlamıyla ilgili literatür taraması sonucu elde edilen kaynaklar, içerik analizi yöntemi ile incelenmiştir. Bu araştırmada elde edilen bulgular, mekâna özgü sanat uygulamalarıyla ilgilenen sanatçı, eğitmen ve öğrencilere günümüz sanatındaki gelişmeler ışığında ilişkisel deneyimin mekânla bağlamını açıklamak için yararlı bilgiler sunabilir.*

***Anahtar Sözcükler:*** *Mekâna Özgü Sanat, Katılımcı Sanat, İlişkisel Estetik, Çokluk, Form.*

**GELİŞ TARİHİ:** 14.06.2021 | **KABUL TARİHİ:** 24.11.2021

***Abstract:*** *Site-specific art works, which have emerged as a result of theexpansion of art out of thegallery since the 1960s, occurwhenthe art objectinteractswiththefeatures of the sitewhere it is includedin. In these practices, the site, withitsidentity, memoryorphysical, geographical and historical features, constitutes foundation of the artwork. The relationality that occurs as a result of the active participation of the audience in the site, completes the intangible form of the artwork. In this research, reading is based on the concepts of relationality and experientialism, which have come to the fore within site specific artworks especially in the 1990s. The audience experience in the site is explored through Post-fordist 'multiplicity' phenomenon consisting of modern day singularities. The aim of the research is to examine the effect of experientialism, which occurs as a result of the active participation of the audience within site specific artworks. In the research, the sources obtained from the literature review about the relational context of site specific artworks were examined by content analysis method. The findings of this research can provide useful in formation for artists, educators and students interested in site specific artworks to explain the connection between relational experience and site in the light of developments in modern day art.*

***Keywords:*** *Site-Specific Art, Participatory Art, Relational Aesthetics, Multiplicity, Form.*

## Giriş

Sanatta paradigma değişiminin yaşandığı 1960'lı yıllarda galeri mekânına ve sanat nesnesinin konumuna yönelik tartışmalar, sanatın galeri mekânı dışına doğru genişlemesine neden olmuştur. Sanatın galeri dışına taşmasıyla, sanat mekânının varlığına veya yapısına yönelik sorunsallar gündeme gelmiştir. Bu durum, kutsiyet kazanmış sanat mekânından(-galeri) uzaklaşarak yeni bir mekân algısının oluşmasını sağlamıştır. Bu dönüşüm, sanatın dışarıya doğru genişlemesine yol açarken, sanat mekânının kimliğinin, belleğinin veya fizikî, coğrafî ve tarihî özelliklerinin önemli hâle gelmesine neden olmuştur. Artık sanat yapıtı, dâhil olduğu mekânla birlikte anılmaya başlanmıştır. Bu yeni oluşumda sanat nesnesi mekânıyla ayrılmaz bir bağ oluşturmuş ve ortaya çıkan bütünlüklü yapı, sanat yapıtının kendisini meydana getirmiştir. Böylece sanat nesnesi ile mekânının birbirinden bağımsız olmadığı mekâna özgü sanat pratikleri ortaya çıkmıştır.

Mekâna özgü sanat, sanatın dışarıya doğru genişlemesinin sonucu olarak, sanat ile hayat arasındaki sınırın belirsizleşmesinin bir parçası olarak görülebilir. Bu gerçeklik, sanatın kamusallaşmasına neden olurken, sanatın maddî formunun sorgulanmasına ve yerine maddî olmayan formun gelişmesine olanak sağlamıştır. Dolayısıyla 'yüksek sanat'[1]ın ilkelerinden uzaklaşarak, sanatı meydana getiren olguların yeniden tanımlanmasına neden olmuştur. Sanatın mekânı, izleyicinin konumu ve sanatın formu, bu yeni kavrayışın değişen temel olgularıdır. Sanat mekânı, sanat nesnesinin maddî formunun sergilendiği 'kutsal mekân'dan, herhangi bir mekâna veya kamusal bir mekâna dönüşmüştür. Sanat mekânının kamusallaşması ise izleyici ve nesne ilişkisine dayanan 'yüksek sanat'ın hiyerarşik anlayışını değiştirmiştir. Bunun yerine sanat mekânında insan-insan etkileşimine dayanan ve bu etkileşimin mekânla birlikte ortaya çıktığı yeni bir sanat formu gelişmiştir. Bu ilişkisellikten doğan sanat formu, birliktelik, katılımcılık veya sosyal etkileşim gibi kavramlar üzerine temellenmektedir. Dolayısıyla ilişkisel deneyimle meydana gelen estetik değer, ancak bu yeni sanat formunun başat aktörü olan izleyicinin katılımıyla gerçekleşmektedir. İzleyici, sanat eylemine doğrudan katılarak sanat formunu tamamlayıcı misyonuna sahip olur. Böylece pasif ve edilgen durumda olan seyircinin rolü değişerek aktif bir hâl kazanmakta ve sanatın çoklu bileşenlerinden biri konumuna gelmektedir.

Bu araştırmada mekâna özgü sanat uygulamalarında seyirci katılımıyla birlikte oluşan deneyimin sanat mekânıyla oluşturduğu bağlam incelenmektedir. Özellikle 1990'lı yıllardan itibaren dünyada yaşanan gelişmelerin etkisiyle 'katılımcılık' ve 'çokluk' olarak nitelendirilen insanlar arası etkileşimin sanata yansıması tartışılmaktadır. Bu bağlamda Ayşe Erkmen'in 2017 yılı *Suda* ile 2013 yılı *Aralıklar* adlı çalışmaları, *Dominique Gonzalez-Foerster*'in 2007 yılı *Münster Romanı* ile 1998 yılı *Gölge Oturumu II (Mavi)* adlı çalışmaları ve Gordon Matta Clark ile Caroline Goodden'in1971 yılı *Food* adlı performans çalışması incelenmiştir. Araştırma, mekâna özgü sanat çalışmalarının söz konusu dönemin sanatını ifade

[1] 'Yüksek sanat' tabiri, Donald Kuspit, tarafından sıklıkla Sanatın Sonu adlı kitabında 1960 öncesi sanatı ifade etmek için kullanılmaktadır.

etmek için insanlar arası etkileşimi, estetik bir değer olarak kavramsallaştıran Nicolas Bourriaud'ın 'İlişkisel Estetik' adlı kitabı ışığında incelenmektedir. Kuşkusuz mekâna özgü sanat çalışmalarının başka bağlamlarda okunması mümkündür. Ancak, burada özellikle günümüz dünyasında bir değer olarak görülen tekillerden oluşan 'çokluk'un sanat mekânındaki deneyimin oluşturduğu form, bu makalenin çalışma alanını oluşturmaktadır. Bu araştırmada amaçlanan, mekâna özgü sanat çalışmalarında insanlar arası etkileşimin sanata yansıması üzerinden bir okuma yapmak ve elde edilen bulgularla bu konuda yaşanan literatür eksikliğini gidermeye katkı sunmaktır.

## Sanatın Dışarıya Açılma Serüvenine Kısa Bir Bakış

1960'lı yıllarda dünya çapında yaşanan fikirsel hareketlilik, tüm alanlara olduğu gibi sanata da yansımıştır. Yerleşik düşünceler ve pratikler sorgulanmaya başlanmış ve Marcel Duchamp'ın bıraktığı mirastan beslenen yeni sanat tavırları ortaya çıkmıştır. Sanat nesnesi(-resim, heykel), biricikliğini yitirmeye başlamış ve sıradan nesneler sanatın öznesine dönüşmüştür. Ayrıca sanat nesnesinin sergilendiği mekâna yönelik eleştiriler, beyaz küp olarak anılan galerinin varlığının ve işlevinin tartışılmasına yol açmıştır. Sanat galerileri, kutsal mekân ve kapalı sistemlere benzetilmiştir (O'Doherty, 2016, s. 30). Bu tavrın simge işlerinden biri olan Mendirek'i (Sarmal Dalgakıran) yaratan Robert Smithson, sanat nesnelerinin sergilendiği müzeleri, bakımevi veya tutukevlerindeki koğuşlara, hücrelere benzetmiştir. Nötr odalar olarak tanımladığı müze ve galerilere yerleştirilen sanat yapıtlarını yükü ve enerjisi boşaltılmış, taşınabilir ve dış dünyadan kopuk nesneler olarak tanımlamıştır. Ona göre; galeri ve müzedeki sanat nesneleri, gözü doyuracak bir yemek veya taşınabilir bir mal gibidir (Yılmaz,2015, s. 316). Sanat yapıtlarının meta yönüne dikkat çeken Nicolas Baurriaud ise koleksiyonerin sahip olduklarına bakışı, toprak edinme duygusuna sahip aristokratik anlayışa benzediğini ifade etmiştir (2018, s. 22).

1960'lı yıllardan itibaren beyaz küp (galeri) etrafında dönen tartışmalar, sanatın maddi varlığının sorgulanmasına neden olmuştur. Sanatın meta yönü eleştirilmiş, maddi olmayan yönüne sıklıkla vurgu yapılmıştır. Çok sayıda yenilikçi sanat pratiğinin bu meseleyi kavramsallaştırarak ortaya koyduğu pratikler, sanatın sınırlarının genişlemesine yol açmıştır. Dolayısıyla bütün bu tartışmalar, sanatın mekânını yenilikçi bir bakışla değerlendirmeye yöneltmiştir. Robert Smitson, çevreyle ilişkimize yönelik çağdaş kaygılara dikkat çekerek arazilere büyük çaplı müdahaleler yaparken, sanat mekânına yönelik radikal önermelerde bulunmuştur (Bird, 2016, s. 13). Smithson, çağın sanatının galeri ve müzelerde değil, kamuya açık alanlarda aranması gerektiğini dile getirmiştir (Gintz, 2010, s. 31). Bir diğer radikal önermede bulunan sanatçı Pierre Manzoni ise heykel sanatının tarihine göndermede bulunarak sanat mekânının sınırını olabildiğince genişletmiştir. *Dünyanın Kaidesi* adını verdiği çalışmasında tüm dünyayı kendi işinin mekânına dönüştürmüştür (Görsel 1). Açık kamusal bir alana, üzerine yazıların ters yazıldığı bir küpü yerleştirerek bütün dünyayı işine dâhil etmiştir (https://lindseycrambart.wordpress.com/2013/02/17/). Minimalizm, sanat mekânını ve nesnesini, mekânın yanılsama olarak biçimlendirmiştir (Foster, 2015, s. 297).

İzleyicinin fark etmekte zorluk çektiği yer düzenlemelerine sahip Carl Andre, heykelin sergilendiği mekânların yeniden tanımlanmasını önermiştir (Antmen, 2014, s. 185). Bir diğer sanatçı olan Jean ve Christo ikilisi ise büyük çaplı paketleme projeleri ile sanatın mekânını galeri dışına taşıma pratiklerinin dikkat çekici örneklerini sunmuştur (Fineberg, 2014, s. 348-352).

**Görsel 1.** PieroManzoni, 1961. Dünyanın Kaidesi/SocleduMonde. Lindseycrambart. Erişim: 01.06.2021. https://l24.im/oVu

1960'lı yıllardan beri sanatın mekânına yönelik tartışmalar, sanatın sınırlarını genişletirken sanatın mekânını da dönüştürmüştür. Resimde çerçeve, heykelde ise kaidenin kaldırılmasıyla sanat, tüm mekâna yayılmış ve mekân tıpkı sanat nesnesi gibi sanatın belirleyici ögesi olmuştur. Sanat mekânının konumundaki bu değişim, mekâna özgü işlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu işlerde mekân, kamusal alanlarda ortak bir etkileşimin kaynağını oluşturarak sanat yapıtının tamamlanmasını ve anlam kazanmasını sağlayan temel bileşenlerden birine dönüşmüştür.

## Sanatın Kamusallığı ve Mekâna Özgü Sanat

Son yarım asırdır tüm dünyada kentlerin büyümesinden kaynaklanan değişimler, kamusal alanın yeniden şekillenmesine ve bununla birlikte yeniden tanımlanmasına sebep olmuştur. Yaygınlaşan trafiğinin neden olduğu ses, görüntü ve hava kirliliği şehir merkezlerinde bulunan açık kamusal alanların eski cazibelerini yitirmesine ve korunaklı iç mekânların tercih edilmesine neden olmuştur (Türkdoğan, 2014, s. 37). Bu gelişmelerle bazı sanat pratikleri, kamusal alanlara taşınmış ve bu alanlarla uyumlu projelerin parçası olmuştur (Shinner, 2017, s. 412). Öyle ki günümüzde bu tür projeler, yerel yönetimlerden uzmanlarla birlikte ele alınan büyük organizasyonlara dönüşmüştür. Bu anlamda kamusal sanat projeleri, kentlerin işlevselliğinin yanı sıra kentlerde ihtiyaç duyulan estetiğe katkıda bulunmuştur.

Kamusal sanat yapıtlarının, galeri ve müzelerdeki yapıtlardan çok daha fazla çevreyle etkileşim içinde olduğu söylenebilir. Bu gerçeklik, mekânın sanat yapıtı için önemini göstermektedir. Bu yapıtların, ister kapalı ister açık olsun kendi mekânıyla uyumlu olması

beklenir. Bu sayede yapıtlar, çoğunlukla insanın mekândaki konumlanışına göre şekillenir. Fakat mekâna özgü sanat uygulamalarının kamusal sanat uygulamalarında olduğu gibi işin mekânıyla uygun olması beklenmeyebilir. Bazı mekâna özgü uygulamalarda sanatçılar, mekânın verilerini kullanarak mekânı dönüştürmekteler. Bu uygulamalarda mekân ile sanat arasında birbirini şekillendirecek derecede bir alışveriş meydana gelmektedir. Nick Kaye'nin belirttiği gibi, mekâna özgü sanatın belirli türden bir yer veya biçimsel yaklaşımla değil, sanatın gerçekleştiği yer ile ilişkilendirilmesi gerekmektedir. Bu anlamda geleneksel galeri ve tiyatroların yanı sıra kentsel ve kırsal mekânlarda çeşitli biçimlerde inşa edilmiş uygulamalar göz önüne alındığında, mekâna özgü sanat uygulamalarında üretim, performans sahaya özgü olmalıdır (2000, s. 3).

Dolayısıyla kamusal sanat uygulamalarından farklı bir noktada duran mekâna özgü sanat uygulamaları için mekânın önemi, su ve kap metaforu[2] üzerinden açıklanabilir. Suyun içine girdiği kabın şeklini alması gibi sanat nesneleri, dâhil olduğu mekânının içinde şekil alır ve anlam kazanır. Mekân, sanat nesnesini çevreleyen bileşen olmanın yanı sıra sanat yapıtını bütünleyen bir işleve sahiptir. Bu durum, sanat nesnesinin sadece sergilendiği mekânla bir bağlam oluşturabileceğini göstermektedir. Daniel Buren'in belirttiği gibi; eğer kap (mekân) ile bileşenleri (önermenin tümü) arasında bir ilişki kurmak olanaklıysa bir sonraki sunumda bu ilişki, her zaman hiçlenir (Yılmaz, 2015, s. 330).Bu durumda sanat nesnesinin mekânından alınıp başka yerde ve başka biçimde sergilenmesi, mevcut olandan tamamen uzaklaşmasına neden olur.

Buren, yukarıda ifade edilen ilkeler çerçevesinde çok sayıda mekâna özgü kamusal sanat uygulamaları gerçekleştirir. Sanat nesnesine, biçimine ve konumuna yönelik basit fakat sıra dışı önermeler sunar. Uygulamaları, kamusal alanlarda çoğunlukla her biri 8,7 cm eninde değişken beyaz veya renkli bantlardan oluşan sıradan biçimlerden meydana gelmektedir (Görsel 2).

**Görsel 2.** Daniel Buren, 1985-86, İki Düzlem / LesDeuxPlateaux. Paris-Autrement. Erişim: 01.06.2021. https://l24.im/Cgrmj

[2] Su ve kap metaforu, Daniel Buren'e aittir (Yılmaz, 2015, s.330).

Mekâna özgü sanat uygulamaların kamusallığı, kuşkusuz sanatın dışarıya genişlemesi ve sanat ile hayat arasındaki mesafenin azaltılması düşüncesinin sonucudur. Sanatın kamusallaşması, 'yüksek sanat'ın temel ilkeleriyle çelişmektedir. Donalt Kuspit'in ifadesiyle; 'yüksek sanat', ortak bir deneyim olmadığı gibi demokratik de değildir. 'yüksek sanat'ta estetik deneyim, aslında bir kenara atılmıştır. Sanatçı, ciddi biçimde toplumun gündelik değerlerinin istekli temsilcisi haline gelmiştir (Kuspit, 2014, s. 27). Günümüzde sanatın ilkelerine ve sınırlarına dair tartışmalar, sanatın mekânını kamusallaştırdığı gibi izleyicinin de konumunu dönüştürmüştür. İzleyici, 'yüksek sanat'taki pasif konumundan aktif bir konuma geçerek sanat mekânını deneyimleyen ve bu bağlamda sanat yapıtını tamamlayan bir unsura dönüşmüştür.

## Sanat Mekânında İlişkisel Deneyim

İnternet gibi teknolojik imkânların ortaya çıkışı ve yaygınlaşmasıyla birlikte birçok alanda olduğu gibi ekonomik sistemde de bazı dönüşümler meydana gelmiştir. Post-fordizm olarak nitelenen bu dönemde, ekonomik sistemin temel üretici güçleri hâline gelmiş olan soyut zekâ ve maddî olmayan göstergeler, günümüz yapılarını ve düşünüş biçimlerini derinden etkilemiştir (Virno, 2013, s. 7). Örneğin salt fiziksel işgücüne dayanan emek kavramı, zihin işçiliğinden kaynaklanan yeni bir emek olgusuna evrilmiştir. Zihin işçileri olarak tanımlanan bu yeni emekçiler, günümüz dünyasının tekil faktörleri olarak sosyal sistemde var olma çabası vermekteler. Dolayısıyla sosyal sistemde var olmaya çalışan bu bireyler, tekillerden oluşan 'çokluk' olgusunu ortaya çıkarırlar. Virno'ya göre; 'çokluk' kavramı, çoğul deneyimlere açık ve temsiliyete dayanmayan politik biçimleri arayan 'sakin ve gerçekçi olup' marjinal bir tutum takınmayan, bireylerin birlikteliğinden meydana gelmektedir (2013, s. 16). Fakat buradaki 'çokluk', öznel yapılanma türüdür. Yani Pascal Gilen'in belirttiği gibi; 'çokluk', bir insan kalabalığı anlamına gelmemekte, heterojen bir biçimde birbirine karışmış tekil fikirler, şeyler, eylemler ya da tavırlardan oluşmaktadır. 'Çokluk', güçlü bireysel ve kültürel farklılıklara rağmen, birlikte hareket edebilme kabiliyetinden ve ortak yaşayış, çalışma biçiminden meydana gelmektedir. Örneğin, birçok bireysel yeteneğin bir kompozisyon içinde birbirine eklemlendiği ve doğaçlama yaptığı bir orkestrada, her müzisyen kendi bireysel katkısını yapar. Fakat sonuç, onlarsız ayakta duramayacak olsa bile parçalarının toplamına da indirgenemeyecek kolektif bir yatırımdır (2016, s. 29). Dolayısıyla günümüzde görece özgürleşen bireylerin, fikirlerin ve eylemlerin bir araya geldiği 'çokluk', herkesin iletişim kanallarını açtığı karşılıklı bir eylemsellik hâli olarak açıklanabilir.

Çokluk olgusu, günümüzde uzlaşma, ilişki, ortak var olma alanları meydana getirmektedir. Nicolas Bourriaud'ın belirttiği gibi; bugün artık çatışma ve zıtlaşmalarla değil, farklı grup ve birimlerin birbiri arasında ortaklıklar inşa ederek ilerleme kaydedilmektedir. Estetik sözleşmeler, tıpkı toplumsal sözleşmeler gibi ele alınmaktadır. Hiç kimse günümüzde ütopik bir yaşam vadetmemektedir. Bunun yerine daha adil toplumsal ilişki ve daha yoğun yaşama

arzusu, çoğul varoluş biçimlerini önemli hâle gelmektedir. Sanat ise bu doğrultuda, hayalî gerçekler değil, somut alanlar yaratmaya çalışmaktadır (2018, s. 69-70). Dolayısıyla bu bağlamda, sanat mekânında bireyler arasında ilişkisellikten oluşan deneyimler meydana gelmektedir. Bu deneyimler, modern sanatın katı formuyla tanımlanmayacak yeni bir sanat formunu oluşturur. Düzenli formsuzluktan oluşan ve maddî olmayan bu formlar, çoğunlukla 'oluşum'lar olarak nitelendirilmektedir. Nitekim Bourriaud,güncel sanatın formu ile ilgili şu ifadeleri kullanır:

> Çağdaş sanatsal pratikler gözlenirken, 'formlardan' çok, 'oluşumlardan' söz etmek yerinde olur: Bir tarz ve bir imzanın aracılığıyla kendi üzerine kapanan bir nesnenin tersine güncel sanat, bir sanatsal önermenin sanatsal olsun ya da olmasın başka oluşumlarla kurduğu dinamik ilişkinin, buluşmanın dışında form olmadığını göstermektedir (2018, s. 31).

Bourriaud, güncel sanatta 1990'lardan itibaren değiştiğini iddia ettiği 'form'la ilgili şunları ifade eder: Aslında doğada saf hâlde form yoktur. Formun şekillenmesini sağlayan, bizim bakışımızdır. Formlar, birbirinden yola çıkarak gelişirler. Geçmişte formsuz olarak nitelendirilen şey, günümüzde öyle değildir. Estetiğin gelişmesiyle birlikte, sanat formun yapısı da gelişir. Sanat formu, ancak ortak alanda insanlar arası karşılıklı eylemlerin oluşmasıyla meydana gelmektedir. Dolayısıyla sanat yapıtı, bu ortaklaşmadan ve sanatçının dünyayla kurduğu ilişkiden doğar (2018, s. 31-32). Yani sanat formunu oluşturan şey, izleyicinin sanat mekânındaki deneyimselliğidir. Fakat deneyimsellikten 'katılımcı sanat' anlaşılmamalıdır. Nitekim Bourriaud, Ali Akay'a verdiği mülakatta, ilişkisel estetiğin katılımcı sanat olmadığını, aksine hayalî ve ideolojik arka plandan beslenen sanatçıların insanlar arası alanı temel alarak oluşturduğu çalışma pratiklerini içerdiğini ifade etmektedir (2005, s. 90).

Mekâna özgü sanat uygulamalarında sanat yapıtını tamamlayan bileşenlerden biri izleyicidir. Sanat mekânındaki izleyicinin eylemselliğiyle sanatın maddî olmayan formu oluşur. Mekân, burada oluşan sanat formunun yapısını belirleme kapasitesine sahiptir. Dolayısıyla mekân ve izleyici eylemselliği arasında birbirini besleyen ve tamamlayan bir ilişki ortaya çıkmaktadır.

Ayşe Erkmen'in 2017 yılında gerçekleşen Skulptur Projekte Münster'de yaptığı *Suda* adlı çalışması, mekâna özgü bir uygulama olarak izleyicinin deneyiminin mekânla olan ilişkisi bakımından dikkat çekici bir çalışmadır (Görsel 3).Sanatçı kentin kuzey ve güney kesimlerini birbirinden ayıran nehre hemen suyun altında bir köprü inşa etmiştir. Köprü, kafelerin bulunduğu sosyal alana sahip kentin kuzey kısmı ile sanayi bölgesinin bulunduğu güney kısmını birbirine bağlar. İzleyiciler, kentin bu iki farklı sosyolojik alanını, suya temas ederek deneyimlemekteler.

**Görsel 3.** Ayşe Erkmen, 2017, Su Üzerinde / On Water. Divisare. Erişim: 02.06.2021. https://l24.im/IrZuKtR

Erkmen'in yapıtının maddî olmayan formunun tamamlanmasını sağlayan şey, izleyicinin sanat mekânına katılımıyla gerçekleşen deneyimdir. İzleyiciler, suda yürümüş, eğlenmiş ve sanat mekânını bir şölene dönüştürmüştür. Ortaya çıkan çok katılımlı, hareketli atmosfer; sanat yapıtının formunu oluşturmuştur. Yani izleyici, sanat mekânında birer katılımcı olarak sanat formunu tamamlayan özneye dönüşmüştür. Burada formun tamamlanmasını sağlayan şey, bir arada olan izleyicinin yaşadığı deneyimselliktir. Fakat burada izleyenlerin katılımı kadar, mekânın kendisi de sanat formunun şekillenmesini sağlamaktadır. Mekân ise formun kimlik kazanmasında sanat yapıtının kaynağı gibi işlev görmektedir. Bu durumda sanat mekânını tanımlamak önemlidir. Daniel Buren, mekâna özgü çalışmalarda mekânı, sanat yapıtının çerçevesi olarak tanımlamaktadır (Yılmaz, 2015, s. 331). Dolayısıyla Erkmen'in bu çalışmasının bir çerçevesi olacaksa o da Münster kentinin kendisidir. Çünkü sanatçı, kentin sosyolojik ve işlevsel özelliklerinden yola çıkarak işini gerçekleştirmiştir. Son derece yalın ve şiirsel bir müdahaleyle iki farklı bölgeyi birleştirmiş ve aradaki sınırı yok etmiştir. İzleyici artık, hayalî sınıra dönüşmüş suda yürüyerek karşı tarafı deneyimleyebilmektedir.

