HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT YAZILARI - 2017 MAYIS - e-ISSN 2458-8903 | 36

sanat yazıları

sanat yazıları

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

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

SANAT YAZILARI / 2017 MAYIS / SAYI: **36 -** ART WRITINGS / 2017 MAY / NO: **36**

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 V. **Prof. Mümtaz Demirkalp**

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
Prof. Ayşe Sibel Kedik
Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

ISSN: 1300-6665
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. Ayşe Sibel Kedik (Başkan) *(Hacettepe Ü. GSF)*
Doç. Serap Emmungil Karamanoğlu *(Hacettepe Ü. GSF)*
Yrd. Doç. Dr. Gülçin Cankız Elibol *(Hacettepe Ü. GSF)*
Yrd. Doç. Seval Şener *(Hacettepe Ü. GSF)*
Öğr. Gör. Banu Bulduk Türkmen *(Hacettepe Ü. GSF)*
Arş. Gör. Duygu Kornişor Çınar
Arş. Gör. Gözde Mulla
Arş. Gör. Vildan Türkkan

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

Tasarım Uygulama
Öğr. Gör. Banu Bulduk Türkmen *(Hacettepe Ü. GSF)*
Arş. Gör. Seza Soyluçiçek *(Hacettepe Ü. GSF)*

36. Sayının Hakem Kurulu (Ünvan ve Soyadı Sırasıyla)

Prof. Melih Apa (Mersin Üniversitesi GSF)
Prof. Dr. Aksu Bora (Hacettepe Ü. İletişim Fakültesi)
Prof. Turhan Çetin (Hacettepe Ü. GSF)
Prof. Mümtaz Demirkalp (Hacettepe Ü. GSF)
Prof. Hüsnü Dokak (Hacettepe Ü. GSF)
Prof. Refa Emrali (Hacettepe Ü. GSF)
Prof. Emre Feyzoğlu (Hacettepe Ü. GSF)
Prof. Dr. Hakkı Engin Giderer (Abant İzzet Baysal Ü. GSF)
Prof. Necla Rüzgar Kayıran (Hacettepe Ü. GSF)
Prof. Cebrail Ötgün (Hacettepe Ü. GSF)
Prof. Ferhat Özgür (Yeditepe Ü. GSF)
Prof. Ferhat Kamil Satıcı (Düzce Ü. STMF.)
Prof. Rıfat Şahiner (Yıldız Teknik Ü. Sanat ve Tasarım Fak.)
Prof. Candan Terviel (Hacettepe Ü. GSF)
Prof. Tansel Türkdoğan (Gazi Ü. GSF)
Doç. Dr. Gözen Güner Aktaş (TOBB ETÜ GSTMF.)
Doç. Nadire Şule Atılgan (Hacettepe Ü. GSF)
Doç. Zuhal Boerescu (Hacettepe Üniversitesi GSF)
Doç. Alaattin Kirazcı (Marmara Üniversitesi GSF)
Doç. Dr. Elif Songür Dağ (Uluslararası Kıbrıs Ünv. GSTMF.)
Doç. Selin Murdoğan (Hacettepe Üniversitesi GSF)
Doç. Bilge Sayıl Onaran (Hacettepe Üniversitesi GSF)
Doç. Eminer Nur Ozanözgü (Hacettepe Üniversitesi GSF)
Doç. Özden Pektaş Turgut (Hacettepe Üniversitesi GSF)
Yrd. Doç. Ilgım Veryeri Alaca (Koç Ü. İnsani Bilimler ve Edb. F.)
Yrd. Doç. Dr. Aysun Aydın (Karadeniz Teknik Ü. Mimarlık F.)
Yrd. Doç. Emre Demirel (Hacettepe Üniversitesi GSF)
Yrd. Doç. Dr. Duygu Koca (Hacettepe Üniversitesi GSF)
Yrd. Doç. Ercan Sağlam (Bilkent Ünv. GSTMF.)
Yrd. Doç. Şinasi Tek (Hacettepe Üniversitesi GSF)

İsteme 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

Baskı
Hacettepe Üniversitesi Basımevi
Basımevi Tel: (312) 305 10 20
E-posta: basimevi@hacettepe edu.tr
Basım Tarihi: 02.06.2017
Baskı Adedi: 500 adet

http://sanatyazilari.hacettepe.edu.tr

@sanatyazilari

*Yazıların içeriğinden yazarları sorumludur.

**Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi'nde kör hakem sistemi uygulanmaktadır.

ÖNSÖZ

Değerli okuyucular,

Sanatın ulusal düzeyde kavramsal zemininin korunması, sürekliliği ve yeni güncel önerilerin öne sürülmesinin aracı olan Fakültemiz yayını "Sanat Yazıları" bu sorumluluğumuzu her yeni sayısında yerine getirmektedir.

Okurlara sunulan 36. sayımız ile bahsedilen sorumluluğumuz bir kez daha perçinlenmiştir.

Yeni sayımızda buluşmak dileğiyle.

Prof. Mümtaz Demirkalp
Dekan V.

YAYIN İLKELERİ ve MAKALE YAZIM KURALLARI

YAYIN İLKELERİ

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

Sanat Yazıları, hakemli bir yayındır. Sanat Yazıları'nda yayınlanmak 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

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

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

Makalenin başlığı büyük harflerle sola dayalı, 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 üç anahtar sözcük/keywords bulunmalıdır.,

Örnek:
Yrd. Doç. AXXX DXXXX
Xxxxx Üniversitesi Xxxxxx Fakültesi Xxxx Bölümü
Semt/Şehir
Tel: 0 XXX XXX XX XX
GSM: 05XX XXX XX XX
E-Posta: xxxxxx@xxxxx

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 3 sözcük)*
TITLE OF ESSAY IN ENGLISH (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. (The least 3 words)*

Metin içinde kullanılan görseller (görsel, tablo, şekil vb.) Görsel 1., Görsel 2., Görsel 3.... biçiminde numaralandırılmalı, görselin altına o görsele ait bilgiler yazılmalı ve hangi kaynaktan alındığı belirtilmelidir (Bkz. Örnek 1, Örnek 2).

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.

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.
Örnek 2:

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

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, ad, tarih, sayfa / sayfa aralığı olarak parantez içinde belirtilmelidir (bkz. Örnek 3). Gönderme yapılan kişinin adı metin içinde geçiyor ise sadece tarih ve sayfa parantez içinde, cümlenin sonunda yer almalıdır (bkz. Örnek 4). Özgün anlatım değiştirilerek yapılan dolaylı alıntılarda, aidiyeti bildirmek ve bilginin hangi kaynaktan alındığı belirtilmek için metin içinde kaynağa **gönderme** yapılması gereklidir (bkz. Örnek 5). Tek bir sayfadan değil de sayfa aralığını kapsayan dolaylı alıntılarda sayfa aralığı belirtilmelidir (bkz. Örnek 6).

Örnek 3:

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

Örnek 4:

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

Örnek 5:

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

Örnek 6:

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

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

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 (bkz. Örnek 9).

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

Örnek 10:

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, http://ağ adresi
Wikipedi.
Erişim: 20.10.2014, http://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87a%C4%9Fda%C5%9F_sanat

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

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

SAYFA / PAGE

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

GÜVENLİ TASARIM YAKLAŞIMINDA ACİL DURUM TAHLİYE SİSTEMLERİ – BİR KÜLTÜR YAPISI ANALİZİ
EMERGENCY EVACUATION SYSTEMS IN SECURE DESIGN APPROACH - ANALYSIS OF A CULTURAL BUILDING 15 - 31

YRD.DOÇ. **BETÜL BİLGE**

PERFORMANS SANATINDA BİR ANLATIM ARACI OLARAK SES VE İZLEYİCİ İLİŞKİSİ
THE VOICE AND ITS RELATIONSHIP WITH THE AUDIENCE AS MEDIUM OF EXPRESSION IN PERFORMANCE ART 33 - 46

YRD.DOÇ. **TANSEL ÇEBER**

RESMİN İÇİNDEKİ RESİMLER: 17. YÜZYIL GALERİ RESİMLERİ
PAINTINGS INSIDE PAINTING: GALLERY PAINTINGS OF 17th CENTURY 47 - 57

PROF. **NECLA RÜZGAR KAYIRAN**

TEK YAPIDA BÜTÜNLEŞEN FARKLI TASARIM KARARLARI: "SALT GALATA"
UNITY OF DIFFERENT DESIGN DECISIONS WITHIN THE SAME PLACE: "SALT GALATA"

ÖĞR. GÖR. **MURAT ÖZDAMAR, ESİN FAKIBABA DEDEOĞLU, ÖZNUR KARAOĞLU TEKİN, SOUFI MOAZEMI** 59 - 76

HELENE CIXOUS'NUN DIŞIL YAZI KAVRAMI VE BEDEN SANATI
HELENE CIXOUS AND FEMININE APPROACHES TO ART 77 - 90

ÖĞR. GÖR. DR. **ITIR TOKDEMİR ÖZÜDOĞRU**

GERÇEK NESNE SİMULASYONU OLAN SANAL NESNE BAĞLAMINDA ÖZGÜN UYGULAMALAR <
UNIQUE APPLICATIONS IN THE CONTEXT OF THE VIRTUAL OBJECT WHICH IS THE OBJECT SIMULATION 91 - 105