İnsanlar arası ilişkisel deneyimin sanat formuna dönüştüğü bir diğer iş olan *Food*, Gordon Matta Clark ve Caroline Goodden tarafından 1971 yılında New York'ta gerçekleştirilmiştir (Görsel 4). *Food* için bir restoran düzenlenmiş ve her gün bu mekânda, Clark ve arkadaşlarından birinin yemek yapacağı bir sanatçı kooperatifi oluşturulmuştur. Yemek tiyatrosu olarak adlandırılan mekânda, birçok deneysel yemek yapılmış, sohbetler edilmiş ve fikirler tartışılmıştır. Aslında bu restoran, bir tür yemek oyunu mekânı olarak amacı dışında kullanılmıştır (https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/food).

**Görsel 4.** Gordon Matta-Clark, CarolineGoodden, 1971, Yemek / Food Manifold. Erişim: 02.06.2021. https://l24.im/3JD

*Food*, güncel sanatta henüz yeni kabul görmeye başlayan sanatın maddî olmayan formuna sahip ilk performans çalışmalarından biridir. Bir resim, heykel gibi müze veya galeride her an görülebilecek maddî bir varlığı yoktur. Performans çalışmalarının karakteristik özelliklerinden birini taşımaktadır. Bourriaud'ın belittiği gibi; "Performans olup bittikten sonra, yapıtın kendisiyle bütünleşmeyen belgeleme çalışması dışında bir şey kalmaz geride." (2018, s. 45). *Food*, ortak bir mekânda belli bir zaman diliminde olmuş ve bitmiştir. İzleyiciler, birlikte, kolektif bir deneyim yaşamış ve yaşadıkları an, sanat formuna dönüşmüştür. *Food*'un gerçekleştiği mekân (restoran) ise bu işin en maddi bileşeni olarak işin şekillenmesini sağlamıştır.

Mekâna özgü sanat uygulamalarında gerçekleşen ilişkisel deneyim, çoğunlukla sanat mekânında bireyler arası eylemsellikle meydana gelmektedir. Bu eylemsellik, post-fordist olarak tanımlanan küresel ekonomik sistem içindeki bireylerin birbirleriyle karşılıklı etkileşimle oluşturdukları sosyo-politik bir tavrın sanata yansımasıdır. Sanat mekânı, bu eylemselliğin parçası olarak ortaya çıkan sanat formunun şekillenmesini sağlar. Mekân, burada bir sergi alanı gibi de düşünülebilir. Fakat sanat yapıtının yüceltildiği ve korunduğu, kapalı sisteme benzetilen geleneksel anlamda sergi mekânı değildir. Aksine izleyicinin serbestçe deneyimlediği açık bir sistemdir; izleyicinin bir araya geldiği ve sosyalleştiği bir sistemdir.

## Sanat Yapıtının Tamamlayıcı Ögesi: Aktif İzleyici

Mekâna özgü sanat uygulamalarında izleyicinin katılımı, günümüz dünyasında bireysel özgürlüğe ve kültürel farklılığa rağmen, ortak yaşam alanlarının artması ve ortak çalışma biçimiyle ilişkili bir sürecin parçası olarak düşünülebilir. Bu durum, günümüzde yaşamın tüm

alanlarında görülen 'çokluk' kavramının sanata yansıması olarak değerlendirilebilir. Sanatta çokluk, Paskal Gilen'in ifadesiyle; güçlü bireysel farklılıklara rağmen, birlikte hareket ederek kolektif bir tavır ortaya koymaktır. Bu durum, sanatta çokluğun, toplumsal olarak etkin bir konuya işaret ettiğini gösterir (2016, s. 29). Bu anlamda, sanat mekânında izleyicinin aktif rolü, günümüz dünyasının 'çokluk' kavramıyla yakın bir ilişkisinin olduğu söylenebilir.

Her ne kadar sanat mekânında izleyicinin katılımı, günümüzde birçok projede sanatsal pratiğin bir değişmezi haline gelse de aslında aktif izleyici tavrı, sanatın sınırlarının genişlemeye başladığı 1960'lı yıllara kadar uzanır. O zamandan beri Fluxus happening'leri ve performanslarıyla seyirci katılımı kavramsallaştırılmıştır (Bourriaud, 2018, s. 39). Bu yıllarda gerçekleştirilen ilk seyirci katılımlı işler, oldukça sert sosyo-politik bir içeriğe sahiptir.[3] Sanatçılar, kendi sergi mekânlarına sahip olmak, sergilerini düzenlemek, çalışmaları hakkında yazmak, kısacası kurumsal altyapılara bağımlı olmak yerine kendi kendilerinin küratörleri ve eleştirmenleri olmak istiyorlardı. Dolayısıyla sanatın tüm kurumsal sistemine saldırarak yeni bir arayışın peşinden koşuyorlardı. Sanatı hayat pratiğiyle birleştirmek için, provokatif sanatsal eylemlerine izleyiciyi dâhil ederek onların aktif birer katılımcı olmasını istiyorlardı (Bishop, 2018, s. 131). Aslında izleyicinin sanat yapıtına katılımının arzulanmasının nedeni, izleyicinin konumuyla ilgilidir. Çünkü sanat yapıtı karşısında izleyici, sadece bakan biri olarak pasif durumdadır. Jacques Rancière göre; izleyici olmak, sanat yapıtı karşısında hareketsiz durup edilgen bir biçimde görünüşe bakmak demektir. Dolayısıyla izleyici, görünüşe baktığında, yapıtın üretim sürecini veya gizli gerçekliğini kaçırmakta ve eylemsiz bir konumda olmaktadır. Yani izleyici olmak, hem bilmekten hem de eylemekten yoksun olmak demektir (2021, s. 10).

İzleyicinin konumuyla ilgili bu tartışmalar, 1990'lardan itibaren sanatın tanımı ve sınırları problemlerinden sıyrılmış olarak ele alınmaktadır. Fakat bu yıllardan itibaren izleyici katılımı, küresel bir toplumsal alanın içinde sanatın direnme kapasitesine bağlı olarak gerçekleşmektedir. Bu bağlamda günümüzün 'gösteri toplumu'na karşı sanatın direnme biçimi, önemli hâle gelmektedir. Fakat günümüz sanatında bu direnme, modernist sanatın toplumsal ütopyalara dayanan devrimci umutlar stratejisine göre gerçekleştirilmemektedir. Bunun yerine gündelik mikro-ütopyalar ve öykünmeci stratejiler benimsenmektedir (Bourriaud, 2018, s. 48). Bu yönüyle izleyicinin sanat yapıtına katılımı, günümüzün tekillerden oluşan 'çokluk' sisteminde sosyo-politik bir önerme olarak okunabilir.

İzleyicinin konumundaki gelişmeler, Mekâna özgü sanat uygulamalarına da yansımaktadır. Fakat bu tür uygulamalarda mekân, aktif izleyicinin sanat yapıtını dönüştürme işlevine katkı sunarken sanat yapıtına alternatif bir sosyalleşme kimliğini kazandırmaktadır. Çünkü mekân, Bourriaud'ın belirttiği gibi; alternatif sosyalleşme biçimlerinin, eleştirel örneklerin, üretilen deneyimlerin ve hazırlanmış bir aradalık anlarının inşa edildiği yerdir (Bourriaud,

[3] Bu konuda Arjantinli Grupo de Artistas de Vanguardia(Avangard Sanatçılar Grubu) tarafından düzenlenen Ciclo de ArteExperimental (Deneysel Sanatın Döngüsü) adlı izleyici katılımlı pratikler incelenebilir (Bishop, 2018, s.131).

2018, s. 24). Sosyal etkileşimli çalışmalar üreten sanatçıların elinde mekân, tarihsel ve kült varlığından sıyrılır ve bireylerarası etkileşimin aracına dönüşür. Bu anlamda Dominique Gonzalez-Foerster'in *Münster Romanı* adlı çalışması dikkat çekici bir örnektir (Görsel 5).

**Görsel 5.** DominiqueGonzalez-Foerster,2007, Münster Romanı / Roman de Münster. Skulptur-Projekte. Erişim: 03.06.2021. https://l24.im/jfO

İlk bakışta çocuklara yönelik nesnelerden ötürü bir açık hava parkı izlenimi veren bu çalışma, aslında 2007 yılında *Skulptur Projekte Münster* için gerçekleştirilmiştir (https://www.artforum.com/print/200707/tim-griffin-42366). Sanatçı, çocukların ve yetişkinlerin açık alanda rahat bir biçimde nesnelere dokunabildikleri ve oynayabildikleri bir ortam yaratmıştır. *Münster Romanı,* Duchamp'ın "Sanat bütün zamanlarda bütün insanlar arasında oynanan bir oyundur." (Bourriaud, 2018, s. 28) önermesini hatırlatmaktadır. İnsanların bir arada olduğu ve sosyalleştiği bu mekânda ziyaretçiler, artık izleyici değil, birer katılımcıdır. Sanat yapıtı, katılımcıların bir arada geçirdiği anla tamamlanmaktadır. Dolayısıyla *Münster Romanı*'nın belirgin bir formu yoktur. Eğer bir formu varsa bile, bu form beraber geçirilen andır. Sanat yapıtı, bu alanda birlikte geçirdikleri anla oluşmaktadır. Nicolas Bourriaud'ın aktarımına göre: Gonzalez-Foerster, insan ilişkileri alanına öncelik veren çalışmalar yapmaktadır (2018, s. 80). Sanatçının pratiği, günümüz insan ilişkilerindeki dönüşüm dikkate alındığında çok daha iyi anlaşılabilir. Sadece dış mekânlara değil, ayrıca iç mekânlara da müdahale ettiği işler gerçekleştirmiştir. Bu mekânlarda izleyiciyi dâhil ederek onları sanat yapıtının parçasına dönüştürmektedir. Sanatçının 1998 yılında *Gölge Oturumu II (Mavi)* adlı çalışması, bu türden önemli çalışmalardan biridir (Görsel 6).

**Görsel 6.** DominiqueGonzalez-Foerster,1998, Gölge Oturumu II (Mavi) /Séance de Shadow II (bleu), Tate. Erişim: 03.06.2021. https://l24.im/nDAi

*Gölge Oturumu II (Mavi)*, kapalı bir alanın yeniden düzenlenmesiyle gerçekleştirilmiştir. Uzunca bir koridorun duvarları maviye boyanmış ve ona uygun lacivert bir halı ile zemin donatılmıştı. Zemine yakın bir yere monte edilmiş bir dizi kızılötesi hareket dedektörüne, uzun mavi duvara bakacak şekilde bir dizi parlak spot ışığı bağlanmıştı. Işıklar, odanın uzunluğu boyunca eşit aralıklarla yerleştirilmişti. Herhangi bir hareket algıladıklarında, sensörler devreye girerek ona karşılık gelen ışık yanmakta ve onu tetikleyen şey geçtiğinde tekrar kapanmaktaydı. Sonuç olarak izleyici, odanın bir tarafından diğerine hareket ettiğinde sırayla mavi duvara gölge düşüren bir dizi ışıkla yıkanmaktaydı. Odada birden fazla izleyici bulunduğunda ışıklar çeşitli kombinasyonlarda açılıp kapanmaktaydı. Dolayısıyla duvarda görünen gölgelerin yoğunluğu, az ışık yandığında güçlü hâle gelirken daha fazla ışık etkinleştiğinde daha zayıf hâle gelmekteydi (https://www.tate.org.uk/art/ artworks/ gonzalez-foerster-seance-de-shadow-ii-bleu-t12752).

Gonzalez-Foerster'in çalışmalarının çoğunda olduğu gibi, *Gölge Oturumu II (Mavi)*, çalışmasında da mekân önemli bir ögedir. Sanatçı, bazı çalışmalarında mekânı tamamen düzenlerken bazılarında ise mekâna herhangi bir müdahale yapmadan mekânı olduğu gibi sanat yapıtına dâhil eder. Fakat her iki durumda da sanatçının mekânlarında izleyiciler, aktif katılımcıdır. Esas özne olduğundan, sanat yapıtı izleyicinin katılımıyla tamamlanmaktadır. Dolayısıyla Gonzalez-Foerster'in çalışmalarında izleyici, aktif katılımcı olarak mekânı deneyimleyen ve o yerin dönüşmesini sağlayan faktördür.

Sanat mekânı, nesnesi ve izleyicinin birlikte güçlü bir bağlam oluşturduğu mekâna özgü işlerden bir diğeri, Ayşe Erkmen'in 2013 yılında gerçekleştirdiği *Aralıklar* adlı işidir (Görsel 7). Erkmen, bu iş için tiyatro salonları, sergi ve konferans alanları, kütüphane, sanat okulu, kafeler, restoranlar barındıran büyük bir kültür ve sanat kompleksi olan Londra'daki Bar-

bican Centre'yi seçer. Sanatçı, eğimli ve uzunca hole, yeniden kullanıma sunulmuş tiyatro perdelerini monte eder. Mekâna özel tasarladığı bu perdelere harekete tepki veren elektronik bir sistem monte ettirir(http://art-if-act.blogspot.com/2013/10/olu-perdeleri-diriltmek-ayse-erkmen.html). Aralıklı perdelerin kapattığı holde ilerlemeye çalışan izleyici, yaklaştığında perdeler otomatik olarak açılmakta ve sonrasında kapanmaktadır. Perdeler arasında kalan izleyicinin ilerleyebilmesi için bir sonraki perdeye yaklaşması gerekmektedir.

**Görsel 7.** Ayşe Erkmen, 2013, Aralıklar / Intervals. Damnmagazine. Erişim: 03.06.2021. https://l24.im/uURymW

*Aralıklar*, tamamıyla mekânın kimliği ve belleği ile ilişkili bir yapıttır. Erkmen, "Londra'yı tiyatrosuz düşünemezsiniz, ben de burada tiyatroyla ilgili bir şey yapmak istedim." (http://art-if-act.blogspot.com/2013/10/olu-perdeleri-diriltmek-ayse-erkmen.html) derken aslında mekânın kimliğine vurgu yapmaktadır. *Aralıklar*'ın mekânına Londra'nın kültürel kimliğini dâhil eden sanatçı, izleyiciyi bu sürece katarak dinamik bir yapıt elde eder. Çünkü sanat mekânında izleyicinin aktif bir katılımcı olması, sanat yapıtı için hayatîdir. Bu yüzden Erkmen'in sanat pratiği, mekâna özgü olmanın yanı sıra izleyicinin de katılımcı olduğu güçlü bir içeriğe sahiptir.

## Sonuç

Mekâna özgü sanat uygulamalarında seyirci katılımıyla oluşan deneyimselliğin tartışıldığı bu araştırma, günümüz sanatının paradigmaları ışığında incelenmiştir. Teknolojik gelişmelerin hayatın her alanında olduğu gibi, insanlar arası ilişkileri dönüştürdüğü günümüzde, sanatın mekânı, birlikteliğin ve sosyalleşmenin kaynağını oluşturmuştur. Bu durum, sanat formunun şekillenmesini sağlamıştır. Mekân, sanat yapıtının maddî olmayan formunun soyut bir çerçevesi gibi sanat yapıtını çevrelemekte, ona dâhil olan tüm unsurları biçimlendirmektedir. Dolayısıyla Mekâna Özgü Sanat'ta sanat yapıtını oluşturan bileşenlerin arasında mekânın ayrıcalıklı bir yere sahip olduğu görülmektedir. Mekânın konumuyla ilgili bu değişim, kuşkusuz sanatın galeri dışına genişlemesiyle oluşan sürecinin parçasıdır.

Sanat mekânı gibi önemli bir ögeye dönüşen izleyici, mekâna özgü sanat pratiklerinde sanat yapıtının maddî olmayan formunun oluşmasına katkı sağlamaktadır. İzleyici, sanat mekânında karşılıklı bir deneyim veya birliktelikle insan-insan ilişkisine dayanan bir sosyalleşmenin parçası olmaktadır. Özünde ticaretin olduğu sanat, bu sayede günümüz 'gösteri toplumu'na karşı bir direnme kapasitesi gösterebilmektedir. Çünkü sanat mekânında meydana gelen deneyimsellik, sanatın maddî olmayan formunu meydana getirirken aslında sanatın sosyo-politik bir içeriğe de bürünmesine neden olmaktadır. Fakat bu sosyo-politik içerik, izleyici katılımının olduğu ilk dönemlerdeki gibi provokatif değildir. Aksine uyumlu bir biçimde, mevcut sistemle çatışmaya girmeden ama belli direnme alanları yaratarak sistem içinde gerçekleşmektedir. Bu ise teknolojik gelişmelerin ve küresel ticarî sistemin bireyin bilincinin dönüştürmesinden ve ortak yaşam alanlarının çoğaltılmasından kaynaklanmaktadır. Farklı amaç ve ideolojilere sahip bireyler, sistem içinde bir organizasyon etrafında birleştirilerek kolektif bir tavır geliştirebilmektedir. Yani tekillerden oluşan 'çokluk' olgusuyla izleyiciler, sanat mekânında belli bir deneyiminin parçası olarak sanat formunu tamamlamaktadır.

Bu araştırmada elde edilen bilgiler, sanat mekânına izleyiciyi dâhil eden ve onların deneyimini önemseyen mekâna özgü sanat uygulamalarına ilgi duyan sanatçıların pratiklerini zenginleştirebilir. Bunun yanı sıra günümüz sanatında mekân ve izleyicinin konumunu, günümüz paradigmasını ve bunun ardındaki sosyo-politik beklentileri anlamaya çalışan sanat eğitimcilerine veya öğrencilerine bir kaynak olabilir.

## Kaynakça


Akay, Ali. (2005). Nicolas Bourriaud: "Bir Taraftan Gelenekselciliğe, Bir Taraftan da Globalleşmenin Getirdiği Tektipleşmeye Karşı Direniş Yeni Bir Modern Ruh Yaratıyor." *Sanat Dünyamız*, 96, s. 86-97.

Antmen, A. (2014). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar.* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Bird, Michael. (2016). *Sanatı Değiştiren 100 Fikir.* (D. Öztok, Çev.). İstanbul: Literatür Yayınları.

Bishop, Claire. (2018). *Yapay Cehennemler Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikası.* (M. Haydaroğlu Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Bourriaud, Nicolas. (2018). *İlişkisel Estetik.* (S. Özen, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Fineberg, Jonathan. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri,* İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Foster, Hal. (2015). *Sanat-Mimarlık Kompleksi Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarım Birliği.* (S. Özaloğlu, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Gielen, Pascal. (2016). *Sanatsal Çokluğun Mırıltısı Küresel Sanat, Siyaset ve Post-Fordizm.* A.Ulutaşlı, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Gintz, Claude. (2010). *Başka Yerde Başka Biçimde.* (M.Cedden, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.

Kaye, Nick. (2000). *Site-Specific Art Performance, PlaceandDocumentation,* London and New York: Routledge.

Kuspit, Donald. (2014). *Sanatın Sonu.* (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

O'Doherty, Brian. (2016). *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi.* (A. Antmen, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Rancière, Jacques. (2021). *Özgürleşen Seyirci.* (E. B. Şaman,Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Shiner, Larry. (2017). *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi,* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Türkdoğan, Tansel. (2014). *Sanat Kültür Politika Modernizm Sonrası Tartışmalar.* Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık Eğitimcilik Danışmanlık Tic. Ltd. Şti.

Virno, Paolo. (2013). *Çokluğun Grameri.* (V. Kocagül, M. Çelik, Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Yılmaz, Mehmet. (2015). *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı.* (N.Özüaydın, Çev.). Ankara: Ütopya Yayınevi.

## İnternet Kaynakçası

Art-if-act?.Erişim: 01.06.2021.http://art-if-act.blogspot.com/2013/10/olu-perdeleri-diriltmek-ayse-erkmen.html

Artforum. Erişim: 01.06.2021. https://www.artforum.com/print/200707/tim-griffin-42366

Lindseycrambart. Erişim: 01.06.2021. https://lindseycrambart.wordpress.com/2013/02/17/

Museoreinasofia. Erişim: 01.06.2021. https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/ food

Tate. Erişim: 01.06.2021.https://www.tate.org.uk/art/artworks/ gonzalez-foerster-seance-de-shadow-ii-bleu-t12752

**SANAT YAZILARI, 2021; (45): 727-746** / DERLEME MAKALESİ

# COCA COLA'NIN, II. DÜNYA SAVAŞI DÖNEMİNDE YAYINLADIĞI DERGİ REKLAMLARININ GÖSTERGEBİLİMSEL AÇIDAN İNCELENMESİ

## DURING THE WORLD WAR II., COCA COLA'S A SEMIOTIC ANALYSIS OF THE JOURNAL ADVERTISING PUBLISHED

ÖĞR. GÖR. **BAYRAM BOZHÜYÜK**
Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü
byram27@hotmail.com
**ORCID ID:** 0000-0002-3958-5072

***Öz:*** *İkinci Dünya savaşı Dünya'nın birçok yerine acı ve yıkım getirmiştir. Savaş sonunda yaklaşık elli milyon insan yaşamını yitirirken birçok insan yaralanmış, evleri yıkılmıştır. Savaşın bütün olumsuz yanlarına rağmen sanatta ve bilimde farklı ilerlemeler olmuştur. Grafik tasarım kapsamında, ikinci dünya savaşından günümüze kalan en kıymetli materyaller ise hazırlanmış propaganda afişleri ve markaların reklam çalışmaları olmuştur. İkinci Dünya Savaşı boyunca devletlerin kendi ulusal propagandalarını hazırlatmalarının yanında bazı şirketler de ürün satışını arttırmak ya da ürünlerini başka coğrafyalarda pazarlamak için milli öğelerin kullanıldığı reklam kampanyaları hazırlatmıştır. Bu firmalardan birisi de Coca Cola olmuştur. Coca Cola, Amerika Birleşik Devletleri'nin özellikle Avrupa cephesindeki en önemli refakatçilerinden birisi olmuştur. Askerin gittiği her yerde Coca Cola tanıtımları yapılmıştır. Yapılan tanıtımlarla Coca Cola artık küresel alanda tanınan bir marka haline gelmiştir. Bu çalışmada Coca Cola'nın savaş yıllarında gerçekleştirmiş olduğu dergi reklamlarının göstergebilimsel açıdan incelenmesi ile, firmaların satış ve pazarlama başarısındaki reklam stratejilerinin önemi de ortaya konmaktadır.*

***Anahtar Sözcükler:*** *Grafik Tasarım, Coca Cola, İkinci Dünya Savaşı, Göstergebilim, Dergi, Reklam.*

**GELİŞ TARİHİ:** 27.01.2021 | **KABUL TARİHİ:** 22.11.2021

***Abstract:*** *The Second World War was undoubtedly brought pain and destruction to many of the world. While nearly fifty million people lost their lives at the end of the war, many people were injured and their houses were destroyed. Despite all the negative aspects of the war, there have been different advances in art and science. In terms of graphics, the most valuable materials that have survived from the Second World War have been propaganda posters and advertising works of brands. During the Second World War, in addition to the states preparing their own national propaganda, some companies also prepared advertising campaigns using national elements to increase their product sales or to market their products in other geographies. One of these companies was Coca Cola. Coca Cola has been one of the most important companions of the United States, especially on the European front. Coca Cola promotions were made wherever the military went. With the promotions, Coca Cola has now become a globally recognized brand. In terms of semiotics, examining Coca Cola's printed works during the war years will make the importance of advertising strategies in the sales and marketing success of the company more understandable.*

***Keywords:*** *Graphic Design, Coca Cola, World War II, Semiotics, Magazine, Advertising.*

## 1. Giriş

Savaş zamanları doğa ve insanlık için kötü sonuçlar ortaya çıkarsa da, yeni teknolojilerin, yeni iş imkânlarının, kültürel yakınlaşmanın ve pazarlama fırsatlarının geliştirildiği dönemlerdir. Bu bağlamda ikinci dünya savaşı (1939-1945) ve sonrası da, kültürlerin ve kimliklerin kaynaşmaya başladığı bir dönem olmuştur. 1940'lı yıllar ve sonrası dönem, markaların ülke sınırlarının dışına çıkmaya başladığı dönemi de beraberinde getirmiştir. Amerika Birleşik Devletleri'nde faaliyet gösteren Coca Cola firması da dönemin koşullarını iyi gözlemleyip satış ağını küresel boyutlara taşımıştır. Savaşta Amerikan askerlerinin yanında askeri üniforma ile cepheye gönderilen ve hatta gerektiğinde savaşan, teknik gözlemciler (Technical Observes, TOs) ordunun gittiği her yerde Coca Cola'yı yanlarında taşıyarak kolayı ele geçirilen bölgelerdeki halklarla tanıştırmıştır.

Amerikan ordusu Avrupa'nın birçok bölgesini Nazi Almanya'sından kurtarırken "özgürlük" söylevini kullanmıştır. Başta Coca Cola olmak üzere birçok Amerikan şirketi de bu özgürlük söyleviyle kendi reklamlarını ilişkilendirmiştir. İkinci dünya savaşında Coca Cola'nın Amerikan askerlerinin gittiği birçok yerde kola ile buluşan ve test eden insanların mutlulukları dergi reklamlarında ve afişlerde işlenmiştir. Firma afiş ve gazete ilanlarında ürünlerinin beğenildiğini kamuoyuna sunmuştur.

Sadece ikinci dünya savaşı sırasında değil, geçmiş dönemler içerisinde Coca Cola'nın hazırlatmış olduğu diğer görsel imajlar ve etkili reklam stratejileri de bulunmaktadır. Coca Cola Cola, bu sayede dünyada en çok tanınan ve en çok tüketilen markalardan birisi olmuştur. Günümüzde en değerli markalardan biri olan Coca-Cola'nın, piyasa değerinin büyük kısmı marka değerinden kaynaklanmaktadır (Kırdar, 2005, s. 233).