DOÇ. **UFUK TOLGA SAVAŞ**

MÜZELERİN TANITIM KİTAPLARINDA ARTIRILMIŞ GERÇEKLİK (AG) TEKNOLOJİSİ KULLANIMI: ANKARA ANADOLU MEDENİYETLERİ MÜZESİ KİTABI ÖRNEĞİ

THE USE OF AUGMENTED REALITY TECHNOLOGY FOR MUSEUM BOOKLETS: AN EXAMPLE OF ANKARA ANATOLIAN CIVILIZATION MUSEUM BOOKLET 107 - 120

DR. **EVREN SERTALP**

FELSEFİ DÜŞÜNCE SİSTEMLERİNDE PARADİGMA KAYMALARI, SANAT ALANINDA GÖSTERGELERİ VE KURATÖRLÜĞÜN DEĞİŞEN ANLAMI ÜZERİNE BİR OKUMA

A READING ON PARADIGM SHIFTS, THEIR INDICATIONS IN ART AND THE CHANGING MEANING OF CURATORIALISM IN PHILOSOPHICAL THINKING SYSTEMS 121 - 138

ÖĞR. GÖR. **EZGİ TOKDİL**

DERLEME MAKALELERİ / COMPILATION ARTICLES

MÜZE VE SERGİLEMELERDE ETKİLEŞİMLİ TASARIM ÇÖZÜMLERİYLE BİLGİYİ GÖRSELLEŞTİRMEK

VISUALIZING THE INFORMATION WITH INTERACTIVE DESIGN SOLUTIONS IN MUSEUMS AND EXHIBITIONS 139 - 155

AYŞEGÜL ACAR

DON THOMPSON'UN "SANAT MEZAT"INI PIERRE BOURDIEU'NUN KAVRAMLARIYLA YENİDEN OKUMAK

REREADING THE DON THOMPSON'S "ART AUCTION" BY PIERRE BOURDIEU'S NOTIONS 157 - 165

DOÇ. **SEÇKİN AYDIN**

OLGU SUNUMU / CASE REPORT

BODRUM'DA SERAMİK ATÖLYELERİ ve GÜNCEL UYGULAMALARI

CERAMIC STUDIOS in BODRUM AND CURRENT APPLICATIONS 167 - 184

DOÇ. **BURCU KARABEY**

SANAT YAZILARI - 2017 MAYIS - SAYI: **36** - ISSN 1300 6665

MAKALELER / ARTICLES

sanat yazıları

SANAT YAZILARI, 2017; (36): 15-31 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

GÜVENLİ TASARIM YAKLAŞIMINDA ACİL DURUM TAHLİYE SİSTEMLERİ- BİR KÜLTÜR YAPISI ANALİZİ

EMERGENCY EVACUATION SYSTEMS IN SECURE DESIGN APPROACH - ANALYSIS OF A CULTURAL BUILDING

YRD. DOÇ. **BETÜL BİLGE**
Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
bbetulbilge@gmail.com

Öz: *Mekan içi güvenli yönelim ve tahliyenin planlaması, iç mimarlar tarafından ele alınması ve tasarım sürecinde değerlendirmesi gereken bir süreçtir. Yaşamsal risk faktörlerinin değerlendirilmesi sonucu; yapı, iç mekan ve donatı elemanları boyutunda farklı disiplinlerin ortak çalışması sonucu bir araya getirilen bütüncül tasarım yaklaşımı, "güvenli tasarım'ın" temelini oluşturmaktadır. Güvenli tasarım olgusunda iç mimarların dikkatle çalışmaları gereken önemli faktörlerden biri; acil durum anında mekan içi yönelim ve tahliyenin sağlanmasıdır. İç mekan planlama ve yapılanmaları, başarılı tahliyenin gerçekleştirilmesi için temel oluşturmaktadır. Ülkemizde mevcut yasa ve yönetmeliklerin dışında, mekan içi kaçış yollarının tasarımını belirleyici ve bağlayıcı kılan tasarım kriterleri, farklı bileşenlerin birbirleri ile ilişkilendirilmeleri sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu noktada iç mimarların kurgulanan sistemi zayıflatıcı değil, kuvvetlendirici yaklaşımları göstermesi gerekmektedir. Çalışmada; acil durum yönetim sistemi içinde yer alan "pasif güvenlik önlemleri" kapsamında planlama; mekan içi tahliye sistem yaklaşımı açısından incelenmiştir. Mekan içi güvenli tahliye için temel yaklaşım ölçütleri tanımlanmıştır. Önerilen tasarım sistemi ilişkisi, MAGEM Mağusa Kültür ve Gençlik Merkezi binası üzerinde değerlendirilmiştir.*

Anahtar Sözcükler: *Acil Durum, İç Mekan Tasarımı, Tahliye, Yönelim, Güvenli Tasarım, Pasif Güvenlik*

Abstract: *Planning of secure indoor orientation and evacuation is a process that needs to be considered by interior architectures and be evaluated by them during the design process. As a result of considering the vital risk factors; integrated design approach which is brought together as a result of works of different disciplines in terms of building, indoor spaces and*

GELİŞ TARİHİ: 31.10.2016 | **KABUL TARİHİ:** 30.03.2017

reinforcement members constitutes a basis for "Secure Design". One of the significant factors that the interior architects should study carefully in secure design phenomenon is the provision of indoor orientation and evacuation. Interior planning and structuring provide a base for realisation of a successful evacuation. In our country, apart from the existing legislation and regulations, design criteria that make design of indoor escape ways determinative and bounding emerge by means of associating different constituents with one another. At this point, interior architectures need to show approaches that strengthen the system being built, not weaken it. In the study, Planning within the "Passive Security Measures" which is available in emergency management system was evaluated in terms of indoor evacuation system approach. Basic approach criteria for secure indoor evacuation have been described. The proposed design system relation was evaluated on MAGEM – Famagusta Cultural and Youth Centre building.

Keywords: *Emergency, Interior Design, Evacuation, Orientation, Secure Design, Passive Security.*

1. Giriş

Önceden öngörülemeyen, ani olarak gelişen ve süratli bir şekilde müdahaleyi gerektiren olaylar bütünü olarak ifade edilebilecek olan acil durum, yönetim literatüründe ''beklenmeyen ve öngörülmeyen olaylar'' şeklinde tanımlanmaktadır (Yılmaz, 2003, s. 5). Aynı zamanda bir afet sırasında olağanüstü tedbirlerin alınmasına gerek duyulan geçici bir süreyi de ifade etmektedir (UDK Deprem Sözlüğü, t.y.). Acil durum yönetimi; Bayındırlık ve İskan Bakanlığı "Afetlere Hazırlık ve Kentsel Risk Yönetimi Komisyonu Raporunda" (2009, s. 106); "afet olayının meydana gelmesinden hemen sonra başlayarak, etkilenen toplulukların tüm ihtiyaçlarını (enkaz kaldırma, arama ve kurtarma, ilk yardım, tahliye, temel ihtiyaç malzemelerinin temini, kargaşa ve düzensizliğe karşı güvenliğin sağlanmasına yardımcı olma, idari ve teknik hizmet desteği sağlama vb.) zamanında, hızlı ve etkili olarak "Afet Acil Yardım Planlarının" öngördüğü acil durum servisleri tarafından yerine getirilmesini sağlayan yönetim süreci" olarak açıklanmaktadır. Acil durum yönetiminin temeli, olası risklerin değerlendirilmesine dayanmaktadır. Birinci aşamada risk analizi çalışması yapılmalıdır. Bunun sonucu elde edilen veriler, "Hangi tehlikelere maruz kalabilirim?" sorusunun yanıtını verecektir. İkinci aşama; oluşabilecek risklerin verebileceği zararların ve önem derecelerinin ortaya konmasıdır. Üçüncü aşama, öncelik sırasına göre risklerin listelenmesi çalışmasıdır. Dördüncü aşamada, listelenmiş olan tehditlerin engellenmesi ve/veya oluşturabileceği zararların azaltılabilmesi için yapılacak çalışmalar yer alır. Yönetimin ilk aşamasını oluşturan risk analizi ve yönetimi;

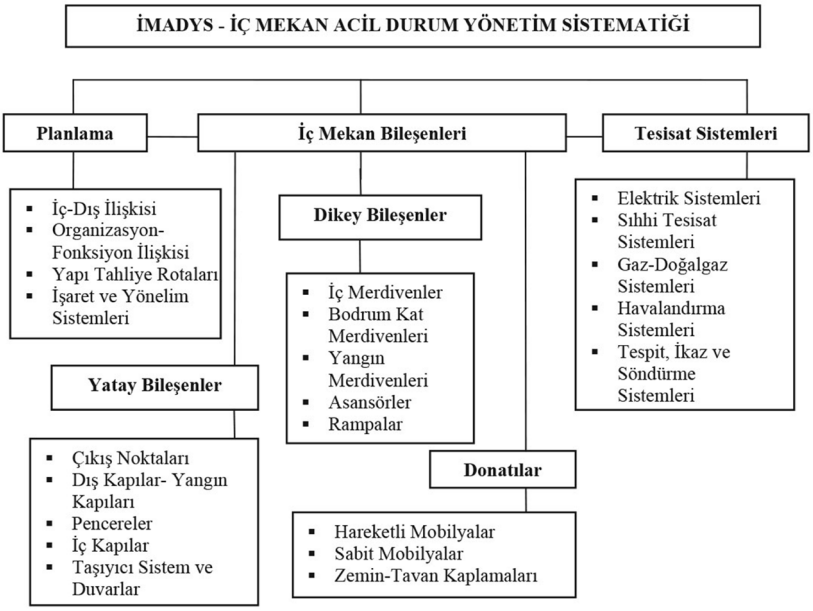
- önlem ve zarar azaltma
- hazırlıklı olma
- müdahale
- iyileştirme safhalarını kapsayan bir süreç çalışmasına dönüşür.