II. Dünya Savaşında Coca Cola'nın yayımlatmış olduğu afişler, dergi reklamları, televizyon reklamları vs. iletişim araçları yoluyla markanın; özgürlük, moda, mutluluk kavramları ile beraber çağrışım yaptırılması hedeflenmiştir. Bu duruma "Cocacolonizasyon" denilmektedir. Cocacolonizasyon, ABD kültürünün ve yaşam şeklinin Amerikan ürünleri aracılığıyla küreselleşmesi kavramına verilen isimdir (Coca Cocacolonization. https://en.wikipedia.org/wiki/Cocacolonization). Bu başarının kökeni incelendiğinde, ikinci dünya savaşı ve sonrasında dünya pazarına ulaşılmasında yapılan reklam çalışmalarının payının büyük olduğu görülmektedir.

Yapılan araştırmada, elde edilen verilerden hareketle, Coca Cola'nın ikinci dünya savaşında yayımlamış olduğu dergi reklamı örneklerinin içerik çözümlemesi göstergebilimsel yöntemlerle gerçekleştirilmiştir. Bu irdelemelerle firmanın satış başarısında reklamların öneminin anlaşılmasına katkı sağlanması istenmiştir. Coca Cola'nın günümüzde önemli bir marka haline gelmesini açıklamak amacıyla, firmanın ikinci dünya savaşını fırsata dönüştürdüğü dönemdeki dergi reklam tasarımlarının bazıları ele alınmıştır.

## 2. İkinci Dünya Savaşı'nda COCA COLA

İkinci Dünya Savaşı 1939 yılında Almanya'nın, Polonya'yı işgaliyle başlamıştır. Savaşın ilk yıllarında Amerika Birleşik Devletleri savaşın başlangıcında tarafsızlığını korumuştur. Fakat 7 Aralık 1941 sabahın da Japon uçaklarının Hawaii'deki Pearl Harbor'da bulunan Amerikan üslerini bombalayarak Amerika' ya savaş acımıştı. Böylece ABD, II. Dünya Savaşı'ndaki yerini almıştır (Armaoğlu, 1999, s.194-195'ten aktaran, Yıldız, 2019, s. 67). Amerikan endüstrisinin güçlü firmaları da çeşitli kampanyalar yaparak ülkenin yanında olduklarını anlatmışlar. Bu firmalardan birisi de Coca Cola'dır.

1941 yılında Coca Cola yöneticisi olan Robert Woodruff'un "savaşa katılan üniformalı her kişinin ne olursa olsun beş cent karşılığında kolayı alması gerekiyor" söyleviyle firmanın dünya pazarına açılma serüveni başlamıştır (Coca-Cola India. https://www.coca-colaindia.com/stories/our-story-1941-1959--the-war-and-what-followed). İkinci Dünya Savaşı sırasında, Coca Cola öncelikle; teknik gözlemciler (TO'lar) adı verilen Coca-Cola çalışanlarına, savaşa giden ve ülkede ordu için çalışan herkese dağıtılmak üzere servis edilmiştir (Görsel 1). Özellikle teknik gözlemci adı altında Amerikan ordusu üniforması giyerek cepheye Coca Cola taşınmıştır (Mooney. https://www.coca-colacompany.com/stories/coke-and-the-us).

**Görsel 1.** Cephedeki Amerika Birleşik Devletleri askerlerine kola dağıtılırken.
Erişim: 10.09.2021. https://www.marshallnewsmessenger.com/news/2017/jun/29/commissary-searches-for-wwii-soldier-from-marshall/

Güney Pasifik'in uzak bölgelerindeki birliklere kola sağlanması, TO'lar için en zor sorunlardan birisi olmuştur. Çünkü Avustralya gibi ülkelerin uzak olması ve Avustralya'da şişeleyici, eczane sözleşmelerinde yaşanılan problemlerden dolayı B-26 pilotlarının susuzluğunu gidermek söyleviyle taşınabilir bir soda çeşmesinin yapılması ürünün dağıtımındaki sorunlara bir çözüm oluşturmuştur (How Coca-Cola Provided A Fresh Coke To The Front Lines Of World War II. https://coffeeordie.com/coca-cola-colonels/). Daha sonra ordunun soda çeşmelerinden hemen yüz tane daha talep etmesi Coca Cola'nın kıtalararası taşınmasının önünü açmıştır (Mooney. https://www.coca-colacompany.com/stories/coke-and-the-us).

Liquid Carbonic ve Hussman-Ligonier şirketleri ile çalışan Coca-Cola Export Corporation'ın teknisyenleri, "Junior Dole" denilen dağıtıcı ile buz yapma makinesini birleştirilerek Coca Cola çeşmeleri yapmışlardır. Bu sayede kolanın kamyonlarla herhangi bir yere kolayca taşınabilmesi sağlanmıştır. Bu birimlerin çoğunluğu Pasifik cephesinde kullanılmıştır (Mooney. https://www.coca-colacompany.com/stories/coke-and-the-us). Savaş sırasında pek çok kişi Cola ile bu sayede tanışmaya başlamış ve barış geldiğinde Coca-Cola'nın denizaşırı iş yapması için temeller atılmıştır. Deniz aşırı ilk tesisler Avrupa'da ve Pasifik'te Amerikalılarca ele geçirilen bölgelerde kurulmaya başlanmıştır (Görsel 2). Kurulan bu ilk ülke dışındaki tesisler, Woodruff'un Coca-Cola için düşündüğü "arm's reach of desire" vizyonunu gerçekleşmesinde etkili olmuştur. 1940'ların ortalarından 1960'a kadar, zaman içerisinde şişeleme operasyonlarına sahip ülkeler neredeyse iki katına çıkartılmıştır.

**Görsel 2.** Amerika Birleşik Devletleri'nin, Pasifik Okyanusunda bulunan Saipan adasını Japonya'dan aldıktan sonra kurmuş olduğu Coca Cola fabrikası önünde, Japon savaş esirlerinin sergilendiği bir fotoğraf. Erişim: 10.09.2021. http://www.nww2m.com/wp-content/uploads/2011/08/Group-photo-of-the-staff-of-the-Coca- Cola-bottling-plant-in-Saipan-Gift-of-Precilla-Porche_2001.464.021.jpg

Coca-Cola'nın savaş sırasında yaptırdığı reklamlar, çatışmanın daha yumuşak taraflarına seslenmiştir. Savaşta şirket, İngilizler, Polonyalılar, Sovyetler, Alaskalılar ve Hawaii'den Brezilya'ya müttefiklere deneterek kolanın ulusları bir araya getirme yeteneğine odaklanmıştır. Aynı zamanda Coca Cola reklamlarda cephede savaşanların ülke ile bağını koparmaması için "Coca-Cola, Seninle olduğumuzu söylemenin bir yolu" sloganından da yararlanmıştır (Coca-Cola. www.nww2m.com/2011/08/coca-cola-the-pause-that-refreshed-2). Coca Cola bu sloganı ülkedeki işçilere de ulaştırarak, bu sayede çoğunlukla uçak ve gemi inşa etmeye daha da çok teşvik edecek motivasyonun sağlanmasında rol almıştır. Savaş sırasında yurtdışında kurulan şişeleme tesislerinin çoğu, savaş bittikten sonra askeri olmayan fabrikalar olarak faaliyet göstermeye devam etmiştir.

Savaş sonrası Amerika, iyimserlik ve refah fikirlerini dünya ya benimsetirken Coca-Cola eğlenceli, kaygısız bir Amerikan yaşam tarzının bir parçası olarak önemli bir propaganda görevini üstlenmiştir. Coca Cola reklamlarındaki görüntüler; araç süren keyifli çiftler, kaygısız anneler ve mutlu çocuklar savaş sonrasındaki zaman ruhunu yansıtmıştır.

## 3. Göstergebilimsel İnceleme Yöntemi

Göstergebilim, göstergeler ve gösterge dizgelerinin bilimi anlamına geldiğine göre, gösterge kavramının, ilke olarak, bu bilimin temeli olduğu söylenebilir. En kestirmeden anlaşılabilecek tanımlarından birini, dilbilimin kurucusu Ferdinand de Saussure yapmıştır; göstergebilimi en inandırıcı gözlemlerle tasarlayıp öneren de odur. Ona göre gösterge, "bir kavramla bir işitim imgesini birleştirir". İşitim imgesi göstergenin ses yapısı, kavram ise anlamsal içeriğidir (Guiraud, 1994, s. 8'den aktaran; Sağlam, 2017, s. 2885). Dil, tanımına uygun göstergeler arasındaki bağlantılardan oluştuğunu, kısacası bir göstergeler dizgesi olduğunu açık seçik ortaya koyan yapısal bütünler içerir (Guiraud, 1994, s. 8'den aktaran; Sağlam, 2017, s. 2885).

Çağdaş göstergebilimin önemli bir diğer ismi olan Roland Barthes, geliştirmiş olduğu özgün yaklaşımla daha çok popüler kültür çözümlemeleri üzerinde çalışmıştır. Barthes'ın geliştirdiği yapısal çözümleme yöntemi, bildirişim amacı içermemekle birlikte anlam taşıyan çeşitli olguları (giyim, mobilya vb.) içerir. Barthes bütün bunları anlamlama (signification) kavramı aracılığıyla göstergebilime bağlar, göstergelerle ikincil gösterilenler ya da yan anlam gösterilenleri arasındaki bağıntılar üzerinde durur (Vardar, 2001, s. 88).

Göstergebilimin temel konusunu oluşturan "gösterge"yi (sign) anlamadan göstergebilimi anlamak imkânsızdır. Gösterge, "genel olarak bir başka şeyin yerini alabilecek nitelikte olduğundan kendi dışında bir şey gösteren her türlü nesne, varlık ya da olgu" dur. Daha geniş bir tanımla, gösterge, insanların bir topluluk yaşamı içinde birbirleriyle anlaşmak amacıyla yarattıkları ve kullandıkları doğal diller, çeşitli jestler (el, kol, baş hareketleri), sağır-dilsiz alfabesi, trafik işaretleri, bazı meslek gruplarında kullanılan flamalar, reklam afişleri, moda, mimarlık düzenlemeleri, yazın, resim, müzik gibi çeşitli birimlerden oluşan ve ses, yazı, görüntü, hareket gibi gereçler vasıtasıyla gerçekleşen dizgelerin oluşturduğu anlamlı bütünün birimleridir (Dervişcemaloğlu, 2008, s. 1) de denebilir. "Grafik göstergeler, bildirişimi sağlamak amacıyla kullanılan, gelişmelere ve gereksinimlere göre sürekli yenileri tasarlanan, bu yönleriyle de dirik ve devingen özelliklere sahip, dolayısıyla da son derece önemli tasarım ürünleri ve görsel iletişim ögeleridir" (Sayın, 2007, s. 1016).

Bu bağlamda göstergebilim, dilbilimsel ve sese dayalı ifadeleri irdelemesinin yanında, birçok disiplinlerde de kullanılmaktadır. Reklamlar ve bu bağlamda grafik öğeler de bunların arasındadır. Grafik göstergeler tasarlayarak insanlar arasında iletişimi sağlamada önemli yükümlülükler üstlenen grafik tasarımcının "tasarladığı göstergelerle aynı zamanda toplu-

mun estetik beğeni düzeyini yükselten bir yükümlülüğü de vardır" (Sayın, 2007, s. 1016). Bu nedenle genelde grafik tasarım, özelde dergi reklamı uygulamalarının topluma çok yönlü katkı sağlayan bir boyutu olduğu ve tasarımcıların grafik göstergeler tasarlarken bu özelliği göz ardı etmemesi gerektiğini de söylemekte yarar vardır.

İnsanoğlu yazıyı icat etmeden önce, kendi imgelerini eliyle çeşitli yüzeyler üzerinde yaptığı bilinmektedir. Yaklaşık 15 bin yıl önce İspanya Altamira mağarası ya da Lascoux mağarasında bulunan hayvan resimleri büyüsel amaçla kullanılmaktaydı; yani imgelerin, onları doğal ve gerçek güçlere karşı koruduğuna inanılmaktaydı (Gombrich, 1976, s. 20). Burada imgelerin günümüzce değerlendirilmesinde üstdil kavramı üzerinde durulması gerekmektedir. Üstdil işlevi tüm sanatlarda önemli yer tutar. "Yazı", düzgünün bir belirtkesidir. Demokrasi sözcüğü, kullanılan düzgüye göre değişik anlamlara gönderir. Tıpkı bir portrenin, biçemine göre coşumcu, gerçekçi, gerçeküstücü, kübist gibi değişik yorumlara yöneltilmesi gibi (Guiraud, 1994, s. 24).

Afişlerin incelenmesinde de söz dizim, anlambilim ve edim bilim yaklaşımlarından yararlanılabilir. Söz dizim, anlambilim ve edim bilim Mehmet Rıfat'ın Göstergebilimin ABC'si isimli kitabında kısaca şöyle anlatılmıştır;

> ABD'de Ch. S. Peirce'ın ve mantıkçı Rudolf Carna'ın (1891–1970) etkisi altında kalan Charles W Morris (1901–1979) özellikle "Foundations of the Theory of Signs" ("Göstergeler Kuramının Temelleri", 1938) ve Signs, Language and Behaviour ("Göstergeler, Dil ve Davranış", 1946) adlı yapıtlarında bütün göstergelerin bir öğretisini ya da bir kuramını oluşturmaya çalışmıştır. Tasarladığı bu genel göstergebilim kuramını da mantıktan yararlanarak üç bölüme ayırır: 1. sözdizim (sentaks): göstergelerin aralarındaki ilişkileri araştırır; göstergelerin, birleşik göstergeler (bildiriler) oluşturmak için nasıl bir araya geldiklerini inceler; 2. anlambilim (semantik): göstergelerin belirttikleri anlamları, yani gösterge ile gösterilen arasındaki ilişkiyi inceler; 3. edim bilim (pragmatik): göstergeler ile bunları kullananlar arasındaki ilişkiyi inceler (2014, s. 34).

Sentakslar ve göstergebilim kapsamında grafik tasarım hakkında, Serap Yasa yazmış olduğu makalesinde şunları söylemiştir;

> Sentakslar, gösterilenin nesnel olarak ve olduğu gibi düz anlamlarının kavranmasıyla oluşur. Semantik anlatımda ise yan anlamlar ortaya konularak, göstergeye biçimi ve işlevi nedeniyle bağlı özel değerler anlatır: "Argo"da, "şiir"de, "bilim"de vb. kullanılan bir sözcük, anlattığı gösterileni bir yan anlam olarak verir. Okşayıcı bir terim, duygusal bir söz biçimi de aynı niteliktedir. Bir üniforma bir düzeyi ve bir işlevi düz anlam olarak; bu düzey ve işleve bağlanan saygınlık ve etkileyiciliği de yan anlam olarak verir. Düz anlam ile yan anlamın, anlamlamanın iki temel ve karşıt türünü oluşturur; bildirilerin çoğunda bir araya gelmelerine karşın, bu bildiriler, düz anlam ağırlıklı ya da yan anlam ağırlıklı olmalarına göre ayırt edilebilirler. Tasarımda mesajın hedef kitleye gönderilmesi esnasında semantiğin çok değerli bir rolü vardır. Semantik kültürel ikonografi ya da sembolizmin bir uygulama şekli olduğundan hedef kitle ile güçlü bağlantı kurabilecektir. Grafik tasarım hareketleri, eserlerinde farklı tasarım elemanları barındıran birer iletişim penceresi gibidirler. Tasarımın okunaklı, anlaşılır, tutarlı ve hedef kitle için tamamıyla anlaşılabilir olması çok önemlidir. Modernistler bu amaca

> ulaşabilmek için mümkün olan en az elemanı kullanmışlardır. Bu elemanlar; Negatif boşluk/background ve yazı font/text'dir. Onlara göre sadece tipografi kullanımıyla, söz dizimi (sentaks) ile oluşturulan bir tasarım kitlelere açık ve doğrudan mesaj yollayabilmek için yeterlidir ve gereken tutarlılığı sağlayacaktır (2012, s. 270).

Pragmatik yaklaşım hakkında yine Serap Yasa yazmış olduğu makalede şunları söylemiştir;

> Tasarımda pragmatik yaklaşım demek, fonksiyonel yani kullanılabilir olması anlamına gelmektedir. Eğer bir tasarım tüketici ya da müşteri tarafından kullanılamıyorsa/anlaşılamıyorsa bu, onda kullanılan semantik ya da sentaktik düzeyin uygun olmayışındandır. Bir tasarımcı, tasarımının hedefi/amacı ile sonucu karşılaştırmalıdır. Pragmatizmi dikkate almadan uygulanan, amacına uygun olmayan tipografi örneklerine de sıkça rastlanmaktadır (2012, s. 271).

Grafik tasarım incelemelerinde "göstergelerin anlamı ve niteliği konusunda ancak göstergebilimsel/semiotik incelemeler yapılarak nesnel bir tartışma yaratılabilmektedir. Bir göstergenin göstergebilimsel açıdan irdelenebilmesi için 'semantik', sentaktik' ve 'pragmatik' olmak üzere üç açıdan yaklaşılarak ele alınması" (Sayın, 2001, s. 85) nitelikli bir inceleme için çok önemlidir. Dolayısıyla, Coca Cola için tasarlanan afişlere dilsel öğeler, semantik ve sentaktik açıdan incelemenin yanında, özellikle pragmatik açıdan incelemek daha da faydalı olacaktır.

Sayın'a göre grafik göstergeler semantik açıdan incelenirken göstergelerin gösterilenlerle (içerik) olan anlamsal ilişkileri araştırılır (Sayın, 2001, s. 85). Bu yaklaşımda göstergelerde anlatılmak istenenler ortaya konmaya çalışılır. Bunun için de göstergeler hem düz anlam hem de yan anlam yönünden incelenir.

Sentaktik yaklaşım araştırmacılar tarafından genellikle söz dizimi olarak açıklanmakta ise de konuyu görsel göstergebilime uyarlama çalışmaları yapan Zülfikar Sayın edebiyata yönelik olarak kullanılan "söz dizimsel" kavramına karşılık olarak "biçimdizimsel" kavramını kullanmaktadır (Geniş Bilge için bkz. Sayın, 2001, s. 85). Bu yaklaşımla bakıldığında Sayın'a göre grafik göstergeler sentaktik açıdan incelenirken tasarımı oluşturan yazılı ve görsel göstergelerin birbirleriyle olan biçim dizimsel ilişkileri araştırılır. Bu bağlamda hangi göstergenin öncelikle algılanacak şekilde, hangisinin ikinci planda bırakılacak şekilde düzenlendiği gibi hiyerarşik irdelemeler bu başlığın ana konusudur.

Sayın'a göre pragmatik yaklaşımda ise "göstergenin hedef tüketici kitle ile olan yararsal ilişkileri araştırılarak işlevini ne denli yerine getirip getirmediği" (Sayın, 2001, s. 86) sorunsalı irdelenir.

## 4. Reklam Çalışmalarının İncelenmesi

Yukarıda açıklanmaya çalışılan bilgi ve yaklaşımlardan hareketle Coca Cola'nın İkinci Dünya Savaşı döneminde hazırlattığı dergi içi reklamlarından bir kaçı; semantik, sentaktik ve pragmatik açıdan aşağıda sunulacağı şekilde incelenecektir. İnceleme sonuçları maddeler halinde başlıklandırılarak ortaya konacaktır. Öncelikle bu reklamlara tasarım açısından ba-

kılacak olursa yerleşim, tipografi gibi öğelerin belli bir standart kullanıldığı anlaşılmaktadır. Sadece reklamlarda illüstrasyonların ve bu illüstrasyonlara yönelik açıklayıcı yazılar değişiklik gösterdiği görülmektedir.

## 4.1. Coca Cola Paris'te

Amerika Birleşik Devletleri'nin Avrupa görevinde Coca Cola, teknik gözlemciler aracılığıyla dağıtılmıştır. Bu durumun bir illüstrasyonu dergi reklamında kullanılmıştır. Paris illüstrasyonun dergi reklamında kullanımı, yerleşimi ve tasarım öğeleri görsel 3'teki gibidir (Görsel 3).

**Görsel 3.** Une Perm'a Paris... Have a Coca-Cola (1945). Missshitsville. Erişim:1.12.2017, https://missshitsville.files.wordpress.com/2013/06/coca-cola_ad_american_soldiers_in_france_1945.jpg

**4.1.1. Dilsel Öğeler:** Reklamın üst tarafında Fransızca ve İngilizce "Une Perm'a Paris... Have a Coca Cola" sloganı vardır. Sloganın altında daha küçük puntoyla yazılan Fransızca kelimenin İngilizce çevirisi olan "Paris Leave" yazısı bulunmaktadır. Resmin altında ise "Yank friendliness comes to the Eiffel Tower" yazısı yer almaktadır. Altta solda, iki sütun halinde konunun metni yer almaktadır. Reklamın sağ altında Coca Cola logosu ve küresel kampanyanın sloganı "the global high sights" yazısının yer aldığı görülmektedir (Görsel 3).

**4.1.2. Sentaktik Anlatım:** Reklamın ortasındaki illüstrasyonda Eiffel kulesi altındaki Amerikalı askerler ve bu askerlerden birisi Fransız bir kadına ve bir çocuğa Coca Cola ikram ederken resmedilmiştir. Bu sahneyi metinsel olarak pekiştirmek için altta "Yank friendliness comes to the Eiffel Tower" yazısı yer almaktadır. Yazının altında beyaz zemin üzerinde iki sütunla Coca Cola'nın tazeliğini koruyan lezzetini Fransızlarla tanıştırılması anlatılmaktadır (Görsel 3).

**4.1.3. Semantik Anlatım:** Fransa'yı, Nazi işgalinden kurtaran Amerika Birleşik Devletleri askerlerinin, Paris şehrindeki insanların mutluluğuna katkıda bulunmaları, Coca Cola'nın lezzeti ile özdeşleştirilmektedir (Görsel 3).

**4.1.4. Pragmatik Anlatım:** Coca Cola'nın Fransa'da da sevilen bir içecek olduğu anlatılmıştır. Bu durum Amerikan askerleri ile Fransız halkının Eyfel kulesinin önünde kolayı paylaşmasıyla ifade edilmiştir (Görsel 3).

## 4.2. Coca Cola Brüksel'de

Fransa'nın Nazilerden alınmasından sonra Amerikan askerleri Almanya'ya doğru ilerlemiştir. Bu sırada Amerika, Belçika'daki savaşı da sonlandırmış ve halkla etkileşim kurmuştur. Bu etkileşimin illüstrasyonu dergi reklamında kullanılmıştır. Brüksel temalı Coca Cola illüstrasyonun dergi reklamında kullanımı, yerleşimi ve tasarım öğeleri görsel 4'teki gibidir (Görsel 4).

**Görsel 4.** Da's na jijn, Zunne!... Have a Coke (1945). Adbranch. Erişim:1.12.2017, http://www.adbranch.com/wp-content/uploads/coca-cola_ad_american_soldiers_in_belgium_1945.jpg

**4.2.1. Dilsel Öğeler:** Reklamın üst tarafında Felemenkçe ve İngilizce "Da's na fijn, zunne!... Have a Coca Cola" sloganı görülüyor. Sloganın altında daha küçük puntoyla yazılan Felemekçe kelimenin ingilizce çevirisi olan "Say, Thats Great" yazısı bulunmaktadır. Resmin altında ise "a friendly American custom lands in Brussels" yazısı yer almaktadır. Altta solda, tek blok halinde konunun metni yer almaktadır. Reklamın sağ altında Coca Cola logosu ve küresel kampanyanın sloganı "the global high sights" yazısı yer aldığı görülmektedir (Görsel 4).

**4.2.2. Sentaktik Anlatım:** Reklamın ortasındaki illüstrasyonda Anspach anıtı meydanında Jeep'in üzerindeki Amerikalı askerlerin Belçikalılara kola ikram etmesi anlatılmaktadır. Bu sahneyi metinsel olarak pekiştirmek için altta "Yank a friendly American custom lands in Brussels" yazısı yer almaktadır. Bu yazının altındaki yazıda da Coca Cola'nın "tazeliğini koruyan" lezzetini Belçikalılarla tanıştırılması anlatılmaktadır (Görsel 4).

**4.2.3. Semantik Anlatım:** Belçika'yı, Nazi işgalinden kurtaran Amerika Birleşik Devletleri askerlerinin, Brüksel şehrindeki insanların mutluluğuna katkıda bulunmaları, Coca Cola'nın lezzeti ile özdeşleştirilmektedir (Görsel 4).

**4.2.4. Pragmatik Anlatım:** Coca Cola'nın Belçika'ya Amerikan askerleri ile gelmiş olduğu ve oradaki halkla kolayı paylaşmaları sayesinde Belçikalıların mutlu yüzleri tasvir edilmiştir. Nazilerden sonra tekrar bağımsız hale gelen Belçika'da, Coca Cola'nın da en az özgürlük kadar mutlu verici bir şey olduğu gösterilmiştir (Görsel 4).

## 4.3. Coca Cola İzlanda'da

İzlanda Avrupa'nın en batısı ucunda bulunan bir adadır. Savaş sırasında Amerika bu adayı lojistik ve hava saldırıları amacıyla üs olarak kullanmıştır. Görsel 5'teki Coca Cola dergi reklamında İzlanda halkı ile savaş sırasında Amerikan askerlerinin etkileşimde olduğunu gösterilmiştir (Görsel 5).

**Görsel 5.** Have a Coca-Cola = Come, be blessed and be happy (1943). Adbranch. Erişim:1.12.2017, http://www.adbranch.com/wp-content/uploads/coca-cola_ad_american_soldier_in_iceland_1943.jpg

**4.3.1. Dilsel Öğeler:** Reklamın üst tarafında İngilizce "Have a Coca Cola=Coem, be blessed and be happy" sloganı, resmin altında ise "...or how to break the ice in Iceland" yazısı yer almaktadır. Altta solda, iki sütun halinde konunun metni yer almaktadır. Reklamın sağ altında Coca Cola logosu ve küresel kampanyanın sloganı "the global high sights" yazısı yer aldığı görülmektedir (Görsel 5).

**4.3.2. Sentaktik Anlatım:** Reklamın ortasındaki illüstrasyonda İzlanda köyünde balıkçılık yapan İzlandalı bir aileye Amerikalı bir askerin kola ikram etmesi anlatılmaktadır. Bu sahneyi metinsel olarak pekiştirmek için altta ""...or how to break the ice in Iceland" yazısı yer almaktadır (Görsel 5).

**4.3.3. Semantik Anlatım:** İzlanda adasını korumak için görevlendirilen Amerikalı askerlerden birisin siperinden çıkarak İzlandalı balıkçı bir aile ile iletişimde bulunması, bunu da yaparken kola ikram etmesi anlatılmaktadır. ABD ve İzlanda'nın dilsel farkı olmaması yazılmış olan İngilizce sloganlardan anlaşılmaktadır (Görsel 5).

**4.3.4. Pragmatik Anlatım:** Coca Cola'nın İzlanda'da tanınmaya başlandığı ve Amerikan askerleri ile İzlanda halkının kolayı paylaşması gösterilmiştir. Savaş döneminde olunmasına rağmen, kola sayesinde insanların mutlu olduğunu anlatmıştır (Görsel 5).

## 4.4. Coca Cola İtalya'da

Coca Cola'nın bu dergi reklamı, İtalya'ya gelen Amerikan askerlerinin İtalyan halkıyla etkileşim kurduğunu göstermektedir (Görsel 6).

**Görsel 6.** La Moda Americana... Have a Coke (1945). Etsy. Erişim:1.12.2017, https://img0.etsystatic.com/024/1/7777455/il_fullxfull.477381918_t6u6.jpg

**4.4.1. Dilsel Öğeler:** Reklamın üst tarafında İtalyanca ve İngilizce "La Moda Americana... Have a Coca Cola" sloganı, sloganın altında daha küçük puntoyla yazılan İtalyanca kelimenin ingilizce çevirisi olan "The American Way" yazısı bulunmaktadır. Resmin altında ise "... or an American custom as seen in Italy" yazısı yer almaktadır. Altta solda, tek blok halinde konunun metni yer almaktadır. Reklamın sağ altında Coca Cola logosu ve küresel kampanyanın sloganı "the global high sights" yazısı yer aldığı görülmektedir (Görsel 6).

**4.4.2. Sentaktik Anlatım:** Reklamın ortasındaki illüstrasyonda deniz kıyısında savaştan zarar görmüş yıkık bir köye gelen Amerikalı askerlerin İtalyan bir çocuğa kola ikram etmesi anlatılmaktadır. Bu sahneyi metinsel olarak pekiştirmek için altta "... or an American custom as seen in Italy" yazısı yer almaktadır (Görsel 6).

**4.4.3. Semantik Anlatım:** İtalya'yı, Nazi işgalinden kurtaran Amerika Birleşik Devletleri askerlerinin, yıkık bir İtalyan köyünde, savaştan zarar görmüş insanları eğlendirerek mutlu etmeye çalışmaları anlatılmaktadır. Onların artık özgürlüklerine kavuştuklarını, savaşın bittiğini Coca Cola'nın lezzeti ile özdeşleştirilmektedir (Görsel 6).

**4.4.4. Pragmatik Anlatım:** Mutlu Amerikan askerlerinin İtalyanlarla beraber savaştığı ve alttaki metinde anlatıldığı üzere Amerikan askerleri içerisinde İtalyan köklere sahip olan personelin bulunduğu söylenilerek savaşta aynı taraftayız fikri sağlanmıştır. Etnik yakınlık üzerinden Coca Cola ürünü İtalya'da tanıtılmak istemektedir (Görsel 6).

## 4.5. Coca Cola, ABD'nin, İngiliz ve Rus Müttefikleriyle

Coca Cola, Amerika'nın yanında savaşta yer alan ülkelerin pilotlarının kolayı denediğini gösteren bir dergi reklamı hazırlatmıştır (Görsel 7).

**Görsel 7.** Have a Coca-Cola = Eto Zdrovo (1944). Pinterest. Erişim: 1.12.2017, https://i.pinimg.com/736x/6f/6b/2b/6f6b2b19ae6658939a3787166c2eec2c--coca-cola-world-coke-ad.jpg

**4.5.1. Dilsel Öğeler:** Reklamın üst tarafında Rusça ve İngilizce "Have a Coca Cola = Eto Zdorovo" sloganı, sloganın altında daha küçük puntoyla yazılan Rusça kelimenin ingilizce çevirisi olan "How Grand" yazısı bulunmaktadır. Resmin altında ise "... or making foreign flyers friends" yazısı yer almaktadır. Altta solda, iki sütun halinde konunun metni yer almaktadır. Reklamın sağ altında Coca Cola logosu ve küresel kampanyanın sloganı "the global high sights" yazısı yer aldığı görülmektedir (Görsel 7).

**4.5.2. Sentaktik Anlatım:** Reklamın ortasındaki illüstrasyonda hava üssüne bakım için gelen Rus ve İngiliz pilotları ifade eden bir anlatım yer almaktadır. Bu anlatıyı pekiştirmek amacıyla illüstrasyonun altında "... or making foreign flyers friends" yazısı yer almaktadır. Yazının altında beyaz zemin üzerinde iki sütunla Coca Cola'nın tazeliğini koruyan lezzetini müttefiklerimizle de paylaşırız temalı anlatım yer almaktadır (Görsel 7).

**4.5.3. Semantik Anlatım:** Amerika Birleşik Devletleri'nin yanında, Avrupa'da savaşan İngiltere ve Sovyetler Birliğini temsil eden iki asker ve bu askerlerin ellerinde kola olduğu görülmektedir. Askerlerin memnuniyeti yüzlerindeki gülümsemeyle anlatılmıştır (Görsel 7).

**4.5.4. Pragmatik Anlatım:** Amerika'nın müttefiklerinin de Amerikan üslerine gelen askerlerince de Coca Cola'nın sevilen bir içecek olarak tanınmaya başlandığı anlatılmaktadır. Amerikalılarla beraber düşmana karşı savaşan müttefik askerleri alttaki metinde anlatılmaktadır. Bu sayede üsse gelen yabancı pilotlar tarafından da kola tanınmaya başlanmıştır (Görsel 7).

## 4.6. Coca Cola Çin'de

Coca cola'nın bu dergi reklamında Amerikan askerlerin Çinlilerle beraber Cola içtiği bir illüstrasyon bulunmaktadır. II. Dünya savaşında Japonya'ya karşı Amerika Birleşik Devletleri, Çin ile dostluk kurmuştur. Bu kapsamda Çin toprakları ve havasahası Amerikan uçakları için kullanılmıştır. Bu durumu referans alınarak Coca Cola dergi reklamında, Amerika'nın kültürler arası yakınlaşmayı Coca Cola ile kuruyormuş gibi bir izlenim verdiği düşünülebilir. Reklamın illüstrasyonunda kolayı içen kişilerin koladan almış olduğu memnuniyet sonucu gülümsediği göze çarpmaktadır (Görsel 8).

**Görsel 8.** Have a "Coke" = Good winds have blown you here (1943). Pinterest. Erişim:1.12.2017, https://i.pinimg.com/originals/49/ef/05/49ef05140a6384a9cd57a7e3a65adb4e.jpg

**4.6.1. Dilsel Öğeler:** Reklamın üst tarafında İngilizce "Have a Coke = Good winds have blown you here" sloganı, Resmin altında ise "... a way to say "We are friends" to the Chinese" yazısı yer almaktadır. Altta solda, iki sütun halinde konunun metni yer almaktadır. Reklamın sağ altında Coca Cola logosu ve küresel kampanyanın sloganı "the global high sights" yazısı yer aldığı görülmektedir (Görsel 8).

**4.6.2. Sentaktik Anlatım:** Reklamın ortasındaki illüstrasyonda Çin topraklarına iniş yapmak zorunda kalan Amerikalı pilotları ifade eden bir anlatım ve yanlarındaki kolayı Çinli askerlere ikram ettiği anlatılmaktadır. Bu anlatıyı pekiştirmek amacıyla illüstrasyonun altında "... a way to say "We are friends" to the Chinese" yazısı yer almaktadır. Yazının altında beyaz zemin üzerinde iki sütunla Coca Cola'nın tazeliğini koruyan lezzetini Çin'in doğu kıyılarına ulaştığı ve Amerikalılar gibi Çinlilerin de Japonlara karşı savaştığı ve birbirlerini destekledikleri anlatılmaktadır (Görsel 8).

**4.6.3. Semantik Anlatım:** Japonya'yı bombalamaya giden bir Amerikan uçağının rüzgâr etkisini kullanarak Çin'e zorunlu iniş yapmasını anlatılmaktadır. Pilotlara yardıma gelen Çinli askerin memnuniyeti ve ona kola ikram edilişi anlatılmaktadır (Gösel 8).

**4.6.4. Pragmatik Anlatım:** Amerika'nın, İkinci Dünya Savaş'ında Japon işgaline uğrayan Çin'in yanında olduğunu ve ortak düşmana karşı savaştıkları vurgulanmaktadır (Görsel 8).

## 4.7. Coca Cola Alaska'da

Coca Cola, Alaska için hazırlattığı dergi reklamında yine savaş bölgelerindeki temaya benzer bir tasarım hazırlatmıştır. Burada Alaska yerlilerine kola ikram eden Amerikan askeri görülmektedir (Görsel 9).

**Görsel 9.** Have a "Coke" = Welcome, Friends (1943). North Plainfield Middle School Holocaust Resource Guide. Erişim:1.12.2017, https://iannucciholocausthistory.weebly.com/uploads/2/3/5/8/23584874/1073075_ orig.jpg

**4.7.1. Dilsel Öğeler:** Reklamın üst tarafında İngilizce "Have a Coke = Welcome, Friends" sloganı, Resmin altında ise "... or how to get along in Alaska" yazısı yer almaktadır. Altta solda, tek blok halinde konunun metni yer almaktadır. Reklamın sağ altında Coca Cola logosu ve küresel kampanyanın sloganı "the global high sights" yazısı yer aldığı görülmektedir (Görsel 9).

**4.7.2. Sentaktik Anlatım:** Reklamın ortasındaki illüstrasyonda Alaska bölgesini savaşta büyük okyanustan gelecek tehlikelere karşı koruyan Amerikan askerlerinden birinin Alaska yerlileriyle (Eskimolar) beraber baseball oynayıp onlara kola ikram etmesi anlatılmaktadır. Bu anlatıyı pekiştirmek amacıyla illüstrasyonun altında "... or how to get along in Alaska" yazısı yer almaktadır. Yazının altında beyaz zemin üzerindeki yazıda Amerika'nın uzak bir parçası olan Alaska'yı da savunabileceği anlatılmaktadır (Görsel 9).

**4.7.3. Semantik Anlatım:** Amerika Birleşik Devletleri'nin uzak topraklarından birisi olan Alaska'yı ve halkını gelebilecek tehditlere karşı koruyan askerlerin yerli halkla sosyal iletişimi anlatılmaktadır (Görsel 9).

**4.7.4. Pragmatik Anlatım:** Amerikan toprağı olan Alaska'nın düşmana karşı korunduğu ve Coca Cola'nın, Alaska yerlilerinin de beğendiği bir lezzet olduğu anlatılmaktadır (Görsel 9).

## 4.8. Coca Cola Papua Yeni Gine'de

Coca Cola'nın bu reklamında Japonya ile büyük okyanus'ta savaşan Amerikan askerlerine atıfta bulunulmuştur. Reklamın illüstrasyonunda savaş sürerken adalardaki yaşayan yerlilere Amerikan askeri tarafından kola ikram edilmesi anlatılmaktadır (Görsel 10).

**Görsel 10.** Now you're talking... Have a Coca-Cola (1943). The Reykjavik Grapevine. Erişim:1.12.2017, https://grapevine.is/wp-content/uploads/13421a99c2a3a2d.jpg

**4.8.1. Dilsel Öğeler:** Reklamın üst tarafında İngilizce "Now you're talking... Have a Coca Cola" sloganı, Resmin altında ise "or turning in refrehment on the Admiralty Isles" yazısı yer almaktadır. Altta solda, tek blok halinde konunun metni yer almaktadır. Reklamın sağ altında Coca Cola logosu ve küresel kampanyanın sloganı "the global high sights" yazısı yer aldığı görülmektedir (Görsel 10).

**4.8.2. Sentaktik Anlatım:** Reklam, Papua Yeni Gine'ye ait Admiralt adasını Japonya'dan alan Amerikan askerlerini, ada yerlileriyle beraber göstermektedir. İllüstrasyonda bir grup sıcaktan bunalmış Amerikan askerinin yerlilere kola ikram etmesi anlatılmaktadır. Bu anlatıyı pekiştirmek amacıyla illüstrasyonun altında "or turning in refreshment on the Admiralty Isles" yazısı yer almaktadır. Yazının altında beyaz zemin üzerindeki yazıda ada halkına sıcakta ferahlamanın yolunun kola olduğu ve onlarında bu lezzeti tattıkları anlatılmaktadır (Görsel 10).

**4.8.3. Semantik Anlatım:** Amerika Birleşik Devletleri'nin pasifik okyanusunda Papua Yeni Gine'ye ait olan Admiralty adasındaki yerlilere kola verilmesi ve yerlilerle kola üzerinden iletişim kurulmaya çalışılması anlatılmaktadır (Görsel 10).

**4.8.4. Pragmatik Anlatım:** Okyanus ortasındaki yerli kabilelere de savaşta kolanın ulaştığı, Amerikalı "dostları" yardımıyla kolayı tattığı, yaşadıkları sıcak iklimde Coca Cola'yı içerek ferahladıkları anlatılmaktadır (Görsel 10).

## 5. Sonuç

II. Dünya savaşı Coca Cola'nın küresel ölçekte yaygınlaşmaya başladığı bir dönem olmuştur. Coca cola'nın II. Dünya savaşında küresel bir marka olması ekonomi, sosyoloji gibi birçok disiplinin araştırma alanıdır. Fakat bu konuda en somut görsel verilere grafik tasarım alanında karşılaşılmaktadır. Bu düşünceyle Coca Cola'nın II. Dünya Savaşı'nda hazırlatmış olduğu dergi reklamlarından bazı örnekler göstergebilim yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Coca Cola'nın savaşta Amerikan ideallerinin bir içecek ile nasıl bütünleştiği, dergi reklamlarının göstergebilim analizi sayesinde anlaşılmaktadır. Göstergebilimsel anlatımlar yapılırken konuyu ifade eden reklam çalışmaları dilsel içeriğin haricinde sentaktik, semantik, ve pragmatik açıdan öğelerin ayrıştırılmasıyla açıklanmıştır. Yapılan analizlere göre Coca Cola dergi reklamlardaki ortaya konulan ortak düşünce; dostluk vurgusunun kola paylaşımı üzerinden tüketiciye anlatılması fikridir. Bu tür ve benzer reklamları Coca Cola, İkinci Dünya Savaşı boyunca başka ülkeler ve coğrafyalar için de hazırlatmıştır. Konunun genel olarak anlaşılması çerçevesinde verilen örnekler Coca Cola'nın 1940'lı yıllardaki reklamlarının ana fikrini de oluşturmaktadır. Coca Cola, teknik gözlemcilerinin Amerikan askerleriyle beraber hareket ederek Coca Cola'yı yerli halklara ikram etmesini konu edinen dergi reklamları ve illüstrasyonlar sayesinde ikinci dünya savaşı sonunda dünya çapında bilinen bir ürün haline gelmeye başlamıştır.

Coca Cola'nın İkinci Dünya Savaşı'nda savaş olgusunu, üretim ve pazarlama stratejisiyle birleştirerek, küresel ölçekte nasıl fırsata çevirdiği dergi reklam çalışmalarındaki illüstrasyonlar incelenerek anlatılmıştır. Bu bağlamda makaledeki yapılmış göstergebilimsel analizler ve afişlerin derlenerek incelenmesi, marka hakkında bilimsel çalışma yapan birçok alana katkı sağlayacaktır. Ayrıca makaledeki göstergebilim yöntemlerinin Coca Cola dergi reklamları üzerinde uygulanması, göstergebilimin anlaşılmasına katkı sunulması bağlamında örnek olmuştur.

## Kaynakça


Coca-Cola. Erişim: 23.11.2020. www.nww2m.com/2011/08/coca-cola-the-pause-that-refreshed-2/

Coca Cocacolonization. Erişim: 23.11.2021. https://en.wikipedia.org/wiki/Cocacolonization.

How Coca-Cola Provided A Fresh Coke To The Front Lines Of World War II. Erişim: 23.11.2021. https://coffeeordie.com/coca-cola-colonels/

Our story 1941-1959: The War and What Followed. Erişim: 23.11.2020. https://www.coca-colaindia.com/stories/our-story-1941-1959--the-war-and-what-followed

Mooney, Phil. (2008). *Coke and the U.S. troops.* Erişim: 23.11.2017. www.coca-colacompany.com/stories/coke-and-the-us

Dervişcemaloğlu, Bahar. (2010). Göstergebilim, İzmir: Ege Üniversitesi, *Ege Edebiyat Dergisi* / Ağustos / 2016. Erişim 16.11.2017. http://www.egeedebiyat.org/docs/493.pdf

Guiraud, Pierre. (1994). *Göstergebilim* (M. Yalçın, Çev.). İstanbul: İmge Kitabevi.

Gombrich, Ernst. (1976). *Sanatın Öyküsü* (C. Bedrettin, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kırdar, Yalçın. (2005), Marka Stratejilerinin Oluşturulması; Coca-Cola Örneği. *Review of Social, Economic & Business Studies,* 3, s. 233-250.

Rıfat, Mehmet. (2014). *Göstergebilimin ABC'si.* İstanbul: Say Yayınları.

Sağlam, Firdevs. (2017). Heykelde Uzam Bağlamında Anish Kapoor'un Cloud Gate Çalışmasına Göstergebilimsel Bir Yaklaşım. *İdil Dergisi,* 38, s. 2879-2897.

Sayın, Zülfükar. (2001). Göstergelerin Göstergebilimsel (Semiotik) açıdan değerlendirilmesi: Ankara Büyükşehir Belediye'sinin "Ankara" Amblemine Bir Yaklaşım. *Sanat Yazıları,* 8, s. 83-94.

Sayın, Zülfükar. (2007). Gösteren-Gösterilen İlişkisi Açısından Grafik Göstergeler ve Göstergeleri Algılayış Farklılıkları. Semio İstanbul 2007 ("Görünürün Kültürleri" Konulu 8. Uluslararası Görsel Göstergebilim Kongresi kitabı). Cilt 2. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları.

Vardar, Berke. (2001). *Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri.* İstanbul: Multilingual Yayınları.

Yasa, Serap. (2012). Grafik Tasarımda İletişim Ve Göstergebilim. *İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi,* 5, s. 267-278.

Yıldız, Özgür. (2019). II. Dünya Savaşına Genel Bir Bakış. *Uluslararası Yönetim ve Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 12, s. 62-75.

**SANAT YAZILARI, 2021; (45): 747-760** / DERLEME MAKALESİ

# BEDENİN CİNSİYET KONUŞMALARI; PERFORMANS SANATI TARİHİNE QUEER BİR BAKIŞ

## GENDER CONVERSATİONS OF THE BODY; A QUEER LOOK AT THE HİSTORY OF PERFORMANCE ART

ARŞ. GÖR. **AKIN DEMİRAL**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü
akindemiral@windowslive.com
**ORCID ID:** 0000-0002-4908-9574

***Öz:*** *Queer teori ya da queer kavramı doksanlı yıllardan günümüze kadar neredeyse her alanda tartışılır hale gelmiştir. Bu çalışma queer teori bağlamında performans sanatının içerisinde queer olan eylemleri, söylemleri, durumları incelemek amacı taşır. Sanat tarihi ve performans sanatı tarihi içerisinde de üzerinde durulan ama halen bazı noktaları söylemekten çekinilen cinsiyet, kimlik vb. kavramları derinleştirmeyi amaçlayan bu çalışma performans sanatına farklı bir açıdan yaklaşır.*

***Anahtar Sözcükler:*** *Cinsiyet, Queer Teori, Queer, Performans Sanatı, Queer Performans, Performans.*

**GELİŞ TARİHİ:** 22.11.2020 | **KABUL TARİHİ:** 22.11.2021

***Abstract:*** *Queer theory or queer notion has come to be discussed in almost every field from the nineties to the present day. This study is intended to examine actions, discourse and situations that are queer in the performance art, within the context of the queer theory. Although the concepts like gender, identity, etc. are discussed in the fields of art history and performance art, some points are still avoided. This study approaches the performance art from a different perspective and aims to deepen these concepts.*

***Keywords:*** *Gender, Queer Theory, Queer, Performance Art, Queer Performance, Performance..*

## Giriş

Cinsiyet çalışmaları günümüzde her alanı kapsayan ve toplumsal cinsiyet eşitliği temelinde şekillenen bir alan olarak varlığını sürdürür. Çağımızda birçok sorunun temelini de aslında toplumsal cinsiyet eşitsizliği oluşturmaktadır. Sanat alanında da görünür şekilde yetmişli yıllardan itibaren cinsiyet, kimlik, beden, tahakküm, dışlama, kapama ve cinsiyet eşitsizliğine bağlı olarak ortaya çıkan olumsuzluklar üzerine çokça değinilmiş ve sanat eserleri üretilmiştir. Bir direniş olarak ortaya çıkan feminist sanat ve LGBTİ+ sanatı olarak adlandırabileceğimiz alanlar ortaya çıkmış ve yukarıda bahsedilen ayrımcılığa karşı sanat alanında oldukça etkili bir hareket başlatmıştır. Feminist sanat üzerine çokça yazılmış, tartışılmıştır ve halen de bu tartışmalar ve yazınlar devam eder. Bu çalışmanın amacı ise feminist perspektifi de unutmadan fakat daha çok doksanlı yıllarda teorileşmiş *queer* perspektifinden bir LGBTİ+ sanatı üzerine eğilmektir. Bu alanın en etkili eserleri ve sanatçıları kaçınılmaz olarak performans sanatı içerisinde görülür. Bunun sebebi ise performans sanatının göstergelerinin ve temsillerinin beden aracılığı ile ortaya konması ve hali hazırda beden ile ilgili olan kimlik, cinsiyet, toplumsal cinsiyet normatiflerinin beden ile ilgili olmasıdır. *Kişisel* olan bedene içkin olduğundan kişiye ait kimlik, cinsiyet, cinsellik gibi kavramları içerir. Bedene ait olan her şey ise *politiktir*.

Bu çalışma için seçilen örnekler ise dönemlerinde ses getirmiş -halen önemli noktada duran- ve çalışmanın ortaya koymaya çalıştığı kimlik/toplum, cinsiyet/norm gibi ilişkileri ortaya seren ve tartışan belli başlı bazı örneklerdir. Performans sanatı tarihine kısa bir bakış içeren bu çalışma performans sanatçılarının tutum, tavır ve söylemlerini inceleyip, vurucu örnekler üzerinden gider. Elbette, performans sanatının bu çalışmadaki bakış açısının ve örneklerinin genişletilebilir ve daha fazla örneklendirilebilir olduğunu belirtmek gerekir. Fakat bu çalışmada ele alınan örnekler en önemlileri sayılabilir. Bu yüzden bu çalışma bir LGBTİ+ performans sanatının bir özeti, özüne yönelik bir derleme olarak görülmelidir.

Sanat tarihi içerisinde, LGBTİ+ sanatçıların halen görünürlüğü olsa da yaratmak istedikleri söylemlerin bahsinden kaçınılır. Bunu, elbet sanat camiası ve ortamının, kurumlarının iktidarla arasındaki gerilimli ilişkiye bağlamak yanlış olmaz. Fakat bu çalışma biraz daha söylense de yeterli derecede söylenmeyeni, görünür olsa da yeterli derecede görünür olmayanı söylemek ve görünürlüğünü artırmak amacı taşır. Yeni bir yaklaşımla sanat tarihinin belirli parçalarını okumak hem sanat tarihi için hem de sanatçıların ve eserlerinin ortaya koymaya çalıştığı amaçlar için önemlidir. *Queer* bizlere bunu başarma şansı verir. Bundan dolayı, queer perspektif ile sanat tarihi okuması yapmak hem feminist sanatçıların hem de LGBTİ+ sanatçıların amaçlarını, söylemlerini geliştirirken ve gösterirken yeni tartışma alanlarının açılmasına da yardımcı olur.

## Saptırılmış Normlar; *Queer* Teori

*Queer* teori günümüzde artık her yerde karşımıza çıkan Judith Butler tarafından doksanlı yılların başlarında teorileştirilmiş bir kavramdır. Türkçe'ye bazı kaynaklarda "kaçıklık kuramı" olarak çevrilmiş olsa da *queer*i yapısı ve varoluşu gereği bir tanımlama içerisine sokmanın yanlış olacağı aşikardır. *Queer* teori her ne kadar Türkçe'ye kaçıklık kuramı olarak geçmiş ise de bin dokuz yüz kırklı yıllarda *marjinal* olarak görülen LGBTİ+ bireyleri *ötekileştirme, baskılama* vb. gibi nedenlerden dolayı kullanılan argo bir kelimedir.[1]

*Queer* teoriyi anlayabilmek için öncelikle imlediği *marjinal kabul edilen* grupların "yaşam mücadelesi" ve "performativite" gibi kavramlarla ilişkisine dair izleri takip etmek gerekir. Bu yüzden, *queer* kelimesinin kavramlaştırılmadan önceki tarihsel zeminine göz atmak gerekir. Tarihsel arka plana göz atılırsa karşılaşılacak kaçınılmaz iki önemli hareket mevcuttur; Feminist ve/veya Eşcinsel özgürleşme hareketleri.