Bu süreç çalışması hem acil durum, hem de afet yönetiminde geçerli olan çok kapsamlı bir çalışmadır. Yönetim sistemi dört ana ve dört ara evreyi kapsamaktadır. Bu evreler afet/acil durum döngüsü içerisinde çakışabilmekte, kimi zaman aynı anda yürütülmesi gerekebilmektedir (Can, 2005, s. 2). Önlem ve zarar azaltma evresinin (Mitigation) temel hedefi; tehlikelerin ve etkileri sonucu oluşabilecek can ve mal kaynaklı zararların, uzun dönemde azaltılması veya önlenmesi için gerekli olan ve sürekliliği bulunan aktivitelerin düzenlenmesidir. Bu evre, afet yönetim planı yürürlüğe girmeden hem öncesinde hem de sonrasında oluşturulabilmektedir (Çelik, 2007, s. 34). Önlem ve zarar azaltma evresi, afet ya da acil durum ortaya çıkmadan önce planlanması gereken ilk aşama olmakla beraber, diğer tüm evrelerle uyumunun sağlandığı uzun vadeli bir devamlılık çalışmasıdır. Fema IS230 (Mart, 2003, s. 3-4), zarar azaltma evresinde yer alan çalışmaların hedeflerini; insan ve yapının korunması olarak açıklamaktadır. Acil durumda değerlendirilen ölçütler; insanları olay öncesinde ve sonrasında korumaya yöneliktir. Uyarı, müdahale, yapılarda koruyucu önlemlerin alınması ve güvenliğin sağlanması bu ölçütler kapsamındadır.

Tehditlere karşı, yapıların sadece strüktürel boyutta dayanıklı olmaları yeterli değildir. Mekan içi organizasyonu ile iç mekan bileşenleri, riskler kapsamında belirlenmiş tehditlere karşı emniyet oluşturacak niteliklere sahip olmalıdır. İç mekanda yer alacak düzenlemeler ile belirlenen kriterler, Acil Durum Yönetim Sistemi süreci içinde yer alan evreler paralelinde değerlendirilmelidir. İç mimarların yönetim sistemi akışına ve ilişkilendirmelerine hakim olması, süreç dahilinde hangi noktada devreye girileceğinin ve sistem içerisinde hangi aşamada yer alınacağının bilinmesi açısından önemlidir. Bu aşama; "Acil durum/Afet Yönetim Sistemi" içinde yer alan, "önlem ve zarar azaltma" evresidir. Planlama sürecinden itibaren ilişkili bir ekip çalışmasını gerektiren ve farklı ölçeklerde çalışılması gerekli olan bu sürecin son halkasını, iç mekan tasarımı ve uygulaması oluşturmaktadır. Konuya iç mimarların sorumlulukları açısından bakıldığında, olası riskler dahilinde mekan içi planlamanın, yapının fonksiyonu göz önünde bulundurularak, afet zararlarını azaltmaya yönelik olarak tasarlanması gereklidir. İç mekanların oluşumunda, iç mimarlarca temelde mekansal ihtiyaçların belirlenerek, mekan ve kullanıcı ölçeği göz önünde bulundurulduğu düşünülürse; yerleşim fonksiyonları ve tahliye rotalarının organizasyonu ilişkisi bu noktada zarar azaltıcı etken olarak ortaya çıkmaktadır. Ülkemizde mekan içi yönelim ve tahliyeye ait yasa ve yönetmelikler ağırlıklı olarak yangın tehdidi üzerinden yasalaştırılmıştır. Binaların Yangından Korunması Hakkında Yönetmelik (BYKHK, 2007), tahliye ve iç mekan ilişkisi kapsamında yer alan ölçüt ve gereklilikleri ele almaktadır. Belirlenen gereklilikler mekansal ölçü değerleri ve malzeme boyutu ile sınırlı kalmaktadır. Tasarım ölçütlerinin sadece ölçü ve boyut bağlamında değil, aynı zamanda mekan ilişkisi ve organizasyonu değerleri ile ele alınması, iç mekanda güvenli tahliyeyi kuvvetlendirici olacaktır. Tasarım aşamasında dikkate alınması gerekli görülen "pasif güvenlik önlemleri"nin, mekan içi tahliye sistemi kurgusunun temelini oluşturduğu düşünülmektedir. Bu açıdan çalışma, planlama boyutu açısından mekan içi tahliye sistemine yönelik temel yaklaşım ölçütleri tanımlarının getirilmesine yönelik olarak sınırlandırılmıştır. Önerilen tasarım sistemi ilişkisi, MAGEM Mağusa Kültür ve Gençlik Merkezi binası üzerinde değerlendirilmiştir.

2. Acil Durum İlişkili İç Mekan Tasarımı - İMADYS

Tahliyeyi kuvvetlendirici plan organizasyonunun yapılanması, gerekli açıklıkların sağlanması, yatay ve düşey dolaşım rotalarının kurgulanışı, strüktürel elemanlar üzerinde bilinçli uygulamaların yapılması, doğru malzemenin kullanımı, uyarıcı ve zarar azaltıcı sistemlerin doğru noktalarda uygulanması gibi faktörleri kapsayan iç mekan tasarım ve uygulamaları, mekan içi güvenliği tehdit edici bir özellik taşımadan, bütüncül zarar azaltıcı önlemlerin içinde yer almalıdır. Afet yönetim sisteminde yer alan temel ilkeler açısından, iç mekan tasarım ve uygulamalarında bahsedilen yaklaşımların ve gerekliliklerin bir arada kurgulanabilmesi için, "İç Mekan Acil Durum Yönetim Sistematiği" (İMADYS) başlığı altında, mekan içi zarar azaltmaya ve/veya önlemeye yönelik sistematik bir çalışma önerilmiştir (Bilge, 2013, s. 50).



Görsel 1. İç Mekan Acil Durum Yönetim Sistematiği-İMADYS
Bilge, Betül. (2013). *İç Mekan Tasarımında Afet Ve Acil Durum Risk Planlaması.* TMMOB İçmimarlar Odası, İstanbul: Bilnet Matbacılık, s.50

Tablodan anlaşılacağı üzere, İMADYS geniş kapsamlı ve aşamalı bir ilişkilendirme sistemini içermektedir (Görsel 1). Afet/acil durum zararlarını azaltmaya yönelik olarak belirlenen olası riskler doğrultusunda; planlama aşamasından, uygulama ile tamamlanacak son aşamaya kadar mekan içi tasarım ve uygulamasında gerekli olan çalışmaları kapsamaktadır. Hedef; iç mekan üzerinde doğal ve/veya insan-teknolojik kaynaklı afetlerin fiziksel etkilerinin ve oluşturabileceği zararın boyutlarını azaltıcı ya da ortadan kaldırıcı güvenlik sistematiğinin kurulmasıdır. Afetlerin fiziksel zarar görebilirlik etkileri üzerinde durulmuş, ölçülebilir değerleri incelenmiş ve kriterler buna göre iç mekan ölçeğinde geliştirilmiştir. İç mekan kriterleri, üç farklı değerlendirme üzerine kurgulanmıştır;

- Planlama ve yönelim esaslı yaklaşımlar
- İç mekan bileşenlerinin özellikleri ve uygulama biçimleri açısından yaklaşımlar
- Mekan içi tesisat sistemleri açısından yaklaşımlar

Yönelim ve tahliye sistemleri, önlem ve zarar azaltma aşamasında yer alan ve "planlama" evresinde değerlendirilen yaklaşımları kapsamaktadır. Mekan içi yerleşim ve fonksiyon dağılımları ile bağlayıcı koridor aksları, güvenli tahliyenin sağlanmasına yönelik sistemler ve alt bilgilendirme bileşenleri ile mekan içi güvenli tasarım kurgusunun kurulmasına temel oluşturacak koruyucu nitelikleri içinde barındırmaktadır.

2.1. Planlama Evresi- Yönelim ve Tahliye Sistemleri

Planlama aşamasında yer alan başlıklar acil durum ve afet planlamasında yer alan "pasif güvenlik önlemleri" içinde yer almaktadır. Aynı zamanda yangın zararlarını azaltma çalışmaları içinde geçen ve önemle üzerinde durulan bir konudur. Pasif sistemler; yapı ve iç mekan tasarımı ile mekansal ilişkilendirme aşamalarından başlayarak, uygulama evresine kadar devam eden süreçte yapı ve iç mekan ilişkili olarak gerekli olan önlemleri kapsamaktadır. Pasif sistemler, tasarıma direk etki eden faktörleri oluşturmaktadır. Mekan içi planlamada, mekansal ihtiyaç ölçütleri aşağıdaki başlıklar altında toplanmıştır;

- Emniyetli Alanların Oluşturulması / Sığınak/Sığınma Alanları Oluşturulması
- Bina İçi Tahliye Sisteminin Kurulması / İletişimin Sağlanması
- Müdahale Sisteminin Oluşturulması

Planlama Evresinin kapsadığı alt başlıklar, belirtilenlerle sınırlı olmaksızın aşağıdaki gibidir;

1. İç Mekan-Dış Mekan İlişkisi: İç mekan ile dış mekan ilişkisinde, çıkış noktaları ile bağlantılı ulaşım yollarının açık tutulması ve tahliyeye bariyer oluşturmaması gerekir. Yatay bileşenlerin içerisinde son noktayı oluşturan çıkışlar, yakın çevre ilişkisi içerisinde değerlendirilmelidir. İlişki bağlantıları; "Çıkış Noktaları", "Bağlantılı Ulaşım Aksları", "Bina Müdahale Noktaları", "Arazi Sınır Elemanları", "Dış Mekan Donatı Elemanları" ve "Dış Mekan Depo Alanı" ile düşünülmelidir.

2. Organizasyon-Fonksiyon İlişkisi: Mekan içi güvenli yönelim ve tahliyenin oluşmasında, mekan kullanım özellikleri ile bağlantılı olarak gelişen kullanıcı sayısının önemli bir payı bulunmaktadır. Tahliyeyi kuvvetlendirici özellik taşıyan mekan içi organizasyonda yer alan yatay ve düşey dolaşım elemanlarının, iç mekan fonksiyon dağılımları ile dengesinin kurgulanması; doğru yönelim ve güvenli tahliyenin yapılmasına imkan sağlayıcı olacaktır. İlişki bağlantıları; "İç Mekan Fonksiyonu", "İç Mekan Organizasyonu", "Mekan İçi Güvenli Alan", "Kullanıcı Sayısı İlişkisi", "Tahliye Rotası İlişkisi" ve "Çıkış Noktaları İlişkisi" ile düşünülmelidir.

3. İşaret ve Yönelim Sistemleri İlişkisi: Mekan içinde bulunulan noktadan, çıkışa kadar olan bilinçli yönelim, dikey ve yatay bileşenler temelinde algılanabilir ve tanımlı olmalıdır. Sistemler, farklı kurulum tekniklerini ve ihtiyaçlarını gerektirdiğinden, tasarım aşamasında iç mimarlar tarafından değerlendirilmeli, teknik açıdan bu işin profesyonelleri ile birlikte çalışılarak mekan içi düzenlemeler paralel olarak projelendirilmelidir. İlişki bağlantıları; "Mekan İçi Algılanabilirlik", "Mekan İçi Doğru ve Yeterli Bilgilendirme", "Mekan İçi Aktif Bilgilendirme İle Yönelim" ve "İşaret Sistematiği-Tahliye Rotaları İlişkisi" ile düşünülmelidir.

4. Yapı-Tahliye Rotaları İlişkisi: Tahliye rotaları tasarımı açısından önemli olan bileşenler; bulunulan noktadan ana tahliye rotalarına giden ulaşım koridorları ile ana tahliye rotalarından çıkış noktalarına varan ulaşım yollarıdır. Tahliye sisteminde yer alan "pasif tahliye

sistemleri", bina planlaması ile iç mekan tasarım ve mekansal ilişkilendirme sürecinde alınması gereken önlemleri kapsamaktadır. Tahliye için gerekli olan kaçış yolları; bina içerisinde yer alan yatay ve düşey bileşenler ile sağlanmaktadır. Binaların Yangından Korunması Hakkında Yönetmelikte (BYKHY, 2002), yatay ve düşey bileşenler için konulan genel ölçütler, mekan içi elemanlarının ölçüt ve gereklilikleri üzerinedir. İlişki bağlantıları; "Tahliye Rota Sayısı", "Tahliye Rotalarına Erişim", "Tahliye Rotalarının organizasyonu", "Tahliye Rotalarının çıkış mesafeleri", "Yapı Dinamik Nüfusu" ve "Rota genişlikleri ve dönüş mesafeleri" ile düşünülmelidir. Acil durum anında mekan içi güvenli tahliyenin oluşumunu; "Planlama Evresi" dahilinde; "İç Mekan-Dış Mekan İlişkisi" ile "Yapı Tahliye Rotaları İlişki" altında ele almak ve incelemek mümkündür.

2.2. İç Mekan-Dış Mekan İlişkisi

Yapı yakın çevresi ile iç mekan ilişkisinin tahliyeyi engelleyici olmaması, açıklıkların yeterli düzeyde ve ölçüde tutulması gerekmektedir. Yapı çıkış noktaları ile bağlantılı olarak ulaşım yollarının açık tutulması önemlidir. Aynı biçimde yapı içi tahliye rotalarının çıkışlara olan bağlantı yollarının açıklığı ve kullanıcı yükü ile ölçülerinin saptanması, iç mekandan dış mekana akış ilişkisinin birlikte kurgulanması ile mümkün olabilmektedir. Mekan içi yapılanma ile yakın çevre ilişkisi, yapı ile terası, bahçe yolu ve çevresini oluşturan her türlü konumlandırma ve donatı, bu değerlendirmenin içerisinde ilişkilendirilir.

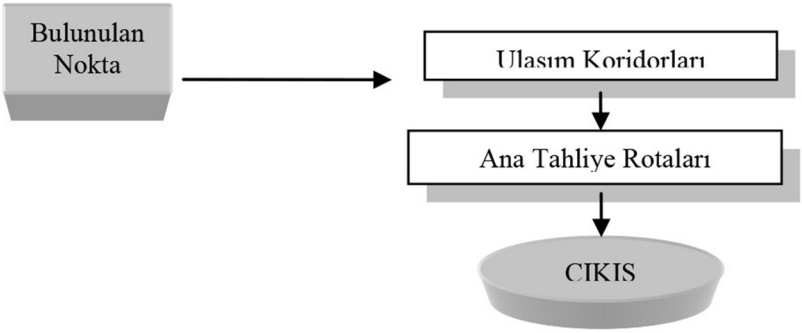
- Çıkışlardan, ulaşım yollarına bağlantı aksları kısa ve direk sağlanmalıdır. İtfaiye araçlarının bina cephesine merdiven dayanabilecek noktaları tespit edilerek, yol bağlantıları kurulmalıdır. Yapı arazisi içerisinde yer alan obje ya da strüktürlerin, tahliyede duvar oluşturucu ve engelleyici olmayan yerleşimlerine özen gösterilmelidir.

- Arazi sınırı ile yapı arasında yer alan ulaşım yolu, yangın ya da acil durum müdahalesi gerektiren durumlar için, yetkililerin kolay ulaşımını sağlamak amacıyla, geniş ve açık planlanmalıdır. Yapıda oluşabilecek hasarlardan etkilenmeyecek bir konumda, yapı arazi sınırı içerisinde kurtarma araç ve gereçlerinin saklanabileceği bir depo alanı düşünülmelidir.

- Yakın çevre ulaşım yolları, dış mekanda belirlenen toplanma alanları ile engelsiz ve direkt bağlantılı olmalıdır.

2.3 Yapı Tahliye Rotaları İlişkisi

Yapı tahliye rotaları bileşenlerini, bulunulan noktadan ana tahliye rotalarına giden ulaşım koridorları ile ana tahliye rotalarından çıkış noktalarına varan ulaşım yolları oluşturmaktadır (Görsel 2).



Görsel 2. Yapı İçi Tahliye Akışı
Bilge, Betül. (2013). *İç Mekan Tasarımında Afet Ve Acil Durum Risk Planlaması.* TMMOB İçmimarlar Odası, İstanbul: Bilnet Matbacılık, s. 54

Güvenli tahliyenin gerçekleşmesinde iç mekanın taşıması gerekli görülen tasarım değerlendirme kriterlerini; kaçış rotalarının sayısı, erişim durumu, birbirleri ile ilişkisi, çıkışlara olan mesafesi, üzerinde yer alan yönelim ve işaret sistemleri, kullanıcı sayısı ve rota genişlikleri ile dönemeçleri oluşturmaktadır. Acil durum ve insan statik değildir. Bu noktada mekan içi yönlendirme ve bilgilendirme sistemlerinin kullanımı, tahliyenin doğru biçimde gerçekleşmesinde etken rol oynamaktadır. İç mekanda tahliye rotaları, kullanıcılara zarar verici etkenlerden korunmuş yollar olmalıdır. Ana tahliye rotası ile ilişkilendirilecek yan mekanlar, fiziksel olarak tehlike oluşumuna en az düzeyde imkan veren, temel ve yan fonksiyonlara sahip mekanlardır. Bu ilişki ancak planlama aşamasında alanların bir araya getiriliş biçimlerinin, fonksiyon ve kullanıcı yükü hesaplamaları doğrultusunda tasarlanması ile gerçekleşecektir. Tahliye için gerekli olan kaçış yolları; bina içerisinde yer alan yatay ve düşey bileşenler ile sağlanmaktadır (Görsel 3). Binaların Yangından Korunması Hakkında Yönetmelikte (BYKHY, 2002), tahliye sistemi içinde yer alan yatay ve düşey bileşenler için genel ölçütler belirtmektedir.