Feminist ve Eşcinsel özgürleşme hareketleri olarak dünyada bilinen hareketlerin savunduğu eşitlik, yaşam hakkı, cinsiyet, iktidar, kimlik gibi sorgulamaların *queer* teori ile ortaklaştığını ve aslında her ikisinin de ortak meselelerini bir arada ele aldığını yani kısaca bir şemsiye görevi gördüğü söylenebilir.

> "*Queer*" bir zamanlar en iyi anlamıyla eşcinselliği ifade eden bir argo, en kötüsüyle homoseksüelliğin aşağılandığı bir kelime olarak kullanılmaktaydı. Son yıllarda bu kavram farklı biçimlerde kullanılmaya başlandı. "*Queer*" zaman zaman kültürel anlamda marjinal kabul edilen cinsel kimlikleri ortak bir çatı altında birleştiren kavram olarak işlev görmekteyken bazen de geleneksel gey ve lezbiyen çalışmalarından doğmuş ve gelişmekte olan bir teori modelini tanımlamaktadır (Jagose, 2015, s. 9).

Toplumların ve devletlerin ideolojik olarak ortaya çıkardığı ve bir grubun diğer gruba karşı her zaman üstün gösterildiği sistemlerin yarattığı normlar hem eşcinsel hem de feminist özgürleşme hareketinin odak noktası olmuştur. "Marjinal gruplar" gibi söylemler bu normların sonucunda ortaya çıkan ve iktidara yakın olmayan hatta tam zıttı karşısında olan bazen de yakınında ama çemberin dışında kalan kişileri etiketler ve imler. *Queer* ise bu etiketleme sistemine yani ayrıştırmaya, ötekileştirmeye, kapatmaya, bastırmaya, öldürmeye, hak ihlallerine vb. ile ortaya çıkan bütün durumlara karşı topyekûn bir savaş içerisindedir. Bu savaş ise ilk olarak insanların doğduğu andan itibaren etiketlendiği kimlik kavramına karşı başlar. Bu savaşta ise kullanılan yöntem tam da bahsedilen bütün normların saptırılmasıdır.

> *Queer* mantığı normların sürekli saptırılması fikrini içeriyor. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, *queer* bir kimlik değildir. Bir anlamda kimliğin imkansızlığıdır. Her türlü kimliğin yoldan çıkarılıp saptırılması, ezberi bozacak şekilde "tuhaflaştırılması" dır. Bu yolla kimliğin -her tür normatif kimliğin- kurucu olduğu kadar baskıcı ve dışlayıcı gücünü de etkisiz hale getirmektedir (Durudoğan, 2011, s. 88).

---

[1] Detaylı bilgi için bknz: Butler, Judith. (2014). *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi.* (B. Ertür, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
Demiral, A. (2017). *Biyoiktidar Bağlamında; Toplumsal Cinsiyet, Queer Teori Ve Sanata Yansımaları.* (Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Kimliğin baskıcı ve zapturapt altına alma gücü iktidarın yani çoğunluğu temsil ettiği düşünülen kesimin elindedir. Tarih sayfalarına bakıldığında ise bitmek tükenmek bilmeyen bir mesele olarak karşımıza çıkmaya devam eder ve maalesef devam edecektir de. *Queer* 'in bu denli ses getirmesi ve doksanlı yıllardan bu yana etkisinin yükselerek gelmesinin en önemli nedenlerinden birisi yıllardır her alanda savaşı süren kimlik meselesinin sadece LGBTİ+ değil aynı zamanda feminist kadınlar ve hatta *farklı erkeklik hali yaşayan* heteroseksüel erkekler, *farklı kadınlık halleri yaşayan* heteroseksüel kadınlar tarafından da bir sorun olarak görülmesi ve *queer*in bunların hepsine karşı kapsayıcılığı olabilmesidir.

Bu sorunun temeli ise çok da uzak olmayan bir zaman diliminden günümüze miras kalmıştır. Michel Foucault'nun *Cinselliğin Tarihi* adlı çalışmasında *Öteki Viktoryenler* olarak bahsettiği ve iktidarın sahip olduğu ataerkil yapının ahlaki düzeninin içerisinde *öteki* olarak yaşayan gruplar bunun en büyük göstergesidir. Her ne kadar Foucault cümlelerine rivayet odur ki diye başlasa da rivayet olmaktan çok uzak şekilde içinde yaşanılan bu dönemin özelliklerini ortaya sermiştir.

Foucault, aynı adlı çalışmasında; "rivayet odur ki uzun zaman Viktoryen bir düzene katlandık ve bugün hala katlanıyoruz" (2007, s. 13) derken, Viktoryen dönemin kapatılmış cinsel hayatı, aile kurumunun önem kazanması, beden politikaları ve etiketleme vb. durumların günümüzdeki tezahürlerinin bir başlangıcı olduğuna gönderme yapar. Viktoryen dönemde belirlenmiş toplumsal cinsiyet kalıplarının dışında kalan kesimin dışlanması, kontrol altına alınması ve düzenlenmesi ile ilgili birçok yaptırımın yapıldığı rivayet edilir. En önemlisi cinsellik açık alanlardan içeriye, başka bir mekâna taşınmış ve üzeri örtülmüştür. Dahası cinselliğe "üretken olan" yani evli çiftler –kadın ve erkekten oluşan aileler- el koymuştur (Foucault, 2007, s. 13).

Viktoryen dönem ahlak kuralları sonraki yüzyıllarda baskın bir şekilde kendini göstermeye devam etmiştir. Evlere kapatılan cinsellik kamusal alanlardan dışlanmış, üreme dışı cinsellik ise tamamen *yasak* ve *günah*[2] olarak adlandırılmıştır. Genelevler kenar mahallelere itilip şehirden koparılmış; kendi kendine sessiz sakin devam etmesi söylenmiştir. Yüz yıllarca sürecek olan bu anlayış, üremeye dayalı aile kurumu üzerinden kadının cinselliğinin özellikle kapatıldığı ve kontrol altına alındığı bir düzene dönüşmüş, kendisini bugüne kadar da var etmeye devam etmiştir. Bu dönemin açıkça mirası ise kadının ikincilleştirilmiş konumunun sabitlenmeye çalışılması ve sonraki dönemlere aktarılması, LGBTİ+ bireylerin görünürlüklerinin ve varoluşlarının bir sorun haline gelmesi ve tüm iktidardan farklı olan kesimin ötekileştirilmesidir. *Queer* bu mirasın yok edilmesi ve yerine daha iyi olanın yani "hiçbir şeyin"[3] geçmesi için bir araçtır. Buradaki "hiçbir şey" bütün normların hiçleşmesidir.

> *Queer*in etkileri sınırlı algılanmamalı; cinsel alanda aydınlanmanın, kavramsal, sistematik, yapısalcı, normatif, ilerlemeci, özgürleştirici, devrimsel ve hatta sosyal bir değişim ile post-modern bir kabul ve aynı zamanda reddediş olarak düşünülmelidir.

---

[2] Vurgular tarafıma aittir.

[3] Vurgu tarafıma aittir.

> Esasen, entelektüel bir model olarak *queer*, sadece gey ve lezbiyen siyaset ve teori tarafından üretilmemiştir, aksine, yirminci yüzyıl sonlarının Batı düşüncesini oluşturan tarihsel olarak özgün bilgilerden beslenmiştir (Jagose, 2015, s. 98).

Burada bahsi geçen reddediş önemlidir çünkü *queer* teorinin en büyük ve en önemli silahı da budur. İktidardan gelen bütün etkilerin reddi toplumsal cinsiyet normatiflerinin belirlendiği kavramların hepsini alaşağı eder. Bunu sadece heteronormatif bir yapı için de algılamamak gerekir. Her türlü baskı mekanizmasının işlerliği içerisinde bu reddediş bir direniş alanı ve kazanımları da mümkün kılar. Pierre Bourdieu'nun *habitus* ve Foucault'nun *biyoiktidar* kavramları ile kastettiği şey de bu baskı mekanizmalarının ve gündeliğimizde özellikle toplumsal cinsiyetin içimize sinmiş haliyle konumlandığımızdır.

Gündeliğimize sinmiş toplumsal cinsiyet normlarının sanatta en etkili gösterildiği, eleştirildiği ve yapısökümüne uğratıldığı alan ise performans sanatıdır. Performans sanatının bu konuda etkili olmasının en önemli nedeni ise bedenin performans sanatına içkin olmasıdır. Bu içkinlikle beraber bedene dair olan bütün gündelik meseleler sanata beden aracılığı ile yansımakta ve yirminci yüzyıl ortalarına kadar gelen imgeleri ve temsilleri de ters düz etmesidir. Burada beden *kişisel olanın politik* politik olanın evrenselliğini gösterirken varoluşu ve konumlanışı itibari ile politik bir özne/nesne konumundadır.

## Bedenin Cinsiyet Konuşmaları; Performans Sanatının *Queer* Okuması

Hem feminist sanatçılar hem de eşcinsel ya da eşcinsel beyanı bulunmayan sanatçılar tarafından kimlik, cinsellik, cinsiyet, toplumsal cinsiyet, kadın, meta vb. kavramlar yapısöküme uğratılmıştır. Bunun en etkili örneği olarak, *queer* bir bakış açısına da imkan sunan, Paul McCharty'nin *Sailor's Meat* adlı eseridir (Görsel 1). McCharty döneminin *soft-porn* kadın imgesinden yola çıkarak tasarladığı performansını fotoğraflar halinde sergilemiştir. Sanatçı kendisini sarı peruk, mavi bir far ve siyah bikini altı ile bir yatakta duruşlar sergilerken gösterir; Toplumun beslenme ritüeli ve tüketilen besinleri beden üzerinden tekrar ve tekrar sunar. Et, ketçap, un gibi malzemelerin yer aldığı performansta McCharty agresif cinsel içerikli davranışlar sergilemiştir. Bu çalışmanın vermek istediği mesajlardan birisi açık olarak döneminin beslenme pratikleri ve alışkanlıklarının kadın üzerinde de aynı şekilde kendisini göstermesi yani heteroseksüel "tüketim" alışkanlıklarının bir norma yerleştirilmesidir. Burada, konu dahilinde, önemli olan bir diğer nokta ise bir erkek bedeninin kadın imgesine dönüşerek döneminin soft-porn kadın imgesini deneyimlemesidir/deneyimleye çalışmasıdır. Erkek bedeni ile kadın bedenin deneyimini imleyen bu performans Judith Butler'ın *queer* teoriyi temellendirirken kullandığı *performativite* kavramının bir örneği olarak okunabilir. McCharty, görmeye alışkın olduğumuz/olmadığımız ya da görmek istemediğimiz *Drag*[4] kültürüne de bir gönderme yapmıştır.

---

[4] Drag; Cinsiyet ve cinsiyet ifadesine ilişkin performansların tümünü kapsayan çatı bir kavramdır. (KaosGL, Eylül 2020, s. 16)

**Görsel 1.** Paul McCharty, 1975, Sailor's Meat
i.pinimg.com Erişim:11.11.2020 https://goo.gl/A4d1uE

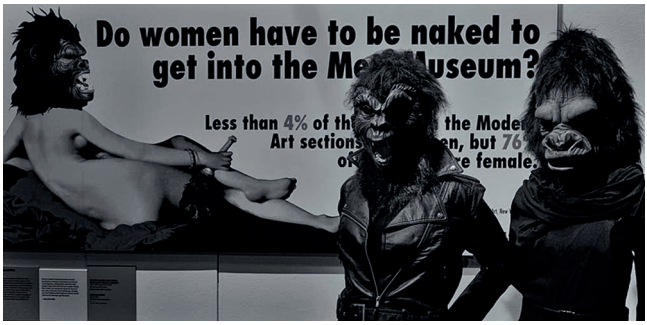
Bir diğer önemli eser ise Andy Warhol'un *Self-Portrait in Drag* adlı (Görsel 2) seri işidir. Warhol kendisini *Drag* içerisinde fotoğrafladığı bir dizi eser yapmıştır. McCharty'nin işinde olduğu gibi kendi "erkek" bedeninde "kadın bedenini" deneyimlerek *drag* bir performans ortaya koymuştur. Christopher Makos ile birlikte bin dokuz yüz seksenlerin başında ürettiği drag otoportreler, Warhol'un uzun zamandır aklında olan kimliğin inşasını ve rol oynamayı[5] bizlere sunar. Drag olmanın erkekliği gizleyemediğini ve tam olarak bir dönüşüm içermediğini söyler. Kendi hayatından yüzeysel dediği bir kesit sunarken, bir ünlünün maske sunmaktan çok kendini sunmayı düşündüğünü görürüz. Bu portreler kişiyi kırılgan ve zayıf gösterir. (Mann, t.y. ) Aslında Warhol, drag ile transseksüellik ayrımına dikkat çeker. Drag'ın bir görüntü, hal, tavır değişikliği anlamına geldiğini bir cinsiyet değişimini temsil etmediği gibi önemli bir detaya da dikkat çeker.

**Görsel 2.** Andy Warhol, 1980'ler, Kendi Drag Otoportresi / Self-Portrait in Drag
Independent.co.uk. Erişim: 09.11.2020 https://bit.ly/3nPpgsd

[5] Role Playing (ing).

İşlerin ya da sanatçıların *queer* yaklaşımları sadece LGBTİ+ sorunlarına ayna tutmaz birçok işin içerisinde *queer* kendisini barındırabilir. Bunun en iyi örneklerinden birisi ise doksanlı yıllardan itibaren sadece feminist sanat içerisinde konumlandırılan Guerrilla Girls grubudur. Guerrilla Girls, bir kısım feminist sanatçıdan oluşan -ki kendilerinin yapmaya çalıştığı gibi burada adları anılmayacak- aktivist bir gruptur. 1984'te kurulan grup ilk olarak kadınların neden büyük müzelere sanatçı olarak giremediği, neden büyük kadın sanatçıların olmadığı, kadın temsiliyetinin neden sadece çıplak kadın tablolarını aşamadığı gibi meseleler üzerine çalışmalar yaratarak başlamışlardır. Bu noktalar sadece feminist sanat için değil LGBTİ+ sanatı için ve *queer* sanat diyebileceğimiz bir külliyat için de çok önemlidir. Fakat, bu çalışma içerisinde Guerrilla Girls'ün yarattığı eserlerden çok bir performans olarak ortaya koydukları tavırları, kullandıkları maskeleri ve gizlenmiş isimleri ele alınmıştır.

Öncelikle Guerrilla Girls ismi ile feminist bir grup sanatçıyı kendi çatısı altında konumlandıran oluşum kadın sanatçıların isimlerini açıklamayarak kendilerini erkek egemen sanat camiası ve kurumlarında etiketsiz ve isimsiz bırakır. Bu hem unutulan ya da unutturulan kadın sanatçılara karşı bir anma hem de kendilerini kimliklerinden sökerek ortaya koydukları bir aktivizmdir (Raizada, Bahar 2007). Bu *queer* hareket için önemlidir. İktidar tarafından verilmiş kimliklerin ve bu kimliklere karşı oluşturulan alanların bir savaş alanına dönüştürülmesi hem feminist Guerrilla Girls için hem de *queer* için ortak bir paydadır (Görsel 3).




**Görsel 3.** Guerrilla Girls, V&A Museum, London.
Wikimedia.org. Erişim:11.11.2020 https://bit.ly/2UOHLgg

*Queer* bir performans olarak ele alınabilecek nokta ise Guerrilla Girls'ün goril maskeleri takarak gezmeleri, sergilerine bu şekilde katılmaları hatta röportajlarını bu şekilde vermeleridir. Uzun süreli performans sayılabilecek bu hareket bedenlerin kimliksizleşmesi daha doğrusu üzerlerine yıkılmış, atanmış kimliklerin alaşağı edilmesini içerir. Artık izleyici karşısında kadın bir sanatçı değil, sanatçıların kendi kurguladıkları ve gösterdikleri cinsiyet, kimlik emarelerini gösterirler. Bu kimliğe, cinsiyete vb. dair gösterge ise gorildir. Yani kimlik adına yüklenebilecek anlamlar ortadan kaldırılmış ve sisteme karşı bir başkaldırı ortaya serilmiştir. Bu ise eylemin ve performans olarak sayılabilecek sürecin *queer*leşmesini sağlamıştır.

*Queer* performans alanı içerisinde bir diğer önemli çalışma ise gey aktivist, görsel sanatçı Felix Gonzalez-Torres'in "*Untitled*" (*Go Go Dancing Platform*) adlı eseridir. LGBTİ+ sanatı tarihi içerisinde önemli bir yere sahip olan sanatçı işlerinde bahsedilmeyen ya da her yerde gösterilmeyen durumları ve anları ifşa ediyor. Sevgilisi Ross Laycock'u[6] 1991 yılında AIDS'den kaybeden sanatçı kendisi de 1996 yılında AIDS'den hayatını kaybetmiştir.

Seksenlerin sonu doksanların başı dünyada AIDS hastalığının ortaya çıkışı ve çok sayıda insana bulaşması ile önemli bir dönem olmuştur. Fakat, iktidar bunu LGBTİ+ bireylere karşı bir silah olarak kullanmış ve toplum içerisinde ötekileştirme ve dışlama gibi politikaları yaymıştır. Gonzalez-Torres ise bu duruma karşı işlerinde AIDS'den ölen insanların ya da "öteki"lerin de bir hayatı olduğunu ve isimlerden ya da sayılardan oluşmadıklarını, insanları öldürenin hastalıklar değil insanların bakış açıları ve davranışları olduğunu vurgulamıştır.

"*Untitled*" (*Go-Go Dancing Platform*) adlı çalışmasında ise Gonzalez-Torres modern ve postmodern dans biçimlerini ele alırken yer altı eğlence sektöründen galeriye taşıdığı dans platformunu kullanmaktadır. Elbette ilk görüldüğü anda standart gündelik bir gece kulübünden alınmış olmadığı aşikardır; *Underground* mekanların "öteki"yi imleyen eğlence sektörünün bir parçasıdır bu dans platformu ve rastlantısal dans eden dansçı... Dansçı aynı zamanda bir kulaklık takmakta ve müzik dinlemektedir. Gonzalez-Torres bu çalışmasıyla heteroseksüel arzu sahnelerinin tipik baskınlığına sahip müze alanın içerisinde apaçık homoerotizm sokmuştur. Kendi Sony Walkman müzik çalarından müzik listesini dinleyen, gri parlak boxerlı, spor ayakkabılı (Spector, 2007, s. 101), lambalarla çevrili bir platformun ortasındaki dansçı her şeye rağmen bütün seksiliği ve doğallığı ile orada dans eder. Nancy Spector, *Felix Gonzalez-Torres* adlı sanatçının kişisel sergisi için basılan kitapta bu dansı şöyle anlatır; dansçı "... bu küçük sahnede bir solo sergiledi. Duyulamayan ama anlatılacak kadar erotik bir ritmle hareket eden dansçı, geldiği kadar aniden, ortadan kaybolmadan önce parıldadı ve sallandı" (Spector, 2007, s. 101). "*Untitled*" (*Go-Go Dancing Platform*) eserinde dans eden dansçı insanların görmek istemediği, bildiği ama bilmek istemediği gerçekleri yüzlerine çarparken saklanan gerçekliğin bir ifşasıdır.[7]

Gonzalez-Torres, bir diğer işinde bu ifşayı toplumun kendisi üzerinden yapar. Erkek arkadaşı Ross'u doksan bir yılında AIDS'ten kaybettikten sonra ortaya koyduğu eseri "*Untitled*" *(Portrait of Ross in L.A.), (1991)* ile AIDS hastalığına ve toplumsal farkındalığa dikkat çeker. Bu çalışmanın en önemli yanlarından biri yapıldığı dönemin politik ve toplumsal durumudur; Seksenlerin sonu doksanların başı AIDS krizi ile LGBTİ+ bireylere ve kuruluşlara karşı bir savaş alanına dönüşmüştür. AIDS eşcinsellerin yaydığı bir hastalık olmasa da yaygın olarak eşcinseller arasında görülmeye başlanması nedeniyle iktidar tarafından LGBTİ+ bi-

[6] Bu çalışma içerisinde Ross olarak anılacaktır.

[7] Bu eserin sergilenmesi ile ilgili Felix Gonzalez Torres Vakfı'ndan birebir edinilen bilgiye göre dansçı anons edilmeden rastgele bir anda platforma çıkmakta, beş dakika süren bir performans sergilemekte ve platformdan inmektedir. Platform geri kalan süre boyunca boş bir şekilde sergilenmektedir.

reylerin hedef gösterilmesine sebep olmuştur. Gonzalez-Torres ise bu politik ve toplumsal tablonun vahameti içerisinde sevgilisini kaybetmiş ve bu kaybedişin sorumlusunun sadece AIDS olmadığını insanların yani toplumun da sorumlu olduğunu söylemiştir.

Gonzalez-Torres, "*Untitled" (Portrait of Ross in L.A.)* çalışmasında topluma yüklediği sorumlukları özel olanın yani kişisel olanın ifşası ve kamuya açılması ile söylemlerini güçlendirir. Kamu artık Gonzalez-Torres'in sergilediği kişisel olanın içinde dolanabilir hatta onlara müdahale edebilirdi. Bu müdahaleler işleri geçici, alınır-tüketilir durumda konumlandırıyordu fakat bu efemeral bir durum değildi. Gonzalez-Torres'in işleri tekrar tekrar üretilen ve tekrar tekrar tüketilebilmesi ile kalıcı bir etki ve mesaj da bırakıyordu. Gonzalez-Torres'in işlerinin alınır-tüketilir olmasının en çarpıcı örneği tartışmasız erkek arkadaşının ölümünün ardından yaptığı ve onun postmodern bir portresi olan ve bahsi geçen işidir.

Bu çalışma renkli selefona sarılı şekerlerden oluşmaktadır ve Ross'un AIDS evresine gelip hayatını kaybetmeden önceki sağlıklı kilosundadır; 79,4 kg.[8] Bu çalışmayı performatif hale getiren ise ziyaretçilere şekerlerden alabilecekleri söylenmiştir ve insanlar şekerleri alıp yığını azalttıkça sanatçı tekrar ve tekrar şekerleri olması gereken ağırlığa getirmeye çalışır, ne kadar başarılı olabilirse... Bu aslında kilise ayinlerinin anlayışı içerisinde bulunan İsa'nın etini yemekle eş değer tutulur ve ironik bir alaycılık ile sergilenir (Hoffmann ve Pedrosa, 2011, s. 22-29). Bu çalışmanın asıl söylemeye çalıştığı şey ise düpe düz açıktır; izleyici olan topluluk aslında toplumun bir parçası olarak toplumun bütününü imlerken, toplumun Ross'u hastayken etkilemesini ve hastalıkla birlikte, belki de hastalıktan daha çok, etkilemesine bir gönderme yapar. Ayrıca, aynı eserde toplumun ve hastalığın bir arada Ross'un bedenini eritmesine karşı bir alaycılıkta vardır. Burada verilmesi gereken mesajı tekrar ve tekrar üretilen Ross'un bedeni verir.

Günümüz sanatının içerisinde ise Gonzalez-Torres'in dikkat çektiği birçok toplumun ve iktidarın LGBTİ+ üzerinde dışlama, yok sayma, kapatma gibi yöntemler ile işlerliğini devam ettirse de Ross'u öldüren hem toplumsal yargılar hem hastalık iken bugün LGBTİ+ bireyler hastalıktan değil "çoğunluğu" temsil eden iktidar ve bu "çoğunluk" tarafından öldürülür ya da tehdit altında yaşar. Günümüzün ölümcül hastalığı ise AIDS değil "şiddet"tir artık...

Günümüzde birçok ülkede sinsice beslenip büyüyen "şiddet" olayları artmaya başlamış ve ortadan kaldırılmak yerine belli kesimler üzerine bu şiddet yönlendirilmiştir. Her ne kadar iktidarın bu yönlendirme de payı olsa da olmasa da toplumların içerisinde bulunan komün bir kesim bu yönlendirmeyi kendisi de yapabilir, fakat bunu iktidar aracılığıyla meşrulaştırır.

---

[8] *L.A.*'daki *Ross'un Portresi* adlı eser için verilen bu bilgi birçok kaynakta karşılaşılabilecek bir bilgi olması ile metin içinde kullanılmıştır. Bu bilginin kesinliğine dair bir veri mevcut değildir. Yine Felix Gonzalez Torres Vakfından edinilen bilgiye göre Ross'un ideal kilosuna dair bir kayıt bulunmamakta ve sanatçının bunu birebir kullandığına dair de bir bilgi mevcut değildir. Aynı ağırlığı "*Untitled" (Portrait of Dad)* isimli Torres'in bir başka işinde de görmek mümkündür. Şekerlerin miktarının sergileme mekanlarının, galerilerin ve eser sahiplerinin belirlediğine dair bir esneklik mevcuttur. Eser ile ilgili dramatik bir bilgi oluşturulmuş olmakla birlikte bu bilgilerin yoruma dayalı olduğu ve doğruluğunun ya da yanlışlığının net olarak söylenemeyeceğini belirtmek gerekir.

Günümüzde çalışmalarına devam eden performans sanatçısı Leman S. Darıcıoğlu'nun iki bin yirmide gerçekleştirdiği *Beyaz Güller, Pembe Simler* (Görsel 4-5) adlı performansında LGBTİ+ bireyleri hedef alan şiddet olaylarına dikkat çeker. Bu şiddet olaylarından birinin kurbanı olan Zak Kostopoulus'u (namı diğer Zackie Oh) gerçekleştirdiği performans ile anarken pembe simler ile kaplanmış çıplak bedeni ile soğuk bir galeride saatlerce yatar. Pembe sim Zak'in instagram postundan ödünç alınırken günümüzde LGBTİ+ bireylere karşı artan şiddet olaylarına dikkat çekilir;

> COVID-19 krizi bahane edilerek LGBTİ+ kişilere karşı gündelik siyasal şiddet ve baskı artarken, Leman S. Darıcıoğlu "Beyaz Güller, Pembe Simler" adlı performansında Zak Kostopoulus'u hatırlay(t)arak queer direnç ve yasın bir imgesini yaratır. Sanatçı, Zak'ın "Ya kaybolursak? Ben sadece simleri takip ediyorum" başlıklı instagram postundan simleri ödünç alır. Darıcıoğlu, simleri günümüz heteropatriyarkal rejimin karşısında queer kişilerin gücü ve hayatta kalma dirençlerinin bir metaforu olarak kullanır (Darıcıoğlu, 2020).