Yatay Bileşenler	Düşey Bileşenler
İç Kaçış Koridorları ve Geçitler	İç Kaçış Merdivenleri
Dış Kaçış Geçitleri	Dış Kaçış Merdivenleri
Yangın Güvenlik Holü	Bodrum Kat Kaçış Merdivenleri
Kapı Geçişleri	Kaçış Rampaları
Çıkış Noktaları	

Görsel 3. Bina İçi Tahliye-Yatay ve Düşey Bileşenler
BYKHY. (2002). *Binaların Yangından Korunması Hakkında Yönetmelik,* İstanbul: Türkiye Yangından Korunma ve Eğitim Vakfı, 3. Kısım

Tahliye anında, gelişen şartlar paralelinde, rotaların durum ve koşulları değişkenlik gösterebilmektedir. Çoklu rota sistemli tahliyeler, sıkışıklıkların oluşumunu engelleyici bir faktör olacaktır. Oluşturulan rotalar üzerinde yapı büyüklüğüne göre belirlenmiş bölgelerde toplanma alanları yaratılabilmelidir. En kısa mesafelerde ulaşılacak yan tahliye rotaları planlanmalı ve fiziksel engelliler için tahliye tanımlamaları ve yönelim sistemleri bu paralelde geliştirilmelidir. Kaçış mesafeleri odanın en uzak noktasından kapıya, korumalı merdivenlere veya korumalı merdiven yoksa binanın son çıkışına kadar ölçülmelidir. Mekan içerisinde kısa mesafelerle ana tahliye rotalarına ulaşım sağlanamıyorsa, çıkışa doğrudan yönlendirme sağlanmalıdır. Tahliye sistemlerinin kurgusunda, mekan içi toplanma alanlarının da düşünülmesi ve değerlendirilmesi gerekmektedir. Yangın Bilimi konusunda uzman olan Shen, bina içi toplanma alanlarının kapsamını daha geniş tutarak; "hedef alanlar" kavramından bahsetmektedir (2006, s. 1600).

2.3.1. Hedef Alanlar

Hedef alanlar bina tahliye sisteminin bir parçasıdır. Akışkan ve etkili bir tahliye ve yönelim üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Shen çalışmasında hedef, alanları belirleme amacının, tahliye güvenlik analizi açısından kaçış sisteminin yalınlaşması ve akıcı çıkışın sağlanmasıdır (2006, s. 1601). Bina içi fonksiyon burada da değerlendirilmektedir. Buna göre geliştirilecek olan ağ örgü sistemi ile plan içinde yer alan alanlar/odalar arası ilişki sistemi kurgulanmakta ve iç mekanda kilit kesişim noktası görevini üstlenen alan ortaya çıkarılmaktadır. Tahliye ilişkisi ve ölçütleri buna göre geliştirilebilecektir.

3. MAGEM - Mağusa Gençlik Merkezi Kültür Yapısı Analizi

Kıbrıs adası tarihinde farklı kültürlere ev sahipliği yapmış ve üzerinde farklı dönemlere ait eserleri barındırmaktadır. Gazimağusa, günümüzde farklı yerleşim bölgelerine sahip bir sınır kentidir. Kent üç ana bölümden oluşmaktadır. Kaleiçi, Kapalı Maraş ve yeni yerleşim bölgesi. Sur duvarları ile çevrili olan kale içi, kapalı ve açık Maraş ile yeni yerleşim alanları, birbirleriyle ilişkili biçimde kentin bütününü oluşturmaktadır. Kentin yerleşim dokusu Doğu Akdeniz Üniversitesinin kurulması ile 1979 yılından sonra kuzey-batı kıyı yönüne doğru gelişim göstermiştir. Buna karşın kentin kıyı şeridi ile kamusal alan ilişkisi yok denecek kadar azdır (Akpinar, İ.Y., Uraz, T, 2007, s. 4). MAGEM Gazimağusa'da yeni yerleşim alanında yer alan İsmet İnönü Bulvarı üzerinde inşa edilmiş bir gençlik merkezidir. 2007 yılında Lalezar binasında faaliyetlerine başlayan kurum, 2010 yılında mevcut binasına taşınmıştır. Merkezde; eğitim, spor, kültür-sanat ve çevre bilincine yönelik aktiviteler gerçekleştirilmektedir. Temel amaç; gençlerin sosyalleşebileceği, farklılıkları anlayarak kabul edebileceği ve insan hakları, sosyal adalet, çevre gibi konularda kendilerini geliştirmelerine olanak sağlayacak aktiviteler organize etmek veya etmesine yardımcı olmaktır. Bu sayede gençlerin zararlı alışkanlıklara yönelmeleri risklerinin azaltılması hedeflenmektedir. Gazimağusa'nın bir üniversite kenti olduğu düşünülürse; gençlere yönelik olarak kurulan merkez amacına ulaşmakta ve gençler topluma kazandırılmaktadır (Görsel 4).

Mevcut Yapı Durumu

Adı: MAGEM

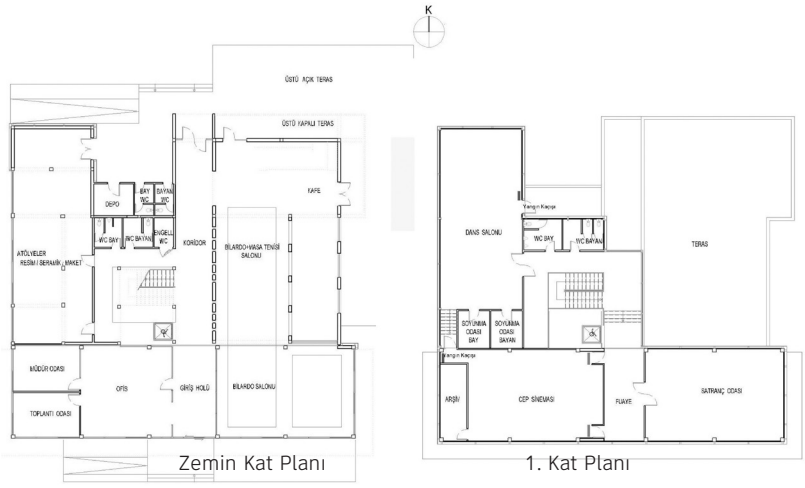
Fonksiyonu: Kültür ve Gençlik Merkezi

Görsel 4. Gazimağusa Kenti-MAGEM Binası (Kişisel Arşiv)

Yapı, KKTC Gazimağusa Belediyesine aittir. İşletme sahibi; Mağusa Gençlik Merkezi Yönetimidir. Arsa alanı 9430 m2 olan yapının oturum alanı; 660 metrekare ve bina alanı; 1100 metrekare olarak belirtilmektedir. Yapı, zemin ve birinci kat olmak üzere iki katlıdır (Görsel 5). 16 Ocak 2010 tarihinde kullanıma açılmıştır.

Yapısal risk analizi; yapının deprem, yangın, şehir seli ve savaş nedenli patlama risklerini taşıması yönündedir.

Mevcut Bina-Çevre Analizi



Görsel 5. Mevcut Plan (Kişisel Arşiv)

Binanın güney, doğu ve batı cephelerinden yol bağlantıları mevcuttur. Kuzey cephesine araç girişi yapılabilmektedir. Binaya ait yangın merdiveni bu cephede yer almaktadır. Arazi sınırını belirleyen doğu cephesi sınır elemanları, yol seviyesinden yeterli yükseklikte tutulmamıştır (Görsel 6). Olası risk taşıyan şehir seli karşısında bariyer görevi görecek yükseklikte değildir. Yapının anayol bağlantıları mevcuttur. Arazi sınırı içerisinde tahliye akslarına ulaşım açıktır. Çıkış noktaları ile bağlantılı ulaşım yolları genişlikleri yeterli ve açıktır. Arazi sınırını belirleyen batı cephesi sınır elemanları, yol seviyesinden yeterli yükseklikte tutulmuştur. Arazi sınırları içinde, itfaiye araçları için su bağlantı noktası planlanmamıştır. Bina içi ana tahliye rotası, dış mekan anayol bağlantıları ile kesintisiz ve direkt ilişki kurmaktadır. Yapının çevre binaları ile olan mesafeleri, uygun açıklıklardadır. Yapı arazisi içinde tahliyeyi engelleyici strüktürel yaklaşımlar bulunmamaktadır.