**Görsel 4.** Leman S. Darıcıoğlu, 2020, Beyaz Güller, Pembe Simler / White Roses, Pink Glitter. Fotoğraf: Esra Gültekin. Sanatçının izniyle.

Zak, Yunanistan, Atina'da yaşayan Yunan bir *drag queen* sanatçısı, *queer* ve HIV aktivistiydi. Görgü tanıkları ve video görüntüleri ortaya çıkan olayda Zak'in bir kuyumcu dükkanına girdikten sonra iki erkek tarafından saldırıya uğradığı ve acımasızca dövüldüğü ortaya çıkmıştır. Yerde ağır yaralı yatarken "yardıma gelen" polis memurları tarafından da şiddete uğradığı görülür. Zak, aldığı ağır yaralar ile hastaneye kaldırılırken hayatını kaybetmiştir (amnesty, t.y.). Üzerinden iki yıl geçmesine rağmen katilleri halen ceza almamıştır (Darıcıoğlu, 2020). Elinde tuttuğu beyaz güller ise hem bir anma, başsağlığı hem de şiddetin kökenlerine dair göndermeler içerir;

> Almanya'da cenazelerde başsağlığını ifade etmek için kullanılan beyaz güller, aynı zamanda Üçüncü Reich rejimi altındaki "Beyaz Gül" direniş grubuna, pembe rengi de Nazilerin eşcinsel (erkekleri) işaretlemek için kullandıkları pembe üçgen sembolüne

referans verir. Nazi zamanının referanslarını günümüz zamansallığıyla harmanlayan sanatçı, sayısız ölüm, şiddet ve tehlikeye sebebiyet veren faşizme karşı queerlerin günümüz direnişçileri olduğunu ifade eder (Darıcıoğlu, 2020).

**Görsel 5.** Leman S. Darıcıoğlu, 2020, Beyaz Güller, Pembe Simler / White Roses, Pink Glitter. Fotoğraf: Derin Cankaya. Sanatçının İzniyle.

Darıcıoğlu'nun dikkat çektiği gibi şiddet sorunu yeni bir icat değildir. Yüzyıllardır devam eden ve bazı dezavantajlı grupları, kadınları, çocukları vb. kapsayan bir hedef alanı oluşturan şiddet tek başına var olmamıştır. İktidar ve toplum şiddetin devam ettirilmesi ve beslenmesi için gereken her şeyi yapmıştır ve yapmaya devam eder. Bu yüzyılın en büyük sorunlarından biri haline gelen şiddet, yanında baskı, yok etme/"öldürme", yok sayma gibi belli şiddet yöntemlerini de doğurur. Bahsedilen performansların çoğu bu şiddete, gizlenmek istenen gerçekliklere, varoluşa dairdir...

## Sonuç

Paul McCharty'den Felix Gonzalez-Torres'e oradan Leman S. Darıcıoğlu'na kadar bahsedilen, gösterilen, söylenen ya da aktarılan meselenin kökeni aynıdır; şiddet, *ikincilleştirme*, metalaştırılma, baskılanma, öldürülme... Hepsinin ortak bir diğer noktası ise ister *queer* beyanı olsun ister olmasın *queer* alan için önemli noktaların üzerlerinde durması ve çözüm odakları sunmaya çalışması ya da göstergeler ve gösterenler ile ifşaların gerçekliği pekiştirmesini sağlamasıdır. *Queer* performanslar ortaya koydukları söylemler ile yeni yollar ve tartışmalar açarken "normları" ve "normal" kavramlarını da düşündürür ve bir direniş, bir kazanım alanı açar. Sadece toplumda değil sanat camiası ve çevresi hatta sanat tarihinde bile gösterilmek istenmeyen, üzeri kapatılan meselelerin ifşasını ve ortaya saçılmasını sağlar.

Sanat alanında, sadece performans sanatı için değil, *queer* okumalar yapmak sanat eserlerinin söylemlerinin ve sanatçıların amaçlarının doğru hedeflere ulaşmasını sağlayacaktır. Geri dönüp sanat tarihine bakıldığında sistemin erkek egemen-heteronormatif olduğu görülür. Kendi hayatlarında ve diğer insanların hayatlarında değişiklik yapmak, etki bırakmak isteyen, en önemlisi var olmak; kendileri olarak var olmak isteyen ve bununla ilgili derdi

olan sanatçıların haklarının geç de olsa teslim edilmesi önemlidir. Çünkü, bu sanatçıların -ister feminist olsun ister LGBTİ+- yaratmak istedikleri gelecek bugün bizlerin içerisinde yaşadığımız geleceğin ta kendisidir ki ne yazık ki aynı savaşın tekrar ve tekrar verilmesi gerekiyor.

Performans sanatı tarihine *queer* bir bakış bu yüzden önemlidir çünkü bedenlerin konuştuğu dil ile cinsellik, kimlik, cinsiyet, şiddet vb. kavramlar hayatlarımızı etkileyen, oluşturan, bozan ya da olma(ma)sı gerektiği noktaya getirenlerdir. Bahsedilen performanslar bu anlamda önemlidir. Bir go-go dancer'ın sessizce de olsa anlatacağı, bir drag portrenin yansıtacağı ya da simler içinde elinde beyaz güller ile yatan bedenin göstereceği çok şey vardır... Bu bedenler gerçeğin tezahürü, gerçeğin kendisi, gerçeğin göstereni, ifşa edenidir. Ve bu gerçekler kafamızı öteki tarafa çeviremeyeceğimiz kadar önemli olan bir meseleyi "öteki"nin – *queer* bireylerin, kadınların yaşamlarının gerçeklikleridir.

## Kaynakça


Durudoğan, Hülya. (Bahar 2011). Judith Butler ve Queer Etiği. *Cogito Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram*, (58), 87-98.

Foucault, Michel. (2007), *Cinselliğin Tarihi.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Hoffmann, J. ve Pedrosa, A. (2011). *İsimsiz (12. İstanbul Bienali).* İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı, Yapı Kredi Yayınları.

Jagose, Annamarie. (2015). *Queer Teori.* (A. Toprak, Trans.) Ankara: NotaBene Yayınları.

KaosGL. (Eylül 2020). *Drag, içinde Sıkça Sorulan Sorular,* (9. Baskı), Ankara: OnAda Tanıtım Basım Pro. Org. San. Tic. Ltd. Şti.

Raizada, Kristen. (Spring 2007). An Interview with the Guerrilla Girls, Dyke Action Machine (DAM!), and the Toxic Titties. in *NWSA Journal,* Vol. 19, No. 1, Feminist Activist Art, pp. 39-58.

Spector, Nancy. (2007). *Felix Gonzalez-Torres.* Almanya: Cantz, Guggenheim Museum.


## İnternet Kaynakçası


Amnesty. (t.y.). Demand Justice for Zak Kostopoulos. Erişim:12.11.2020 https://www.amnesty.org/en/get-involved/take-action/greece-justice-for-zak/

Darıcıoğlu, S., Leman. (2020). Beyaz Güller, Pembe Simler. Erişim: 12.11.2020 http://lemandaricioglu.com/tr/beyaz-guller-pembe-simler/

Mann, Ted. (t.y.), Andy Warhol Self-Portrait in Drag Erişim: 29.01.2019 https://www.guggenheim.org/artwork/15490.

**SANAT YAZILARI, 2021; (45): 761-778** / DERLEME MAKALESİ

# TANER CEYLAN'IN RESİMLERİNDE ANTİK MİTOLOJİK KARAKTERLERİN ve İKONOGRAFİK SİMGELERİN YORUMLANMASI

## INTERPRETATION OF ANCIENT MYTHOLOGICAL CHARACTERS AND ICONOGRAPHIC SYMBOLS IN TANER CEYLAN'S PAINTINGS

ARŞ. GÖR. **AHMET MANSUROĞLU**
Ankara Üniversitesi Temel Sanat Eğitimi Bölümü
mansurogluahmet.93@gmail.com
**ORCID ID:** 0000-0002-2329-982

DR. ÖĞR. ÜYESİ **RABİA ÖZGÜL KILINÇARSLAN**
İzmir Ekonomi Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi
ozgul.kilincarslan@ieu.edu.tr
**ORCID ID:** 0000-0001-9963-2208

***Öz:*** *Mitolojik imgeler, tarih boyunca birçok sanatçının resimlerine konu olmuştur. Günümüz sanatçılarından Taner Ceylan'ın "Altın Çağ" serisi, antik dünyanın mitlerini ve mitolojik karakterlerini farklı çağdaş sahnelere aktararak yeniden kurar. Sanatçının "Altın Çağ" serisi, farklı malzeme ve tekniklerle betimlenmiş resim ve heykellerden oluşmaktadır. "Persephone", "Cyparissus" ve "Divine Ego" resimleri hem hikâyenin ele alınış biçimiyle hem de benzer biçimsel ve teknik özelliklere sahip olmaları açısından belirleyicidir. Bu makalenin amacı, sanatçının "Altın Çağ" serisinde yer alan diğer çalışmalardan belirgin bir biçimde ayrışan bu üç resmindeki mitolojik ve ikonografik imge kullanımını, biçimsel, kavramsal ve sembolik yönleriyle incelemektir. Aynı mitolojik ve ikonografik hikayeleri ele alan farklı tarihsel dönemlere ait sanat yapıtları ile sanatçının çalışmaları arasındaki ilişki incelenirken sanatçının diğer yapıtlarında görülen genel üslup özellikleri de dikkate alınmıştır. Ceylan'ın resimsel tavrı içinde Antik Mitolojiden hikâyelerin ve Hıristiyan İkonografisine dair sembollerin yer aldığı bu çalışmalar, günümüz resminde mitolojik imgelerin ve ikonografik simgelerin kullanımı açısından ilgi çekicidir.*

***Anahtar Sözcükler:*** *Antik Yunan Mitolojisi, İkonografi, Çağdaş Sanat, Taner Ceylan, Altın Çağ.*

**GELİŞ TARİHİ:** 19.01.2021 | **KABUL TARİHİ:** 22.11.2021

***Abstract:*** *Mythological images have been the subject of many artists' paintings throughout history. "Golden Age" series of Taner Ceylan reconstructs mythological characters of the ancient world by transferring them to different contemporary scenes. The artist's "Golden Age" series consists of paintings and sculptures depicted with different materials and techniques. "Persephone", "Cyparissus" and "Divine Ego" paintings are decisive both in terms of the way the story is handled and in terms of having similar formal and technical features. The aim of this article is to examine the use of mythological and iconographic images in these three paintings of the artist, which differdistinctly from other works in the "Golden Age" series, in terms of formal, conceptual and symbolic aspects. While examining the relationship between the works of the artist and the works of art belonging to different historical periods that deal with the same mythological and iconographic stories, the general stylistic features of the artist's other works were also taken into consideration. These works, in which the stories of Ancient Mythology and symbols of Christian Iconography take place in Ceylan's pictorial attitude, are also interesting in terms of the use of mythological images and iconographic symbols in today's painting.*

***Keywords:*** *Ancient Greek Mythology, Iconography, Contemporary Art, Taner Ceylan, Golden Age.*

## Giriş

Günümüz sanatçıları içinde yapıtlarıyla önemli bir yere sahip olan Taner Ceylan, aynı zamanda popüler anlamda da uluslararası bilinirliği olan bir sanatçıdır. "Kuşağının yaşayan en pahalı Türk ressamı" (Tanış, 2009) olarak anılan, kişisel ve sanatsal yaşamı bağlamında, sanat camiasında isminden sıkça söz ettiren Ceylan, Türkiye'de ve dünyada "Hiperrealist" resimleriyle tanınmıştır (Gzone, 2015, 4 Ocak). Sanatçı, her ne kadar "Hiperrealist" bir ressam olarak tanımlansa da kendisi eserlerini "Duygusal Gerçekçi"[1] (Hemington, 2017, 2 Haziran) kavramıyla betimlemektedir. Bu bağlamda ürettiği eserleriyle klasik üslubu güncel görsel dille bütünleştiren Ceylan, ağırlıklı olarak tuval üzerine yağlıboya eserler üretmektedir.

Sanatçı, 2012 yılında üretmeye başladığı, bir medeniyetin mutlu olduğu zamanlarını ya da bir ürünün en parlak dönemini belirten; insanlığın tamamen ruhsal değerlerle önde olduğu, yalnızca evrensel değerlerin geçerli olduğu bir yaşama atıfta bulunan "Altın Çağ" idealinden yola çıkarak ürettiği eserleri, aynı adı verdiği "Golden Age/Altın Çağ" serisi altında toplanmıştır. Serinin içinde yer alan resim ve heykeller farklı malzeme ve tekniklerle üretildiği gibi farklı betimleme tarzlarına da sahiptir. Bu nedenle, sanatçının, yağlıboya ressamlığı geleneğinden uzaklaşarak ürettiği ve seri içerisindeki diğer çalışmalarına göre teknik ve imgenin biçimlendirilmesi bakımından ayrışan eserler olan; "Persephone", "Cyparissus" ve "Divine Ego" eserleri bu çalışmaya konu edilmiştir. "Divine Ego" resmi ise "Cennet Bahçesi" fikrine dair antik mitolojilerle ve Hıristiyan ikonografisiyle kurduğu bağlantılar nedeniyle "Altın Çağ" serisinin taşıyıcı resimlerinden biri olması bakımından bu incelemeyi tamamlamaktadır. Ceylan'ın hiperrealist bir sanatçı olarak ünlenmesine karşın bu üç resimde soyutlamacı ve sembolik bir anlatımı seçmesi, farklı teknik ve malzeme tercih etmesi, "Altın Çağ" serisindeki diğer eserlerden ayrışması bakımından önemlidir.

## Yaşam, Ölüm Döngüsü ve "Cyparissus"

Ceylan'ın 2012 yılında kağıt üzerine kurşun kalem ve füzen kullanarak ürettiği "Cyparissus" isimli eserinin (Görsel 1) temel imgelerine ve eserin ismine bakıldığında mitolojideki "Cyparissus" efsanesinin bir yorumu olduğu söylenebilir. Eser klasik "Cyparissus" yorumlarından oldukça farklı üretilmiştir. Jacopo Vignali'nin, "Cyparissus" (1624), Sebastien Narblin'in "Cyparissus mourant sur son cerf" (1827) isimli resimlerinde, Adolphe Alexandre Joseph Caron'un "Cyparissus" (1824) gravüründe ve bu mitolojik hikâyeyi konu alan diğer klasik dönem eserlerinde figüratif bir anlatımla hikâyelerin bir anına odaklanıldığı görülmektedir. "Cyparissus" çalışmasında, üç farklı figürü tek vücut haline getiren Ceylan, olaydaki duygu, hareket ve etkiyi figürlerin bakış, duruş ve konumlarına yüklemiş, olayın metafizik ve ruhani boyutunu da beyaz bir mekânla betimlemiştir denebilir.

---

[1] "Duygusal Gerçekçi" tabiri, Taner Ceylan'ı Hiperrealist olarak tanımlayanlara karşın, Taner Ceylan'ın sanatını tanımlamak için kullandığı bir öneridir. Ressam-eser ve izleyici-eser arasında bir bağ olduğunu düşünen, resimde boyadan ziyade tenin dokusunu, kanı vb duyguya hitap edecek, izleyeni dokunmaya çağıracak şekilde etkili bir imge üretmeyi amaçlayan sanatçı kendisi için "Duygusal Gerçekçi" terimini kullanmaktadır (Yavuz, 2013).

**Görsel 1.** Taner Ceylan, 2012, Cyparissus. Tanerceylan.com.
Erişim Tarihi: 10.10.2020. http://tanerceylan.com/works/cyparissus/

Günümüz sanatında üretilen, Beau Levine'nin "Dead Heroes" isimli serisi bağlamında üretilmiş "Cyparissus" (2013) isimli fotoğrafta, genç bir erkek figürle birlikte gösterilen; servi ağacı dalları, gözyaşı ve kanlı bir geyik boynuzu imgeleriyle, "Cyparissus"un yası, ölümü ve servi ağacına dönüşümü izleyiciye aktarılmaktadır. Agostino Arrivabene'nin "Il piu bello del la gente di Ceo" (2013) resminde ise "Cyparissus" un servi ağacına dönüşümü vurgulanmaktadır. Levine'nin fotoğrafında ve Arrivabene'nin resminde, mitolojik hikâyenin doğrudan anlatımına yönelik imgelere yer verilirken, Ceylan'ın resminde mitolojik hikâyenin kısmen farklılaştırılarak yeni yorumlara açık hale getirildiğini söylemek mümkündür.

Ceylan'ın eserinde hikâyeye direk atıfta bulunan imgeler olmasa da figürlerin kompozisyon içerisindeki yerleşimi, hareketleri ve ifadeleri gibi unsurlar hikâyenin içeriğine yönelik çağrışımlar yapabilir. Efsanenin bilinmesi bu bağlamda resmi daha iyi anlamlandırmaya yardımcı olmaktadır.

Sanatçının eserde ilham aldığı "Cyparissus" efsanesine göre; Keos'ta yaşadığına inanılan, Telephos'un oğlu "Cyparissus" genç ve güzel bir delikanlıdır. Aynı zamanda bu yakışıklı genç, Anadolu kökenli, Yunan mitolojisinde önemli tanrılardan, ışığın ve güzel sanatların tanrısı olan "Apollon"un sevgilisidir. "Cyparissus" bir gün av sırasında, ormanda, çok sevdiği geyiğini yanlışlıkla öldürür. Yakışıklı genç bu durumdan çok acı ve üzüntü duyar, bu üzüntüye dayanamayıp kendini öldürür. "Apollon" ise sevgilisinin bu haline üzülür ve onu ölümsüz kılmak için "yas" ve "matem" sembolü olan bir "servi ağacı"na dönüştürür (Can, 2006, s.80).

Bu bağlamda, resimdeki ikinci planda bulunan, cepheden görülen, açık tenli genç figür sanki "Cyparissus"un geyiğini yanlışlıkla öldürme eyleminden hemen sonrasına gönderme yapmaktadır. "Cyparissus"un harekete geçip, yerde yatan hayvana doğru gittiği, o anki

şaşkınlık, üzüntü ve kızgınlık gibi farklı duygular yüklenmiş yüzünden de olayın henüz gerçekleşmiş olduğu söylenebilir. Resimde geyiğin vurulma olayına direk değinilmemiş, geyiğin portresi verilerek, sanki duruşu ve gözlerine anlam yüklenmiştir. Geyik ve "Cyparissus" arasındaki ilişki; geyiğin, "Cyparissus"un başı üzerinde konumlanması ve iki figürün de gözlerinin birbirine paralel şekilde betimlenmesiyle daha çok anlam kazanmaktadır. Geyik, yüzündeki mütebessim ifade ile adeta onu yanlışlıkla öldüren sahibini, ona veda etmek için beklemektedir. Geyik sanki onu vuran sahibini affetmiş ve gözlerinde bu affediciliğin erdemini taşıyor gibidir.

Resimde ön planda görülen, idealize vücutlu, koyu tenli figürün de "Apollon" olduğu söylenebilir. Figür ellerini arkada bağlamış sanki olayı izliyor gibi bir pozisyonda durmaktadır. Zira "Apollon" efsaneye göre olay anında olaya müdahil olmaz, sevgilisinin yoğun üzüntüsü sonrası kendini öldürmesi üzerine onu bir "servi" ağacına dönüştürür.

Eserde birleşen figürler bağlamında "zaman" kavramına da ilişkin çıkarımlar yapılabilir. Resimdeki figürler sanki "Cyparissus"un geyiğini vurmasının hemen ardından gelen anı dondurmuş gibi betimlenmektedir. Ayrıca figürler olayların öncelik-sonralık ilişkilerine bağlı olarak geriden öne doğru sıralanmış gibidir. Geyiğin vurulması ilk eylem olduğundan geyik arka planda, "Cyparissus"un bunu fark edip harekete geçme imgesi orta planda, "Apollon"un olayı izlemesi ve sonradan müdahale edeceğine dair gönderme de "Apollon" figürünün ön plana çizilmesiyle sağlanmıştır. Fakat figürlerin transparan bir etkide betimlenmiş olması, figür-zemin ilişkisindeki (bu resimde figür-figür şeklinde) değişkenlik, zamana ve mekana dair bir belirsizlik yaratmaktadır. Elbette klasik mitolojiden alınan böyle bir hikâyenin çağdaş figür yorumlarıyla anlatılması, bu zaman ve mekan kaymasının bilinçli bir tercih olduğunu göstermektedir. Resimde yer alan beyaz renk, "Cyparissus", geyik ve "Apollon"un içlerinde bulundukları durumların hepsini içeren bir yas sembolü olarak belirmektedir. Resmin arka planını oluşturan beyaz alan hikâyenin yer aldığı mekânı da beyaz rengin sembolik anlamlarıyla birlikte okumaya yönlendirir.

Apollon, servi ağacı, geyik, yay, boynuz, kubbe, kapı gibi sembollerin yanı sıra beyaz rengin hâkimiyeti belirleyici bir etkiye sahiptir. Hikâyenin ana kahramanlarından "Apollon"; aydın, durgun, ölçülü gücü simgelemekte, ışığın ve uygarlık ışığının kendisi olarak bilinmekte, tüm sanatların hamisi, ön görme, doğayı görme ve varlığı akılla algılama yetileri gibi özelliklerle tanımlanmaktadır (Erhat, 2007, s.44; Gardin ve Olorenshaw, 2006, s.34).

Resimdeki figürlerden "Cyparissus"un temsil ettiği sembol olan "servi ağacı" ise yaşamdan ölüme geçişi temsil etmekte, bir yas sembolü olarak betimlenmektedir (Gardin ve Olorenshaw, 2006, s.539). Şefik Can'ın (2006, s.80) belirttiği gibi Cyparissus'un servi ağacına dönüşmesi "belki de bu yüzden mezarlıkları süsleyen serviler, rüzgârlar estiği zaman kalbe hüzün veren mersiyeler okurlar" betimlemesi, bu matem ve yas duygusunu ortaya koyar. Ayrıca servi ağacı, yaz kış yapraklarının yeşil kalması ve uzun ömürlü olması nedeniyle uzun yaşam ve ölümsüzlüğe de bağlanabilir. "Apollon" genç sevgilisini "servi ağacı"na dönüştürerek onun her mevsim gençliğini ve gücünü korumasını sağlamıştır.

Resimdeki figürlerden, ormanların soylu sakini olarak anılan geyik; gücün, yeniden gençleşmenin sembolü olarak betimlenebilir. Hıristiyanlık ve kraliyetle de ilişkilendirilen geyiğe, bazı medeniyetlerde asalet, erdem, ruhanilik ve ruhları öteki dünyaya yönlendiren varlık vasıfları verilmiştir (Gardin ve Olorenshaw, 2006, s.230).

Ayrıca resimdeki kompozisyonda oluşturulan vücut ve ağaç formunun tepe noktasında görülen geyik; boynuzlarıyla birlikte otorite ve saygınlık belirtisi sunmaktadır (Gardin ve Olorenshaw, 2006, s.121). Eski Doğu medeniyetlerinde boynuzlarla süslenmiş taçlar bir kraliyet simgesidir (Gardin ve Olorenshaw, 2006, s.121). Geyiğin, otorite, saygınlık, erdem, soyluluk, ruhanilik, affedicilik vasıflarıyla tepe noktada; "Apollon" ve "Cyparissus" ise "aydın, durgun, ölçülü güç, ışık, doğayı görme, ön görme, güzel sanatlara hâkimiyet, uygarlık ışığı, ruhani ve manevi duygular, aşk, yaşatma ideali, ölümsüzlük gibi özelliklerle gövdede bütünleşmiştir. Böylelikle "Altın Çağ"ın düzeni ve vizyonu bir vücut içinde çizilmiştir denebilir.

Resmin tepe noktasında duran yarım daire formu sanki tek vücutta betimlenen "Altın Çağ" düzenini koruyor gibidir. Sanatçıya göre, Adnan Çoker'den bir imgeye referans ve Osmanlı mimarisine saygı olarak çizilen bu yarım daire formu "kubbe" sembolü olarak değerlendirilebilir (Yerebakan, 2017). Özellikle semavi inanışların ibadet yapılarında kullanılan, anlamsal olarak makro kozmosu ve "Göksel İlahi"yi simgeleyen, Tanrı ile insanın buluştuğu kutsal mekânın sembolü olan kubbenin bu sembolik doğası onun geometrisinden kaynaklanır; bu bağlamda daire de sonsuzluk simgelerinin en güçlü olanı, evrendeki birlik ve bütünlüğün başlıca ifadesidir (Kavrakoğlu, 2014). Bu bağlamda eserdeki kubbe formu bir yandan altında bulunan figürleri bütünleştirmekte, diğer yandan ruhani olanla bağlantı kurmaktadır. Doğu'nun ve Batı'nın ortak sembolü olan bu form Tanrı ile insanın buluşma noktası olarak manevi olanı simgelemektedir. Ayrıca dairenin, sonsuzluğu temsil etmesiyle de diğer âlemle, gök kubbe ile bağlantı kurmaktadır. Bu bakımdan "Altın Çağ" düzenini bir arada tutacak şey ise tanrı ile insanı ortak noktada buluşturacak olan değerlerdir denebilir.

Resimdeki kubbe formunun hemen altında görülen, geyiğin boynuzunun kubbe kısmına yakın olan yerinin, boynuzun alt kısımlarına göre daha belirgin ve koyu tonda çizilmesi biçimsel bir tercih olabilir fakat anlam yönünden de güçlü bir etki yaratmaktadır. Kubbenin manevi ve ruhani olanla bağı düşünüldüğünde; Ceylan'ın bu imgede, gerçeğin aslında madde âleminde şeffaflaşıp birbiri içine geçtiğini, gerçeklere ulaşmak ve daha net bir görü için manevi olanın önemine işaret ediyor gibidir.

Resimde birleşen ve tek vücut olan figürlerin geyiğin boynuzlarıyla birlikte bir ağaç formu oluşturdukları da gözlemlenebilir. Bu ağaç formu, efsanedeki "Cyparrissus" karakterinin "servi" ağacına dönüşümünü veya birleşerek vücut oluşturan figürlerin bir "Yaşam Ağacı" motifi oluşturmasını simgelemektedir denebilir. Resmin tüm sembolik anlamlarının yanı sıra mitolojik hikâyenin çekirdeğinde yatan kurban – katil – tanık üçlemesi tıpkı yaşam ve ölüm arasındaki döngü gibi değişkendir.

## Yeraltı, Yerüstü Dünyalar Arasındaki Geçiş ve "Persephone"

Ceylan'ın, "Cyparissus"a benzer bir teknikle betimlenmiş "Altın Çağ Serisi"ne ait diğer bir eseri 2012 tarihli "Persephone" adlı resmidir (Görsel 2). Kâğıt üzerine kurşun kalem ve füzenle betimlenen Yunan mitolojisindeki "Persephone" karakterine ve efsanesine atıflı bu çalışma da çağdaş figüratif bir dile sahiptir.

**Görsel 2.** Taner Ceylan, 2012, Persephone. Tanerceylan.com.
Erişim Tarihi: 10.10.2020. http://tanerceylan.com/works/persephone/

Resimdeki imgeler detaylı bir biçimde çizilmiş ve resmin merkezindeki figür gerçekçi bir anlatımla betimlenmiştir. Gerçekçi anlatımla betimlenen kadın bedenine eklenen motifler, kafatasının yarısının görülmesi, figürün çene kısmından bir avizenin çıkmasıyla eklenen sürreal etkiler çok katmanlı bir anlatı sunmaktadır. "Persephone" eserinde de "Cyparissus" eserindeki gibi beyaz fon, resmin mekânı olarak kurgulanmıştır. Resmin merkezindeki figür ve motiflerin ince işçiliğine rağmen, fonda imge bulunmaması, kompozisyon açısından, resmin merkezindeki figür ve imgeleri ön plana çıkarmakta, beyaz alan –boşluk- figüre mekân oluşturmaktadır.

"Persephone" karakterinin ve efsanesinin klasik ve günümüz eserlerinde birçok yorumu mevcuttur. Genel olarak annesi Demeter'le ilişkili efsaneler içinde yer almaktadır. Jan Pietersz Saenredam'ın "Pluto and Proserpina" (1593) ve John Smith' in "Pluto and Proserpina" (1709) isimli gravürlerinde "Persephone" ve kocası "Hades"in aşkları konu edilmektedir. Lorenzo Bernini'nin "Rape of Persephone" (1622-25) heykelinde, Rembrant'ın "Rape of Proserpina" (1632), Peter Paul Rubens'in "The Rape of Proserpina" (1636-37) isimli resimlerinde "Persephone"nin "Hades" tarafından kaçırılışı işlenmektedir. Lord Frederick Leighton'un "The Return of Persephone" (1891) resminde ise "Persephone"nin her yaz gün dönümünde gerçekleşen, annesi "Demeter"e kavuşma sahnesi betimlenmiştir. Ceylan'ın eserinde ise bu klasik anlatımlardan farklı olarak "Persephone" figürü tek başına, durağan ve sürreal etkilerle çağdaş bir yorumla karşımıza çıkar.

“Persephone’nin kaçırılışı” efsanesi Hades, Demeter ve Persephone mitlerinin ortak alanıdır. Bu efsaneye göre; Persephone; Zeus ve Demeter’in kızıdır. Bir gün oyun arkadaşlarıyla çayırda çiçek toplarken birdenbire yer yarılmış, tanrı Hades arabasıyla çıkagelmiş, kızı yakaladığı gibi yeraltına kaçırmıştır, ümitsizlikten ne yapacağını bilemeyen Demeter, kızını bütün dünyada aramış ama bulamamıştır. Sonunda her şeyi gören ve bilen Güneş Tanrı Helios, Persephone (Kore)’nin bulunduğu yeri söylemiştir. Bunun üzerine Demeter Olympos’tan kaçmış ve yüreği sızlayarak ıssız bir yere çekilmiştir. Demeter’in küsmesiyle toprağın bereketi kalmamış, insanlar kıtlık tehlikesine uğramışlar. Zeus, Demeter’i barıştırmaya çalışmış ve Hades’ten kızı geri vermesini istemiş, fakat Demeter yalvarmalara kulak vermemiştir. Hades’in sunduğu nar meyvesini yemiş olan Persephone ise bu sevgi büyüsüyle yeraltı hâkimine bağlanmıştır. Demeter’e yalvarmaların boşa gittiğini gören Zeus, Persephone’nin yılın üçte ikisini yani çiçek açma ve meyve zamanını, annesi Demeter’in, geri kalan üçte birini –kimi kaynaklara göre yılın yarısı- yani kışı kocası Hades’in yanında geçirmesini kararlaştırmış. Böylelikle toprağa yeniden bereket gelmiştir.

Bahsedilen mitolojik hikâye ile Orfizm inancı arasında bir bağlantı bulunmaktadır. Orfizm ile birlikte üçlü Eleusis inancı (Demeter, Persephone, Triptolemus) sonsuza kadar bir mutluluk vaat eder (Erhat, 2007,s.231). Bu mutluluk vaadi, “Altın Çağ”ın ideal dünyasıyla uyum içindedir. Trakya’da doğan, şarkıcı, büyücü ve kâhin Orpheus’a bağlanan Orfizm inancına göre; insandaki tanrısal ruh, bedende hapistir ve bu ruh öte dünyaya kavuşmaya çabalamaktadır. Bu yüzden ruh, günahından temizlenmek için birçok vücutta dolaşır. Arınma yalnız dürüst bir yaşayış ve canlıların verdiği besinlerden (et, yumurta gibi) el çekiş sayesinde olmaktadır (Erhat, 2007, s.231). Yani Orfizm’in vaat ettiği sonsuz mutluluk; beden terbiyesi, meditasyon, mistisizm, ibadet gibi manevi unsurlarla gerçekleşmektedir. Manevi kavramları, tarım, toprak ve mevsim tanrıçası olan “Persephone” ile metaforik bağlamda ele alan Ceylan, eserinde farklı alanlardaki kavram ve içerikleri bir arada toplamıştır.

Tapınım olarak “Demeter”den ayrılmayan “Persephone”nin kaynağının; Girit, Trakya, Eleusis, Pelopennesos gibi Doğu-Batı arasındaki geçiş bölgelerinde bulunması, Ceylan’ın vurguladığı ve işlediği Doğu-Batı sentezli ve evrensel bilgilere göndermelerde bulunan eserler ve eser temalarını da destekler niteliktedir. Zira “Persephone”nin Doğu ve Batı medeniyetleriyle bağlantısı bulunmakta, ayrıca tarım tanrıçası olması ve tarım kültürünü imlemesiyle evrensel nitelikler taşımaktadır.

Figürün herhangi bir devinim içerisinde olmaması, durağan hali bir yandan “Persephone” efsanesindeki “Persephone”nin durumunu bir yandan toprak ananın ya da elementinin sabitliğini temsil ediyor gibidir. Ceylan’ın “Persephone”si gibi daha durağan betimlenen“-Persephone” yorumları bulunmaktadır. Alvaro Villarrubia’nın “Persephone” (2014) isimli fotoğraflarında “Persephone” karakteri gösterişli kostümler ve makyajla yer alırken, moda fotoğrafı estetiği benimsenmiştir. Bir moda dergisi için yapılan çekimlerde, fotoğrafçı Jesse Untracht-Oakner’in “Persephone” isimli fotoğraflarında, siyah kostümlerle ve duvakla bir ölü-gelin (corpse bride) gibi betimlenmiştir. Jakub Gulyas’ın “Persephone” (2015) isimli

fotoğrafında ise bir nar imgesiyle gösterilmiştir. "Persephone" miti popüler kültürde çok sık işlendiği gibi modern ve klasik resimlerde ve yukarıda verilen örneklerde de görüleceği gibi farklı şekillerde betimlenmiştir. Bu imge, Thomas Hart Benton (1938) ve Margot Peet'in "Persephone" (1939) isimli resimlerinde uzanan modern bir nü imgesi olarak karşımıza çıkar. Bu eserlerde de Taner Ceylan'ın "Persephone" imgesindeki durağan durumuna benzer figürlere ve sembolik öğelere rastlanmaktadır.

"Persephone" figürünün durağanlığı, figür-toprak arasında bağlantı olabileceğini göstermektedir. Çünkü toprak, deniz gibi sıvı, sürekli, devinim ve hareket halinde değildir. Toprağın hareketi ve yer değiştirmesi, yeraltı ve yerüstü doğa olaylarına ve toprağı işleyen insana bağlıdır. Yani toprak da aslında "Persephone" gibi edilgendir; hareketi doğaya veya insana bağlıdır ve toprağın verimliliği için bu dış etmenler gereklidir. Bu bakımdan, toprak "Persephone", tohum "Hades" olarak düşünülürse, toprağın insana ürün vermesi için bir tohuma ihtiyacı vardır. Bu bağlamda "Persephone"nin kışın "Hades"in yanında geçirdiği dönem, ilkbahar ve yaz aylarında annesi "Demeter"in yanında geçirdiği dönemler göz önüne alındığında; figürün durağanlığı ve edilgenliği anlaşılabilir. Çünkü tohum, kış aylarında toprak altında geçirdiği durgun dönemden sonra yeryüzüne bir ürün olarak çıkmaktadır. "Persephone"nin "Hades" yanındaki mutsuz dönemlerinden sonra annesi "Demeter"e kavuştuğu ve mutlu olduğu dönem ile tohumun yeryüzüne çıkması arasında önemli bir ilişki gözlenmektedir. Bu durum ruhani bir şekilde düşünüldüğünde – Ceylan'ın "Altın Çağ"ı, ruhani süreçlerin ön plana çıktığı bir dünyayı önermekte olduğundan- insanın sıkıntılarından ve mutsuzluktan sıkıştığı dönemlerden sonra bir tohum gibi zamanı geldiğinde, gerekli süreçleri yaşarsa aydınlığa ve mutluluğa kavuşacağına dair göndermede bulunuyor olabilir. Zira toprak altında sıkışmış bir tohumun nasıl ki büyümek için suya, havaya, ısıya ihtiyacı varsa, "Persephone" ile bağlantılı Orfizm inancının öğretilerine göre de; beden içinde sıkışmış, hapsolmuş ruhun ruhani besinlere, meditasyona, duaya, inanca ihtiyacı vardır. Ruhani besinlerden istifade eden ruh, ihtiyaçlarını temin etmiş bir tohum gibi büyüyecek ve feraha, aydınlığına ulaşacaktır.

Figürün portresi ise iki bölüm halinde resmedilmiş; yüzün sol tarafında kafatası, yüzün bazı kasları, göz ve beynin yarısı görülmekte, sağ tarafta ise genç, bakımlı ve gözü kapalı bir kadın yüzü betimlenmektedir. Yüzün ikiye bölünmesi, "Persephone"nin altı ay yeraltında, altı ay yeryüzünde geçirdiği döneme gönderme olabilir. Ayrıca yüzün sol tarafında deri bulunmadığından dolayı, kafatası ve bazı kas yapılarının görülmesi, ölümü ve toprak altındaki insan bedeninin durumunu hatırlatmaktadır denebilir. Yüzün sağ kısmı ise bakımlı, genç ve pürüzsüz bir yüze sahip, yüzünde huzurlu, mutsuz olmayan bir ifade bulunan bir kadın portresidir.

Yapılan sağ ve sol kısım ile yeraltı ve yerüstü bağlamındaki anlamlandırmaya göre sol göz karanlık kısımda açılmış, sağ göz aydınlık kısımda kapatılmış gibi bir anlam çıkmaktadır. Zıtlık oluşturulmuş bu yüz betiminde, iki göz de karanlığı görmektedir. Zira aydınlıkta kapatılan göz ile karanlıkta açılan göz aynı şeyi, yani karanlığı görür. Bu bağlamda birçok

yorum yapılabilir. Her iki durum da birbirine ters ve aynı zaman da birbiriyle bağlantılıdır. Ceylan, zıt imgelerle kavramsal olarak ikilikler oluşturmuş ve imgelerin kesin anlamlarla okunmamasını sağlamış gibidir.

Kompozisyon yatay olarak ikiye bölünürse; alt kısımda omuz bölgesinden aşağısı, üst kısımda omuz bölgesinden yukarısı kalmaktadır. Alt kısım, toprak ve yeraltı olarak düşünüldüğünde, figürün koyu tonlarla betimlenmiş alt kısmı yeraltının en derin bölgesidir. Koyu ton içerisinde kalan genital bölge belirgin bir şekilde çizilmiş, ayrıca bu bölgenin bir tohuma benziyor olması da ilgi çekicidir. Burada, zincire benzer bir motif kullanılmıştır. Bu tohuma benzer genital bölge, zincir motifi ve vücuttaki motifler birbirleriyle bağlantı içerisindedir. Tohum ve toprak ilişkisi, mitolojik hikâyelerde de doğurganlığı ve doğumu simgeler. "Persephone" ve tarım ilişkisi, anne ve doğum ilişkisi bağlamında resmedilmiş de olabilir. Bir başka açıdan bakıldığında, doğurganlığa ve cinselliğe ait olanın karanlıkta bırakılması, yer altının derinlikleriyle de ilişkilidir.

Figürün çene bölgesinden çıkıp yukarı doğru uzanan, özellikle alt kısmında kristaller bulunan, yukarı doğru kavislenen dört ucu da sivri avize imgesi yukarıda bir ağaç motifiyle birleşmekte ve bu ağaç motifinin etrafında kuş silüetleri bulunmaktadır. Bu avize imgesinin dört kolu, figürün yüzü gibi sağ ve sol kısım olarak simetrik bir biçimde dağılım göstermektedir. Bu dört kollu avize imgesi, "Persephone" efsanesi ve anlamı ile düşünüldüğünde "dört mevsim" kavramını ve bu bağlamda yılın iki mevsimini Hades'in yanında, iki mevsimini Demeter'in yanında geçiren "Persephone"yi imliyor olabilir. Bu bağlamda imgelerin tarım sürecini de betimlemesi muhtemeldir.

Avizenin sivri uçlarla birleştiği bölgede çiçek ve yaprak motifli bir bağlantı noktası bulunmaktadır. Ayrıca bu motiflerden sonra gelen avizenin sivri bölgeleri, tarımda kullanılan saban veya çapayı anımsatmaktadır. Yeni açmış bir çiçek görünümündeki imge, saban ve çapaya benzetilen bu sivri imgenin anlamını daha çok desteklemektedir. Çünkü ekim ve biçim işlemleri sürekli bir döngü içerisindedir. Toprak sürülür, tohum ekilir, filiz büyür, hasat yapılır ve aynı işlemler tekrar uygulanır ve tüm bu uygulamaları yenileyen unsur da ürünün büyümesidir.

Avizenin özellikle alt bölgelerinde yoğun olarak bulunan kristal taşlar, kompozisyonun yeraltı ve yerüstü olarak betimlenen bölgelerinin "yeraltı" kısmına denk gelmektedir. Sembolik olarak beyaz ışık taşı ve karanlıkların zıddı olarak betimlenen kristalin yeraltı –yani karanlık bölge- bölümünde bulunması da bir ironi oluşturmaktadır. Fakat görünen ve görünmeyen arasındaki ara safhayı temsil ettiği düşünüldüğünde, kristallerin konumlandığı bölge gayet yerinde gibi görülmektedir. Ayrıca kristalin pırıltısı saflığa doğru gidilen bir yükseliş sürecini anlatmaktadır (Gardin ve Olorenshaw, 2014, s. 373). Bu durum da iyi olana ulaşmanın ruhani süreçlerle bağlantısını desteklemektedir.

Avizenin üst kısmında bulunan ağaç motifi, sembolik olarak yaşamın, gelişimin, yenilenmenin, yer ve gök arasındaki bağın, Tanrı ve insan arasındaki ilişkinin mükemmel bir görüntüsü olmakla birlikte, tüm zamanlardan beri mevsimlerin değişim törenleri ile ilişkilendirilmektedir (Gardin ve Olorenshaw, 2014, s. 20-23). Ağacın göğe uzanan kolları ve yerin derinlerine inen kökleri onun hem yer hem de gök arasında bağlantı kurmasını sağlamaktadır. Ağaç bir nevi dünyadaki maddi değerler ve ruhanilik arasında, insan ve Tanrı arasında bir dengedir. Bu durum izleyici için adeta bir öneridir. Belki de "Altın Çağ" dünyasının içeriğinde olması gereken şeylerden biri de denge kurmaktır. Ayrıca bu ağaç motifinin etrafında gezen kuşlar da ağaçla benzer anlamlar içermektedir. Çünkü kuş yeryüzü ile gökyüzü arasındaki bağı sağlar. Kuş, özgürlüğün, masumiyetin, en saf haliyle kabul edilmiş ruhun kendisidir ve kuşlar ölüm tarafından serbest bırakılmış ruhları temsil etmektedir denebilir (Gardin ve Olorenshaw, 2014, s.384-385). Bu bağlamda Taner Ceylan, tasarladığı "Altın Çağ"ın içeriğini imgelerle kurduğu bu sembolik betimlemelerle oluşturmaktadır denebilir.

Resimdeki kompozisyonun tepe noktasında görülen damla şeklindeki parlak nesne ilk olarak "damla"nın kendisini, ikinci olarak bu imgenin alt kısmında simetrik biçimde işlenmiş motiflerin dış yapısıyla düşünüldüğünde bir kubbe tepesindeki "âlemi" hatırlatmaktadır. Bu bağlamda suyun bir parçası olan "damla" suyun anlamına bağlanabilir. Öncelikle su tarımın temel unsurlarındandır. Ceylan, eserinde betimlediği, yeraltı, yerüstü, toprak, tohum gibi unsurların yanında suya ait bir imge de kullanarak adeta tarım sürecinin görsel betimini yapmış gibidir. Bir başka bağlamda su; dünyayı oluşturan dört temel unsurdan biridir ve saflığı, bereketi, kadınsılığı sembolize eder. Ayrıca su mükemmel bir kutsalı destekleyen, yaşam sembolü, arınma ve yenilenme aracı, gelişim için bir vaattir (Gardin ve Olorenshaw, 2014, s.554-555). Bu bağlamda ilahi mükemmeliyete erişmek, inancın ihtiyaçlarının karşılanmasına bağlıdır denebilir. Sanki bu imgeyle, toprağın sulanıp ürün vermesi ile ruhun sulanıp ilahi mükemmeliyete ulaşması arasında ilginç bir metafor kurulmuştur. Dünyaya ait bir eylem ruhaniyete bağlanmıştır. Öncelikle su damlasına benzetilen bu imge, kubbe tepesindeki "âlem"i de hatırlatmaktadır. İbadet mekânlarının tepelerinde bulunan parlak, değerli madenlerden üretilen âlemler; tanrıyla insan arasındaki bağın sembolü olan ibadethanelerin tepe noktasında bulunmasıyla, gökyüzüyle bağdaştırılan Tanrı'ya en yakın olan kısımdır. Ruhani mükemmeliyete ulaşmanın ruhu sulamakla olabileceği önerisiyle de bağlantısı kurulabilir. Zira ruh maddi su ile sulanmaz, ruhun suyu ruhani ve mistik eylemlerin getirileridir.

Ceylan, bu eserinde de serideki diğer eserleri gibi mitolojik imge ve dünyevi semboller arasında bağlar kurmuştur. Bu imge ve semboller vasıtasıyla izleyiciye "Altın Çağ" dünyasının hem görüntülerini, hem de özelliklerini sunmaktadır.

## Cennet ve Cehennem Arasında Bir Melek: "Divine Ego"

Ceylan'ın seri içerisindeki, 2014 yılında, kağıt üzerine kurşunkalem ve füzen kullanarak ürettiği bir diğer eseri, diptik olarak çizilmiş "Divine Ego" yani Türkçe'ye "İlahi Benlik" veya "İlahi Ego" olarak çevrilebilecek eseridir (Görsel 3). Bu resim "Altın Çağ" serisindeki diğer yapıtlardan ayrılarak Antik Yunan Mitolojisi'nden Hıristiyan ikonografisine giden bir çizgide durmaktadır. Bu seçki de hem sanatçının diğer iki eserdeki benzer üslupları kullanmış olması hem de antik mitolojilerden beslenen "Altın Çağ" serisi içindeki idealize dünya önermesine tamamlayıcı nitelik taşıması nedeniyle yer almıştır.

**Görsel 3.** Taner Ceylan, 2014, İlahi Benlik/ Divine Ego. Tanerceylan.com. Erişim Tarihi: 10.10.2020. http://tanerceylan.com/works/divine-ego/

Bu eserde tek bir figür resmin merkezinde yer almakta, fakat "Cyparissus" ve "Persephone" eserlerindeki gibi boş, beyaz bir arka planla betimlenmemektedir. Merkezdeki bu figürün arkasında Kuzey Avrupa Rönesans resminin önemli isimlerinden Hieronymus Bosch'un "Dünyevi Zevkler Bahçesi" resminin siyah beyaz bir imgesi görülmektedir. Bosch'un 1490-1500 yılları arasında tarihlendirilen bu başyapıtı, yüzyıllar boyunca kendinden sonra gelen birçok sanat yapıtını etkilemiştir. Günümüz sanatçıları, resimden fotoğrafa hatta sahne sanatlarına kadar birçok farklı disiplinde ve anlatım dilinde bu eseri ele almışlardır. Raqib Shaw'ın "The Garden of Earthly Delights X" (2004) isimli, boya ve parlak resim malzemeleriyle ürettiği "Dünyevi Zevkler Bahçesi" yorumu, Uzakdoğu minyatür ve çizimleri hatırlatmaktadır. Carla Gannis'in "The Garden of Emoji Delights" (2013) isimli çalışmasında ise Bosch'un eserinin "Cehennem" bölümü ele alınarak, günümüzdeki popüler imgelerden olan imojilerle yeniden düzenlenmiştir. Lluís Barba'nın "The Garden of Earthly Delights (El Bosco)" (2007) isimli çalışmasında ise siyah beyaz "Dünyevi Zevkler Bahçesi" eserinin içerisinde günümüz imgeleri ve kişileri tüm panolara dağılmış, adeta Bosch'un dünyasını işgal etmişlerdir. "Dünyevi Zevkler Bahçesi" resminin içinde yer alan sürreal imgelerle Bosch'un sembolizmi bir arada düşünüldüğünde, resmin sanatçılar kadar sanat eleştirmelerinin, tasarımcıların hatta sahne sanatçılarının dikkatini çekmesi anlaşılabilir. Bosch'un üç parçadan oluşan bu resmi gerek içinde yer alan imgelerle gerek bu panoların kapandığında ortaya çıkan resimle birçok sanat eleştirmeni tarafından farklı yorumlarla ele alınmıştır. Bu nedenle "Dünyevi Zevkler Bahçesi"ni ele alan her sanatçının farklı bir yorumda bulunması,

resmin içeriği ve etkisi düşünüldüğünde rahatlıkla anlaşılabilir. Resim hakkındaki genel yaklaşımlardan biri, bunun bir Hıristiyan ahlakı önermesi olduğu ve eserin günahlardan kaçınılması, dünyevi zevklerin gelip geçiciliği gibi konulara yer verdiğidir.

Bu üç bölümden oluşan Bosch'un "Dünyevi Zevkler Bahçesi" eseri, Patrick De Rynck'ın (2016, s.94) "Resim Nasıl Okunur" eserinde bahsedildiği üzere, "ağırbaşlı evlilik ahlakı yerine şehvetli zevklerle dolu bir hayat sürmeye karşı sanrısal bir uyarı sunmaktadır". Sanatçı, "İlk Günah"ın sonucu olan sapkın "sahte cennet"e (orta panel) geçmeden önce sol panelde "gerçek cenneti" göstererek resme başlamıştır. "Gerçek Cennet" imgesiyle başlayan triptik, kaçınılmaz olan "Cehennem" imgesiyle sonlanmaktadır (De Rynck, 2016, s. 94). Arkada izlenen üç panelden oluşan Bosch'un eserindeki sol panelde; İsa veya İsa kılığındaki tanrı, Âdem ve Havva'nın birlikteliğini kutsamaktadır ve bu kutsal evliliğin sembolü olarak okunabilir (De Rynck, 2016, s. 94). Bu bölümdeki manzaranın dinginliği arasındaki bazı detaylarda dünyaya sızan kötülükler görülmektedir. Dünyadaki kötülüklerin izleri daha cennette iken görülmeye başlamaktadır. Bu durum, işlerin daha da kötüleşeceğini işaret ediyor gibidir. Orta paneldeki cennet görünümlü yerde ise insanların doğayla bir olmaları nedeniyle, hayvanilik, baştan çıkarılma, teşhircilik her yeri kaplamaktadır (De Rynck, 2016, s. 94). Fakat bu bölümde, insanların mutlu ve mesut olduğu bahçe, insanları doğruca sağ paneldeki "Cehennem"e doğru göndermektedir. Orta panodaki eylemleri nedeniyle, ilahi adalete karşı sağırlaşmış ve geriye dönüşü mümkün olmaksızın günaha düşmüş insan, düştüğü bu "Cehennem"de hak ettiği düşünülen korkunç biçimlerde cezalandırılmaktadır (Peccatori, 2002, s. 50).