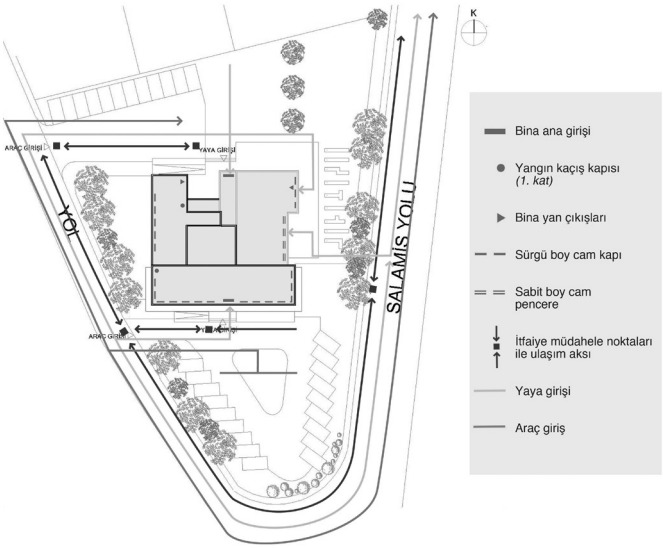
İMADYS Planlama Çalışması - Magem/ Mağusa Kültür ve Gençlik Merkezi

KUZEY GÜNEY DOĞU

Görsel 6. İMADYS-Planlama-Dış Cephe Bağlantıları (Kişisel Arşiv)

İç - Dış Mekan İlişkisi

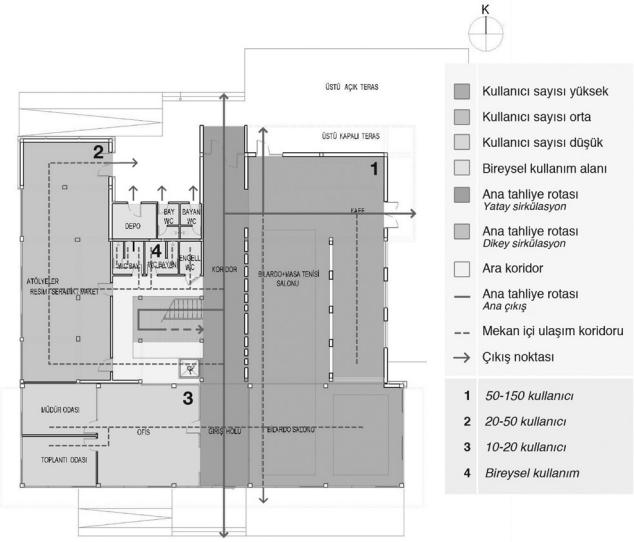
Yapı ana girişleri ile anayol bağlantıları, tahliye açısından uygun kurgulanmıştır. Binada 2 ana giriş, 2 yan giriş ve 2 yangın çıkışı bulunmaktadır. Bina zemin katı doğu cephesinde, açılır sürgülü cam kapılar ile direkt bahçe bağlantısı sağlanmıştır. Yapı, dört cephesinden acil durum müdahalesine uygun açıklıklara sahiptir. Acil durum ve itfaiye ekiplerinin binaya müdahale amaçlı ulaşım imkanı açık ve net tanımlanmıştır. Arazi sınırı içerisinde tahliye akslarına ulaşım açıktır. Çıkış noktaları ile bağlantılı ulaşım yolları genişlikleri yeterli ve açıktır. Bina içi ana tahliye rotası, dış mekan anayol bağlantıları ile kesintisiz ve direkt ilişki kurmaktadır. Yapının iç-dış ilişkisi tahliyeyi engelleyici bir yapılanma içerisinde değildir (Görsel 7).



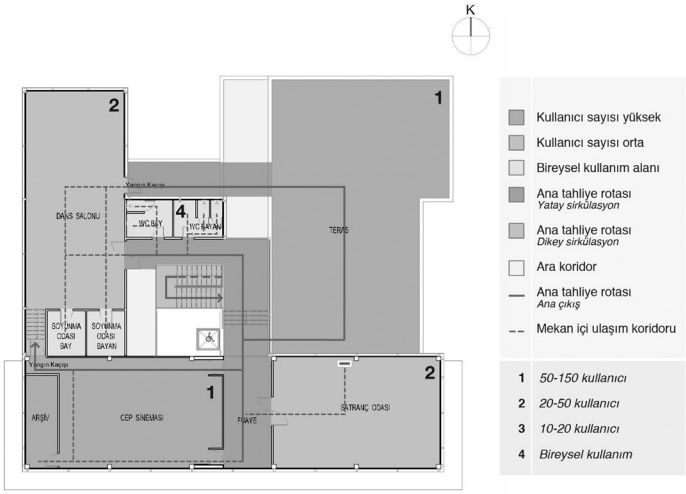
Görsel 7. İMADYS-Planlama-İç Mekan/Dış Mekan İlişkisi Vaziyet Planı (Kişisel Arşiv)

İç Mekan Organizasyonu-Fonksiyon İlişkisi

Zemin katta mekan dört farklı kullanıcı yoğunluğu içermektedir. İç mekanda doğru bir çizgi ile geçen ana tahliye aksı, tüm fonksiyon dağılımları ile direkt ilişkilidir. Yoğun kullanıma sahip bölümlerinin bağlantıları, hem ana tahliye rotası hem de çıkış noktaları açısından tahliyeye imkan sağlamaktadır. Ulaşım koridorlarının genişlikleri yeterli düzeydedir (Görsel 8).



Görsel 8. İMADYS-Planlama-İç Mekan Organizasyonu-Fonksiyon İlişkisi Zemin Kat (Kişisel Arşiv)

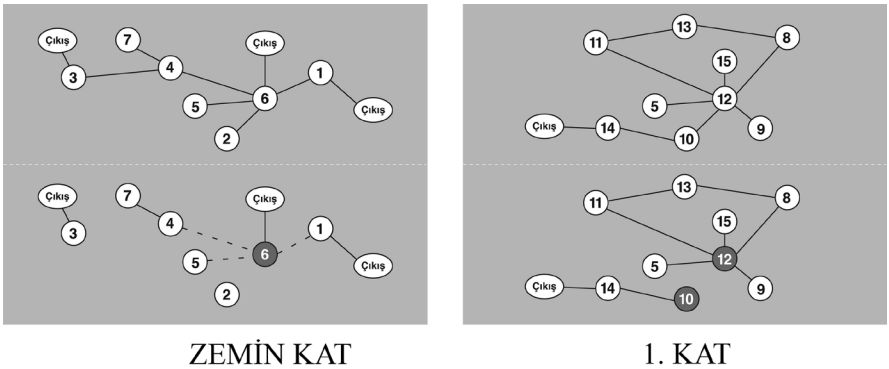


Görsel 9. İMADYS-Planlama-İç Mekan Organizasyonu-Fonksiyon İlişkisi 1. Kat (Kişisel Arşiv)

1. katta merdiven ile bağlanan orta alanda çoklu tahliye sistemi kurgulanmıştır. Ana tahliye aksı, zemin kata ana merdiven ile akmaktadır. Teras ve cep sineması alanları yoğun kullanım mekanlarıdır. Tahliye rotasına direkt ve alternatifli olarak ulaşım imkanı sağlanmıştır. Sinema alanında, ikinci bir çıkış noktası olan yangın merdiveni ilişkisi kurulmuştur (Görsel 9).

Yapı Tahliye Rotaları-Hedef Alan Analizi

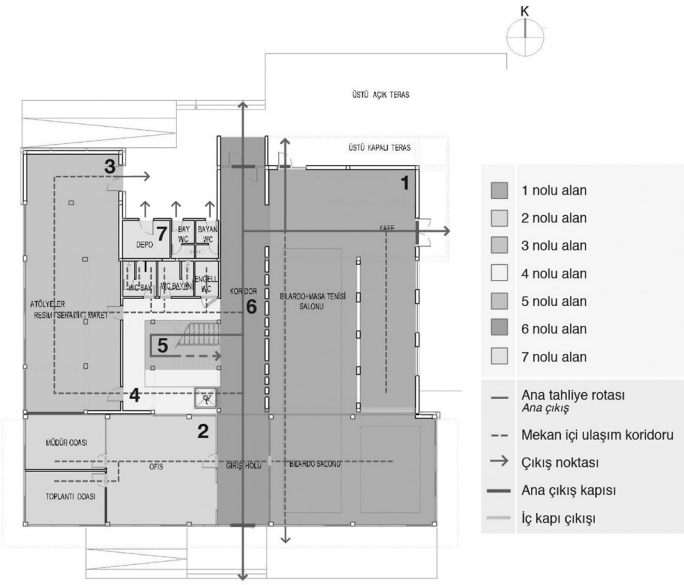
Shen (2006, s. 1600) tarafından kurgulanan; "hedef alan" mekansal analiz yöntemi önerisi, aşağıdaki biçimiyle yorumlanmıştır; Zemin katta tüm alanlar, 6 numaralı alan ile ilişkilenmektedir. Bu alanda çıkışı engelleyecek her türlü olay, 1 ve 3 numaralı alanlar dışında kalan tüm alanların tahliyesinde sıkıntı oluşturacaktır. Zemin katta olması ve cam cephelerinin bulunması bir avantajdır. Zemin katta "hedef alan"; 6 numaralı alandır (Görsel 10). 1. katta çoklu rota sistemi kullanıldığından, 10 ve 12 numaralı alanlar ile mekan bağlantıları kurulmuştur. Bu alanlarda çıkışı engelleyecek her türlü olay, 14 numaralı alan dışında kalan tüm alanların tahliyesinde sıkıntı oluşturacaktır. 6 ve 12 numaralı alanların korunaklı ve her türlü önlemi alınmış biçimde korunmuş alan özelliklerini taşımaları gerekmektedir. Binada böyle bir uygulama bulunmamaktadır (Görsel 10).