Bir yergi ustası olarak betimlenen ve gerçeküstücülüğün öncüsü sayılan Bosch; diğer eserlerinde olduğu gibi bu eserinde de astroloji, büyücülük, simya ile ilgili simgeler kullanmıştır (Bosch, Hieronymus van Aken, 1984, s. 1030). Bu simgelerin yer aldığı imgeler yüzyıllar sonra sürrealist ressamları etkilemişlerdir. Özellikle Rene Magritte ve Max Ernst'te bu etkileri görmek mümkündür. Her dönemde farklı sanatçılar bu resimle ve Bosch'un anlatımıyla farklı bağlar kurmuşlardır.

Taner Ceylan, Bosch'un bu eserini "Divine Ego" resminde kullanarak resmin içinde resim oluşturmuş ve eserine farklı bir boyut katmıştır. Ayrıca arka plandaki Bosch'un eserinin üzerindeki kanatları açılmış erkek figür "Dünyevi Zevkler Bahçesi" eserinin üzerinde bir gölge oluşturmaktadır. Yani Ceylan, Bosch'un eserini bir mekân tasviri ve–gölgeyi üzerine düşürerek-bir yüzey olarak kullanmıştır.

Kanatları olan bu erkek figür sembolik olarak farklı anlam ve kişiliklerde okunabilir. Zekânın, özgürlüğün ve ilhamın sembolü olan; perilerin, meleklerin, bazen kötü ruhani varlıkların ve kuşların sahip olduğu kanatlar yerçekimsiz bir yaşamı mümkün kılmakta ve ruhani olanı betimlemektedir (Gardin ve Olorenshaw, 2006, s. 329). Kanatlı bu figür, dinsel bağlamda erkek formuna bürünmüş bir melek olarak okunabilir. Tanrıların habercisi olup insanlar ve Tanrılar arasında köprü görevi gören melekler Semboller Sözlüğü'nün (2006)

"Melek" maddesindeki açıklamaya göre; insanın ilahi, Tanrı'nın ise insani tarafından pay almış olup meleklerin insani zayıflıkları, melekleri ve dünyayı; şeytanın hükümdarlığındaki "Cehennem" ve Tanrı'nın "Cennet"i olarak ikiye bölmektedir. Bu bağlamda kanatlı erkek figür, bir melek olarak okunduğunda, meleğin insani zayıflıkları temsil ettiği de söylenebilir. Fakat eserin fonundaki "Dünyevi Zevkler Bahçesi" resminin sanatçısı olan Bosch'un "Simya" ile ilişkisi göz önünde bulundurulursa, figürün "Hermes" betimi olduğu da söylenebilir. Taner Ceylan'ın "Altın Çağ" serisinde Yunan mitolojisinden referanslara yer vermesi ve "Hermes"in de Zeus'un habercisi olması, yeraltı dünyası ile Olympos arasında ve insanlar ile tanrılar arasında bağlantı kurması bu görüşü desteklemektedir.

"Hermes" aklı, zekâyı ve onun özgürlüğünü sembolize etmekte olup simyada, civanın (Merkür'ün) tuz ve kükürt arasında üstlendiği bağdaştırıcılık rolü gibi "Hermes"in de karşıtlıklar arası aracılık ve tamamlayıcılık işlevi vardır. Eserde, soldaki "Cennet" betimine, sağdaki "Cehennem" betimine kanatları uzanmış bu erkek figür "Hermes" olarak düşünüldüğünde, iki dünya arasındaki bağlantıyı kurmaya çalıştığı söylenebilir. Çünkü figür her iki dünyanın arasında durmakta ve haberleri ulaştırmasını sağlayan kanatları da her iki dünyaya uzanmaktadır. Figürün alışılmış melek veya sanat tarihindeki "Hermes"in kanatları betiminden farklı bir kanat imgesi sunması bu kanatların; gökyüzüne hâkimiyetleri, göksel olanlarla ilişkilendirilmeleri ve kötülüğe karşı savaşan iyiliği sembolize eden kartalların kanatlarını andırdığı da söylenebilir (Gibson, 2013, s. 27).

Figürün yüzünün ve vücudunun bir kısmı sol tarafta iken büyük bölümü sağ tarafta görülmektedir. Resmin merkezindeki bu figürün yüzünde, korku, endişe ve zevk gibi birçok yüz ifadesi okunabilmektedir. Dünyevi zevkleri ve günahları simgeleyen tam orta panele yerleşmiş figürün çıplak bedeni bu orta panelin simgelediği dünyevi zevkleri sembolize eder gibidir. Bu dünyevi zevklerin, figürün yüzüne de bir zevk ifadesi yansıtması, fakat figürün bir yandan cehenneme doğru bakarak endişe ve korku ifadeleri de belirtmesi insanın genel insani özelliklerini hatırlatmaktadır. Ayrıca figür, başının üzerinde birleştirdiği ellerinin, kollarının ve vücut hareketinin yardımıyla izleyiciye bir şeyleri işaret etmekte gibidir. Yani insani yönleriyle "Hermes" veya "Melek" habercilik görevini yerine getirmektedir. Figürün sağ elinde tuttuğu siyah kurdele veya kumaşın her iki ucu da eserin sağ tarafını yani "Cehennem" imgesini işaret etmektedir. Bilindiği üzere "siyah" sembolik olarak kötü çağrışımlar yapan bir renktir. Siyah kumaşın da karanlıklar ve kötülükler içindeki "Cehennem"i işaret etmesi pişmanlığa sebep olacak eylemlerin varacağı yönü haber ediyor gibidir. Sağ elinde tuttuğu siyah kurdele ile kötülükleri gösteren figürün yine sol panelde bulunan sağ kolunun hareketi de büyük bir ok işaretini anımsatmaktadır. Sağ dirseğin oluşturduğu bu büyük ok işareti de adeta sol paneldeki "Cennet"i göstermektedir. Ayrıca figürün elinde narin bir şekilde tuttuğu bu siyah kurdele sanki bir şeyleri birbirine bağlayan ve dengede tutan bir şey gibi konumlanmakta, kurdele tamamen çekildiğinde kötü veya iyi bir şeylere sebep olacakmış izlenimi uyandırmaktadır da denebilir.

Figürün yüzündeki zevk ve endişe izleri "Dünyevi Zevkler Bahçesi" içindeki eylemlerin insana zevk veren şeyler olsa da bu eylemlerin sonunun pişmanlık ve korku olacağının haberini de vermektedir. Ayrıca figürün gergin gövde hareketi de benzer mesajı veriyor gibidir. Gövdesinin büyük bölümü sağ taraftaki alanlarda bulunmasına rağmen figür kendini frenlemişçesine gerilmekte ve bedenini sol kısımdaki cennete yöneltmeye çalışmakta gibidir. Bu da figürün izleyiciye vermek istediği bir mesaj olarak algılanabilir.

Tüm bu sembolik okumalar; "Cennet", "Dünya" ve "Cehennem" imgeleri, dünyalar arasında köprü kuran bir figür, melek veya "Hermes" imgesi, ayrıca eserin "Divine Ego" ismindeki "Ego" kelimesi akla Sigmund Freud'un "Psikoanalitik Kuram"ını da getirmektedir. "Cennet", "Dünya" ve "Cehennem" üçlemesi bu kuramdaki "İd", "Ego" ve "Süperego" kavramlarını anımsatmaktadır. Doğum sonrası hemen gelişen, sürekli ve hemen tatmin edilmeyi bekleyen "İd" sanki sonucu "Cehennem"e götüren eylemleri betimlemektedir. İnsanın ahlak pusulası, vicdanı olarak tanımlanan "Süperego" ise "Cennet"i hazırlayan öğretileri içermektedir denebilir. "İd"in tatmin bekleyen istekleriyle "Süperego"nun ahlaki öğretileri arasında köprü görevi gören "Ego" ise hem iyilik hem de kötülükleri içinde barındıran "Dünya"ya benzetilebilir. Eserdeki figür de adeta bu kuramda önerilen sağlıklı bir bireyin olması gereken özellikleri sembolize etmektedir. İki taraf arasında bir köprü kuran bu figür, Psikoanalitik kuramda sağlıklı bir insanın "Ego"sunu kullanarak hem "İd"den gelen hem de "Süperego"dan gelen istekleri dikkate almasını öneren görüşü betimlemektedir denebilir. Fakat "Ego"nun kararları insanın gelişim dönemindeki süreçlerle bağlantılı olduğundan; eser de bunu vurgularcasına iyiye ve kötünün varlığına işaret edilmekte ve izleyiciyi sorgulamaya yöneltmektedir.

Tasavvuftaki "benlik" kavramlarını da akla getiren "Divine Ego" yani "İlahi Benlik" ismi eserin sembolik anlamlarına daha derin manalar yüklemektedir. İnanç ve ibadet kavramlarının Ceylan'ın hayatının bir parçası olmasını sanatçı, Ayşegül Sönmez (2006) ile yaptığı röportajda şu sözlerle dile getirmiştir;

> Hayatımda resim yüzde elli ise yüzde elli de mistik törenlerim, ibadetlerim, inancım. Tanrı diyelim, Tanrı ile birlikteyken tüm insanlıkla olan ortak kavramlar üzerine gidiyorsun. Hissettiğim duygular ortaya çıkıyor. Güzellik, aşk, nefretinle savaşıyorsun. Ortak durumlar ortaya çıkıyor. Bunları da tuvale aktarmaya çok dikkat ediyorum.

Bu bağlamda, Ceylan'ın inanç, ibadet ve mistisizmle olan bağı göz önünde bulundurulduğunda, "Altın Çağ" serisinin de sanatçının bu "ezoterik ve mistik yönünün bir yansıması olduğu"(Hürriyet Daily News. 2012, 21 Kasım) düşünüldüğünde, eserin tasavvuftaki "İlahi Benlik" kavramıyla da bağlantısı düşünülebilir. Bosch'un çalışmalarında sembollerini kullandığı simya da insanı karşıt yönleri ile bir bütün olarak ele almaktadır yani karşıtların yok sayılması yerine karşıtların uyumlaştırılması önemlidir. Zira kötü olanı reddedip iyi olanı kabullenmek iyi olanın anlam ve işlevini yitirmesi ile sonuçlanabilir.

Son olarak eserin alt kısmında altın renginde yazılmış olan "for he spoke and it was done; he commanded and it went insaine." yani "Çünkü O söyleyince, her şey var oldu; O buyurunca, her şey çıldırıp gitti." cümlesi Bosch'un "Dünyevi Zevkler Bahçesi"nin arka panellerinde resmedilmiş olan "Dünya'nın Yaratılışı" resminin üzerinde yazan ve İncil'den alıntılanmış bir yazının Taner Ceylan tarafından değiştirilmiş versiyonudur. Aslında yazı "For he spoke, and it came to be; he commanded and it stood firm.", yani "Çünkü O söyleyince, her şey var oldu; O buyurunca, her şey belirdi." (İncil-Mezmur, 33:9) şeklindedir. Ceylan, değiştirdiği bu yazı ile belki de Bosch'un "ağırbaşlı evlilik ahlakı yerine şehvetli zevklerle dolu bir hayat sürmeye karşı sanrısal bir uyarı sunan" bu eserine farklı bir öneri sunmaktadır. Ayrıca ardında olan bitenlere endişeyle bakan, tanrının habercisi olan melek, tanrının kudretiyle yarattığı dünyada çığırından çıkmış durumları, tanrıya nasıl haber vereceğini düşünmektedir de denebilir. Bu meleğin yüzündeki gerilim Walter Benjamin'in yanından ayırmadığı Paul Klee'nin "Angelus Novus"u gibi olmasa da benzer bir şaşkın ve gerilimli ifadeyi de anımsatmaktadır. Walter Benjamin'e (1940, s. 42) göre bu tarih meleği, "bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o tek bir felaket görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp, onun ayakları dibine fırlatan bir felaket. Melek, büyük bir olasılıkla orada kalmak, [...] parçalanmış olanı yeniden bir araya getirmek ister."

## Sonuç

Taner Ceylan "Altın Çağ Serisi"nden seçilen bu üç çalışma mitolojik, ikonografik, psikolojik ve tarihsel birçok yoruma açık, çok katmanlı resimlerdir. Sanatçı hem mitolojik hikâyenin temsiliyetinde hem de anlamsal çözümlemesinde pek çok önermede bulunmaktadır. Kimi açılardan yerleşik değer ve kabullere eleştirel bir yaklaşım geliştirirken, ideal olana dair sorular sormaya da devam etmektedir.

Ceylan, "Cyparissus", "Persephone" ve "Divine Ego" eserlerinde genel olarak; hüzün-mutluluk, doğum-ölüm, maddi-manevi, dünyevi-uhrevi, siyah-beyaz, reel-sürreal görüntü, var olan dünya-ütopya, yer-gök, varlık-yokluk gibi birçok ikiliklere değinmiştir. Gerçekçi bir temsille betimlediği figürleriyle gerçek dışı bir zaman ve mekânı birleştirmiştir. İlk iki resimde mitolojik karakterler ve sembollerle bu ikili önermelere yer verirken "Divine Ego" da bunları bir mekâna yerleştirerek cennet-cehennem ikiliğiyle "Altın Çağ"'ın idealize dünyasının görüntülerini ve özelliklerini betimlemiştir.

## Kaynakça

Benjamin Walter. (1940), *Pasajlar,* (A. Cemal, Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bosch, Hieronymus van Aken. (1984). *Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi.* (Cilt.19, s.1030). İstanbul: Anadolu Yayıncılık.

Can, Şefik. (2014). *Klasik Yunan Mitolojisi.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

De Rynck, Patrick. (2016). *Resim Nasıl Okunur?*. (S. Yüzgüller, N. Karasu Gökçe, Çev.), İstanbul: Hayalperest.

Erhat, Azra. (2007). *Mitoloji Sözlüğü.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gibson, Clare. (2013). *Semboller Nasıl Okunur?*. (C. Alpan, Çev.), İstanbul: Yem Yayın.

Gardin, N., Oleranshaw R. (2014). *Larousse Semboller Sözlüğü.* (B. Akşit, Çev.), İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Peccatori, Stefano. (2002). *Art Book- Bosch.* (N.Gökçeoğlu, Çev.), Ankara: Dost Kitabevi.

## İnternet Kaynakçası

Duyguların Ressamı Taner Ceylan. (2017, 02 Haziran). *Hemington.* Erişim: 20.09.2019. http://blog.hemington.com.tr/duygularin-ressami-taner-ceylan/

Kavrakoğlu, Füsun. (2014), Çağdaş Sanata Varış-Sembolizm 2. Erişim: 21.06.2018. http://blog.kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-27-sembolizm-2/

Sönmez, Ayşegül. (2006). Taner Ceylan'la Söyleşi ve Taner Ceylan Resmi Üzerine. *Sanatatak.* Erişim: 15.05.2018. www.sanatatak.blogspot.com.tr/2007/05/Taner-ceylanla-sylei-ve-taner-ceylar.html

Tanış, Tolga. (2009, 8 Mart). İşte yaşayan en pahalı Türk ressamı!. *Hürriyet.* Erişim: 18.04.2018. http://www.hurriyet.com.tr/iste-yasayan-en-pahali-turk-ressami-11160485.

Taner Ceylan finds his way in the art world. (2012, 21 Kasım). Hürriyet Daily News. Erişim: 17.03.2018. https://www.hurriyetdailynews.com/taner-ceylan-finds-his-way-in-the-art-world-35062

Taner Ceylan Özel Röportaj. (2015, 4 Ocak). *Gzone.* Erişim: 13.05.2018. http://gzone.com.tr/taner-ceylan-ozel-roportaj/

Yavuz, Saliha. (2013, 18 Kasım). Taner Ceylan Röportajı. *Artfulliving.* Erişim: 20.04.2018. https://www.artfulliving.com.tr/sanat/taner-ceylan-roportaji-i-865

Yerebakan, O.Can. (2017, 5 Mayıs). Latest Works From The Golden Age. *Artspeak.* Erişim: 30.03.2018. https://www.artspeak.nyc/home/2017/5/5/taner-ceylan

SANAT YAZILARI - **2021 MAYIS - KASIM** - SAYI: **44-45** - e-ISSN: 2458-8903
ART WRITINGS - **2021 MAY - NOVEMBER** - NO: **44-45** - e-ISSN: 2458-8903

# DİZİN / INDEX

sanat yazıları

# SANAT YAZILARI 44 / **DİZİN**

## GÖRSEL SANATLAR

Acar, G. (2021). **"Feminist Kuram Bağlamında Dadaizm Sanatçılarından Hannah Höch'ün Çalışmaları Üzerine Bir Araştırma".** Sanat Yazıları, 2021; (44): 15-30.

Akım, M. S. (2021). **"Canlılık ve Karşılıklı Etkileşim: Tiyatronun Dijitalleşmesi ve Seyir Rejimi Üzerine Ontolojik-Tarihselci Bir Soruşturma".** Sanat Yazıları, 2021; (44): 31-47.

Altaş, Ş. (2021). **"Sanatta Bedenin Uyku Hali".** Sanat Yazıları, 2021; (44): 49-62.

Arslan, S. (2021). **"Resim Sanatında Gölgenin İşlevi ve Farklı Kültürlerdeki Yansımaları".** Sanat Yazıları, 2021; (44): 391-404.

Batur, R. (2021). **"Makine, Sanat ve Sanatçı Üçgeninde Dönüşümler".** Sanat Yazıları, 2021; (44): 139-156.

Buçan, N. (2021). **"Serbest Zaman ve Fotoğraf: XIX. Yüzyılın Sonunda Amatör Fotoğrafçılığın Gelişimi".** Sanat Yazıları, 2021; (44): 157-182.

Deveci, M. (2021). **"Sanat Eserlerinin Kaynaklık Ettiği Dolce&Gabbana Reklam Kampanyalarında Cinsiyetçi Yaklaşım".** Sanat Yazıları, 2021; (44): 205-326.

Kara, A. (2021). **"Tabutta Rövaşata Filmini Bir Metin Olarak Okuma Denemesi".** Sanat Yazıları, 2021; (44): 237-246.

Selçuk, N. M. (2021). **"Çağdaş Sanatçı Pratiğinde Mitik Tavır: Faust ve Sophia Suessmilch".** Sanat Yazıları, 2021; (44): 329-342.

* Dizin, konularına göre alfabetik sıra gözetilerek hazırlanmıştır.

## GÖRSEL İLETİŞİM VE TASARIM / GRAFİK

Baran, H. (2021). **"Sanal Gerçeklikte Deneyimlenebilir Konsept Tasarımı ve Animasyon Uygulamaları".** Sanat Yazıları, 2021; (44): 89-114.

Curalı, Z. D. (2021). **"Mağaza İç Mekan Tasarımında Markalaşma".** Sanat Yazıları, 2021; (44): 183-203.

Karaşahinoğlu, Ş. (2021). **"Pekin, Londra, Rio ve Tokyo Yaz Olimpiyat Oyunları Piktogramlarının Semiotik Açıdan İncelenmesi".** Sanat Yazıları, 2021; (44): 247-266.

Taluğ, D. Y. (2021). **"Anı Mekânı Üzerine Etkileşimli Tasarım Yaklaşımları ve Prof. Dr. İhsan Doğramacı Anı Mekânı Örneği".** Sanat Yazıları, 2021; (44): 369-389.

## İÇ MİMARLIK VE ÇEVRE TASARIMI

Aydın, N. (2021). **"Ekolojik Bir Yapı Malzemesi Olan Ahşabın Kamusal Alanda Kullanımı".** Sanat Yazıları, 2021; (44): 63-88.

Baş, G. Ö, Kurnalı, M. (2021). **"Pandemi Sürecinin Kamusal Kullanıma Sahip Sanat Mekanlarına Etkisi Üzerine Bir Değerlendirme".** Sanat Yazıları, 2021; (44): 115-138.

Eryılmaz, N. R. (2021). **"Mackintosh ve Wright'ın Modern İç Mimarlığa Etkileri".** Sanat Yazıları, 2021; (44): 405-425.

Kılıç, E. C., Kaptan, B. B. (2021). **"Türkiye'deki İç Mimarlık Eğitiminin Temel Alan Sorunsalı Bağlamında Bölümlerin Bağlı Olduğu Fakültelerin ISCED-F 2013'e Uyumunu Artırmaya Yönelik Çözüm Önerisi".** Sanat Yazıları, 2021; (44): 267-294.

Moazemi, S. (2021). **"Ankara'da Alışveriş Mekânlarının Sosyalleşme Alanları Olarak Değişimi".** Sanat Yazıları, 2021; (44): 295-311.

Öztürk, G. B., Hersek, C. M. (2021). **"Tarihi İzmir Gümrük Binaları'nın Restorasyon Sonrası Özgünlük Değerlendirmesi".** Sanat Yazıları, 2021; (44): 313-328.

Şenocak, G. (2021). **"Türkiye'deki Mülteci Kamplarında Tasarım Kriterleri: Adana Sarıçam Konaklama Merkezi".** Sanat Yazıları, 2021; (44): 343-367.

# SANAT YAZILARI 45 / **DİZİN**

## GÖRSEL SANATLAR

Arslan, S. (2021). **"Mekâna Özgü Sanatın İlişkisel Bağlamı".** Sanat Yazıları, 2021; (45): 711-726.

Avcı, O. (2021). **"Eskigediz'de Bilinmeyen Bir Özel Hamam: Azmizâdeler Hamamı".** Sanat Yazıları, 2021; (45): 445-456.

Batur, R. (2021). **"Avangard Sanatta Metafizik ve Patafizik".** Sanat Yazıları, 2021; (45): 457-472.

Baysar Boerescu, Z. (2021). **"Günümüz Sanatında Çizgi İle Anlatı Olanakları".** Sanat Yazıları, 2021; (45): 473-492.

Kahraman Çoraklı, E. (2021). **"Piyanonun Özgün Nitelikleri".** Sanat Yazıları, 2021; (45): 523-534.

Demiral, A. (2021). **"Bedenin Cinsiyet Konuşmaları; Performans Sanatı Tarihine Queer Bir Bakış".** Sanat Yazıları, 2021; (45): 747-760.

Koraltan, H. (2021). **"Resim, Nesne ve Çağdaş Sanat".** Sanat Yazıları, 2021; (45): 565-584.

Mansuroğlu, A., Kılınçarslan, R. Ö. (2021). **"Taner Ceylan'ın Resimlerinde Antik Mitolojik Karakterlerin ve İkonografik Simgelerin Yorumlanması".** Sanat Yazıları, 2021; (45): 761-778.

Özcan, S. Ö., Özgündoğdu, F. (2021). **"Çocukluk Kavramı Odağında Sanattta Öznel Yaklaşımlar".** Sanat Yazıları, 2021; (45): 585-604.

Şenel, E., Aksoy, M. (2021). **"Alman Resim Sanatında Yeni Nesnelci Tavır ve Sosyo-Politik Eleştiri".** Sanat Yazıları, 2021; (45): 605-622.

Tezcan, S. (2021). **"Genç Britanyalı Sanatçılar'ın Tutumları ve Şok Sanatı".** Sanat Yazıları, 2021; (45): 639-660.

* Dizin, konularına göre alfabetik sıra gözetilerek hazırlanmıştır.

## GÖRSEL İLETİŞİM VE TASARIM / GRAFİK

Bozhüyük, B. (2021). **"Coca Cola'nın, II. Dünya Savaşı Döneminde Yayınladığı Dergi Reklamlarının Göstergebilimsel Açıdan İncelenmesi".** Sanat Yazıları, 2021; (45): 727-746.

Ümer, E. (2021). **"Canavarın Bedeni: Görsel Snatlarda Canavar İmgesinin Görselleştirilmesi".** Sanat Yazıları, 2021; (45): 661-684.

## İÇ MİMARLIK VE ÇEVRE TASARIMI

Aktaş, K. O. (2021). **"Hacettepe Hastanesi Plastik, Rekonstrüktif ve Estetik (Pre) Cerrahi Anabilim Dali Kliniği Muayene Odalarında Mekansal Algı".** Sanat Yazıları, 2021; (45): 427-444.

Bezci, İ., Elibol, G. C. (2021). **"İç Mekan Tasarımlarının 5846 Sayılı Fikir Ve Sanat Eserleri Kanunu Kapsamında Korunmasina Yönelik Bir Analiz".** Sanat Yazıları, 2021; (45): 493-506.

Çiftçioğlu, D., Hersek, C. M. (2021). **"Çağdaş Müzecilik Bağlamında Başkent Üniversitesi Müzesi Model Önerisi".** Sanat Yazıları, 2021; (45): 507-522.

Kavaz, M., Yılmaz, M. (2021). **"İlkokul Seviyesindeki Otizmli Bireylerin Eğitim Mekanlarının Ankara'daki Dört Farklı Devlet Okulu Üzerinden Aspectss Kriterlerine Göre İncelenmesi".** Sanat Yazıları, 2021; (45): 535-564.

Süvari, A., Altın, M. A. (2021). **"İç Mimarlık Disiplininde Staj Uygulaması Sorunlarının Belirlenmesi".** Sanat Yazıları, 2021; (45): 623-638.

Yıldırım, İ., Yıldız, P. (2021). **"Günümüz İç Mekan Tasarımı Eğitimine Alternatif Düşünsel Bir Yaklaşım: Dijital Öyküleme".** Sanat Yazıları, 2021; (45): 685-710.

sanat yazıları