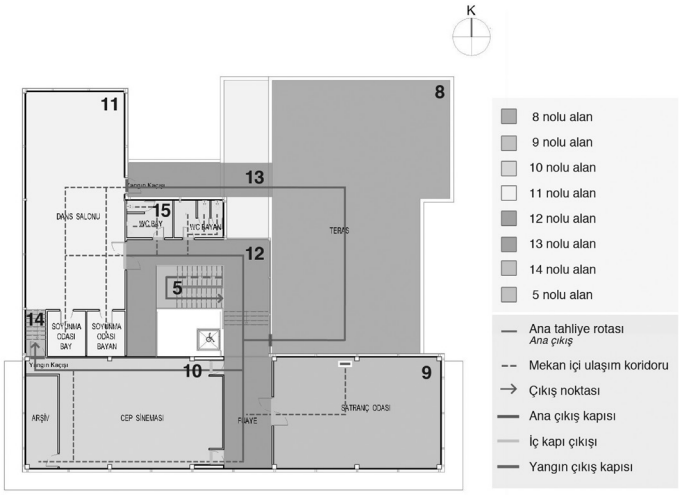
Görsel 10. İMADYS-Planlama- İç Mekan Yapı Tahliye Rotaları-Hedef Alan Çalışması Zemin Kat- 1. Kat (Kişisel Arşiv)

İç Mekan Yapı Tahliye Rotaları

Zemin katta tahliye rotaları mekan içinden doğru bir çizgi ile geçen ana tahliye rotası ve ilişkili yan rotaları üzerine kurgulanmıştır. Ana tahliye aksının dış mekana akışı kesintisiz ve direkt tutulmuştur. Düşey aksta bağlantı, iç merdivenler ile sağlanmıştır. Merdivenin genişliği, tahliye sayısı ile orantılıdır. Çıkış sayısı; 2 adet ana çıkış, 3 adet çıkış noktaları ile yeterli sayıda sağlanmıştır. Planlamanın net çözümü, zemine direkt bağlantısı ve çıkış çokluğu açısından, tahliyede yaşanabilecek bir aksama yoktur. Tüm iç kapılar direkt ana aksa ya da ana aksa direkt ulaşan yan koridorlar ile sağlanmıştır (Görsel 11).



Görsel 11. İMADYS-Planlama Zemin Kat- İç Mekan Yapı Tahliye Rotaları (Kişisel Arşiv)



Görsel 12. İMADYS-Planlama 1. Kat- İç Mekan Yapı Tahliye Rotaları (Kişisel Arşiv)

1. katta yapı alanı küçük olmasına karşın, çoklu tahliye sistemi uygulanmıştır. Ana tahliye aksı, yan tahliye akslarıyla desteklenmiştir. Yaşanabilecek izdiham kontrol altında tutulmuştur. 10 nolu alandan, yangın merdiveni ile direkt çıkışa yönelim sağlanmıştır. 11 nolu alan, iki ek tahliye aksı ile beslenerek, yoğunluk azaltılmıştır. Çıkış sayısı; 1 adet direkt çıkış ve düşey bağlantı ile zemin kat ile ilişkilendirilmiştir. Tüm iç kapılar direkt olarak ana tahliye aksı ile ilişkilendirilmiştir (Görsel 12).

Sonuç

Çalışmada; MAGEM Mağusa Kültür ve Gençlik Merkezi binası için acil durumlarda, mekan içi zarar azaltıcı ve/veya önleyici tedbirlerin sağlanmasına yönelik olarak "İç Mekan Acil Durum Yönetim Sistematiği" (İMADYS) içinde yer alan planlama süreci; yönelim ve tahliye açısından incelenmiştir. Yapı ilişkili riskler; deprem, yangın, şehir seli ve savaş nedenli patlama üzerinden değerlendirmeye alınmıştır.

Buna göre; yapı ve yakın çevresi; mekan içi tahliye sistemi ilişkisi açısından, çevre yol ve yapılanması; mekan içi ulaşılabilirliği açısından, mekan içi organizasyonu; mekan içine yüklenen fonksiyon ilişkileri açısından, mekan içine yüklenen fonksiyon ilişkileri; mekan içi tahliye rota bağlantıları açısından, mekan içi tahliye rotaları; gerekli mesafeler, çıkış noktalarına erişim ilişkileri açısından incelenmiştir. Değerlendirmede, İMADYS çalışmasında belirlenen mekan içi zarar azaltmaya ve/veya önlemeye yönelik gereklilikler temel alınmıştır.

Güvenli tasarım ve tahliye; sadece yapı mimarisini değil, iç mekanı da bütüncül olarak kapsamaktadır. Acil durum yönetim sisteminin bir parçası olarak gelişmesi gereken iç mekan yapılandırmaları, mekan içerisinde yapılacak her türlü yanlış uygulama ya da alınmayan

tedbir sonucu afet ve acil durum karakterine göre tehdit oluşturucu bir faktör olabilmektedir. Çoğu acil durum gerektiren ve afete dönüşen olaylar, beraberinde diğer tehditleri de tetiklemektedir. Bu durum, olayın neden olabileceği zarar çeşitlerini arttırmakta ve zarar boyutunu genişletmektedir. Önerilen, yönetim kurgusu içinde yer alan evrelerin, aktif olarak kullanımı ve uygulanması olacaktır. Var olan sistem teoride, içinde yer alan tüm alt sistemler ile bütüncül bir kurgu ilişkisini gerektirmektedir. Uygulamada yaşanacak aksaklıklar, ilişkili tüm sistemleri etkilemekte ve yavaşlamasına neden olmaktadır. Güvenli tahliye kapsamında, iç mekan planlamasında önemli bir tasarım değeri olan tahliye rotaları planlanması ve ilişki sisteminin kurgusu, tasarım aşamasından başlayan bir süreç olduğundan; tasarımcı tarafından işlevselliğe, kullanıcı yüküne ve mevcut yönetmeliklere uygun olacak şekilde yapılanması beklenmektedir. Konfor, estetik, gündelik yaşam koşulları ve ihtiyaçlara bağlı olarak gereksinimlerin karşılandığı iç mekanlar; kullanıcıların zevklerine ve maddi imkanlarına göre değişkenlik gösteren bir yapıya sahipken; güvenlik ve emniyet faktörleri söz konusu olduğunda, daha az değişken bir yapının gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

Kaynakça

Akpinar, İ.Y., Uraz, T. (2007). Kültürel projeler üzerinden kentsel canlandırma ve Mağusa örneği. Mekansal gelişme stratejileri ve kentsel projeler, Uluslararası 18. Kentsel Tasarım ve Uygulamalar Sempozyumu. Erişim:30.10.2016, https://www.academia.edu/9489622/Kulturel_projeler_uzerinden_kentsel_canlandirma_ve_Magusa_ornegi

Bayındırlık ve İskan Bakanlığı. (2009). *Afetlere Hazırlık ve Kentsel Risk Yönetimi Komisyonu Raporu:Kentleşme Şurası 2009.* Ankara: Bayındırlık ve İskan Bakanlığı Yayınları.

Bilge, Betül. (2013). *İç Mekan Tasarımında Afet ve Acil Durum Risk Planlaması.* TMMOB İçmimarlar Odası. İstanbul: Bilnet Matbacılık, s.50

BYKHY. (2002). *Binaların Yangından Korunması Hakkında Yönetmelik.* İstanbul:Türkiye Yangından Korunma ve Eğitim Vakfı.

Can, Ergüder. (2005). Entegre Afet Yönetim Sistemi ve İlkeleri. Kadıoğlu M., Özdamar E. (Ed). *Afet Yönetiminin Temel İlkeleri*, s. 1-8. Ankara: JICA Türkiye Ofisi.

Çelik, Kazım. (2007). *Okullarda Acil Durum Yönetimi.* Ankara: Anı Yayıncılık.

FEMA IS230. (2003). *Principles Of Emergency Management (Independent Study).* USA: Fema Yayınları.

Shen, Tzu-Sheng. (2006). *Identifying The Target Spaces For Building Evacuation. Building and Environment,* 41, s.1600-160.

Ulusal Deprem Konseyi Deprem Sözlüğü (UDK). Erişim: 08.07.2010, http://udk.tubitak.gov.tr/genel_bilgi/deprem_sozlugu.htm

Yılmaz, Abdullah. (2003). *Türk Kamu Yönetimin Sorun Alanlarından Biri Olarak Afet Yönetimi.* Ankara: Pegem Yayıncılık.

SANAT YAZILARI, 2017; (36): 33-46 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

PERFORMANS SANATINDA BİR ANLATIM ARACI OLARAK SES VE İZLEYİCİ İLİŞKİSİ

THE VOICE AND ITS RELATIONSHIP WITH THE AUDIENCE AS MEDIUM OF EXPRESSION IN PERFORMANCE ART

YRD. DOÇ. **TANSEL ÇEBER**
Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Heykel Bölümü
tanselceber@hotmail.com

Öz: *20.yüzyıl sanatındaki radikal değişimlerden biri, sanatın dış gerçekliği sanatsal araçlarla yeniden ürettiği fikrine dayanan temsili estetiğin sorunlu bir hale gelmesidir. Performans sanatı büyük ölçüde bu temsil sorununa verilen bir yanıt biçiminde okunabilir. Temsili estetik, halihazırda var olan bir gerçekliğin sanatsal araçlarla yeniden üretilerek temsil edilmesi anlamına gelirken, performans sanatında gerçekliğin üretilme anına dikkat çekilmeye çalışılarak temsili olmayan bir estetik yakalanmaya çalışılır. Performans sanatının ürüne değil üretime verdiği önem özellikle onun edimsel (performative) olma özelliğine bağlıdır. Bu metinde performans sanatının edimsel (performative) olma özelliğine dikkat çekilerek, performanslarda kullanılan sesin edimselliği ve sesin izleyiciyle performans arasındaki ilişkisine katkısı araştırılacaktır.*

Anahtar Sözcükler: *Performans, Ses, İzleyici, Temsili Estetik, Edimsellik.*

Abstract: *One of the radical changes in the 20th century art is the aesthetics of the representation based on the idea that art has reproduced the external reality by means of artistic tools has become problematic. Performance art can be largely interpreted as a response to the problem of representation. In performance art, aesthetic which is not evaluated as a representation is privileged in performance art and the performance art draws attention to the moment of production of the reality whereas the aesthetics of the representation means the representation of the existing reality by reproducing the reality through artistic tools. Performance art gives importance to the producing process, not to the product itself. This priority stems from the performative feature of the performance art. This*

GELİŞ TARİHİ: 03.12.2016 | **KABUL TARİHİ:** 24.03.2017

study emphasizes upon the performativity of the performance art and the performativity of the voice in performances and the contribution of the voice to the relationship between the audience and the performance.

Keywords: *Performance, Voice, Audience, Aesthetics of the Representation, Performativity.*

Giriş

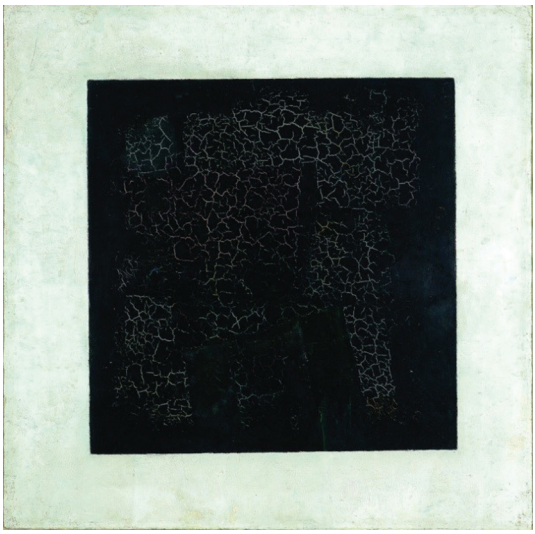
Temsili estetik sanatın dünyanın temsili veya taklidi olduğu düşüncesine dayanır. Bilindiği gibi Platon için sanat, İdealar dünyasının üçüncü kez taklit edilmesi olduğundan sanat yapıtı ancak taklidin taklidi olabilir. Sanat ile gerçeklik arasında kurulan bu ilişki Platon'un sanatı bir yansıma, kopya, taklit veya temsil biçiminde ele almasında net bir şekilde okunabilir. Buna göre sanat yapıtı, taklit veya temsil ettiği şeyi yansıtan "sadece bir görünüş"tür (Potolsky, 2006, s. 16). Bu düşünceye göre sanat ve sanatsal imge, "gönderme yapılan bir kökeni taklit ederek onunla benzeşen kopyalar üretme yetisi" olarak tanımlanır (Sayın, 1997, s. 23). Aydınlanmacı Kartezyen düşüncenin dünyanın merkezde yer alan, gözlemci özne tarafından algılandığı, dünyanın bu özne sayesinde görülür, duyulur ve bilinir olduğu varsayımı, sanat yapıtının benzerlik üretme yetisi olduğu düşüncesini destekler. Bu kavrayışta sanat yapıtı dünyanın merkezinde konumlanmış bir özne olan sanatçının tekil bakış açısından görülmüş, tamamlanmış ve bitmiş bir üründür. Bununla birlikte 20. yüzyılda sanatın pek çok dalında ortaya çıkan temsil krizi, sanat yapıtına ilişkin bu kavrayışın sorunlu olduğunu ilan eden bir süreci başlatır.

Temsilden Uzaklaşma

Sanatın temsili estetikten uzaklaşması öncelikle sanat yapıtlarının kendi materyal katmanına dikkat çekmesiyle gerçekleşir. Materyal katmanın görünürlüğü Kazimir Maleviç'in "Siyah Kare"sinde, "resim yüzeyinin doğuşu" anlamına gelir (Görsel 1). Bu resimde temsili bir yüzey olmayan resim yüzeyi, yalnızca resim olarak var olur ve kendisinin bir üretim olmasına dikkat çeker. Burada, "diğer nesnelerin temsil edilmesi, kopyalanması ya da sergilenmesi değil, yapıtın kendi iç dinamikleriyle bir çeşit olay olarak ortaya çıkması" söz konusudur (Zupancic, 2005, s. 16). Jean-François Lyotard, temsili estetikten uzaklaşma ile materyal katmanın görünürlüğü arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar; "resim olarak elbette bir şey gösterecek, ama olumsuz olarak, figürasyon ve temsilden kaçınacak, bir Maleviç karesi gibi beyaz olacak; gösterecek, ama görmeyi imkansız kılarak, hazzı ancak acı vererek üretecek" (1988-a, s. 52).

Lyotard temsili estetik yerine, kural ve kategoriler dışında, "kuralsız ve yapılmış olacak olan'ın kurallarını" oluşturmaya çalışmaktan söz eder. Lyotard'a göre bu, "olay" niteliğidir (1988-a, s. 58) ve "olay" niteliğini Barnett Newman'ın resimlerinde (Görsel 2) resmin kendi kendisini ilan etmesiyle mümkündür: "Hiçbir şey ilan etmez; kendi kendisini ilan eder (...) Newman temsil-edilemeyen bir ilanı temsil etmez; o kendi kendisi olmaya imkan verir" (Lyotard , 1988-a, s. 79). Resmin "kendi kendisi olmaya imkan vermesi" izleyici için "şimdi ve burada" olma deneyimi anlamına gelir. Newman bu deneyimi, "umarım hem heykel hem de resim, bakan kişiye bir yer duyumu, bir orada olma duyumu verir" diyerek vurgular. Bolla bu deneyimi izleyicinin "orada olmanın baskısını kabullenmeyi öğrenmesi" biçiminde yorumlar:

Kendisinin orada olduğunu bilmek duyumu imge ile "yakalanan" bir şey değildir, yani onun içeriği olarak adlandırılamaz. Daha çok, izleyici ile yapıtın karşılaşması sırasında ortaya çıkar (...) sanat yapıtıyla olan kendi deneyimimin tamamen görselliğin sınırları içinde kalmadığı konusunda ısrarlıyım (Bolla, 2006, s. 55-56).



Görsel 1. Kazimir Maleviç, 1915, Siyah Kare / Black Square.
Tate. Erişim: 17.11.2016. https://goo.gl/S5XR8b

Görsel 2. Barnett Newman, 1950-51, Adam, Kahramanca ve Yüce / Vir Heroicus Sublimis
Moma. Erişim 17.11.2016, https://goo.gl/bVdO4R

Lyotard'a göre "olay" niteliğiyle bir alıcı, bir gönderici ve bir gönderge etrafında organize olan klasik modernitenin temeli olan iletişim yapısının dışına çıkılır. Bir gönderici olarak sanatçı, bir alıcı olarak izleyici ve bir gönderge olarak sanat yapıtı yerine, "olay" niteliğiyle bir sanat yapıtı, kendi kendisi olma imkanı bulur. Lyotard'ın "olay" niteliği dediği şey, bizi

aynı zamanda performans sanatının esaslarından biri olan "edimsellik" (performatiflik) kavramına götürür.

Edimsellik (Performatiflik)

Yapıtın temsile direnerek edimsellik niteliği kazanması performans sanatı açısından can alıcı bir noktadır. David Roman, performans sanatı ile olay arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar: "Bir performans kendi başına bir olaydır, yapım süresinin bir parçasıdır. Bir performans seyirci için zaman dışı bir şey olarak var olmaz, izleyici daha çok süreğen bir üretimin yörüngesiyle kesişir" (Carlson, 2013, s. 25). Peggy Phelan, *Unmarked* adlı kitabında performans sanatının "tek yaşamının şimdide" olduğunu ifade eder: Performans, "saklanamaz, kaydedilemez, belgelenemez, bunun aksi ancak temsilin temsilidir". Phelan performansın ontolojisinin, onun "yeniden üretim olmama koşuluna bağlı" olduğunu söyler (1996, s. 146). Phelan'ın yeniden üretimden kastettiği, temsili estetiğin dış gerçekliği yeniden üretmesi anlamına gelmektir ve bir şeyin tekrar edilmesinin, ilk kez yapılan şeyle bütünüyle aynı olduğu düşüncesi, en baştan temsili bir alana girmek veya Phelan'ın sözleriyle "temsilin temsili" olmak demektir. Performans sanatına yön veren düşünürlerden biri olan Derrida'nın düşüncesinde de tekrarlama bir öncekinin "aynısı, benzeri ya da eş anlamlısının yeniden üretimi" değildir: "Bir gösterge tekrar edildiğinde, her ne zaman farklı bir içerikte (yeniden) ortaya çıkar ve içerik sürekli olarak anlamını değiştirir (Zima, 1999, s. 151). Dolayısıyla bir performansın tekrarlanmasının mümkün olup olmadığı sorununu izleyici ile kurulan "şimdi ve burada" deneyiminin gerçekleşmesini sağlayan edimsellik kavramında aramak yerinde olacaktır.

Edimsel (performative) John L. Austin 1955'te "How to Do Things with Words" başlıklı derslerde ortaya attığı bir terimdir. Austin bu terimi, "performdan, yani "etmek" fiilinden türetmiştir: Söylemek "bir eylemde" bulunmaktır". Örneğin bir nikah memurunun "Böylece sizi karı koca ilan ediyorum" sözleri bir betimleme değil, gerçekleşen eylemin kendisini ifade eder (Fischer-Lichte, 2016, s. 36). Austin'in edimsel terimi, aynı zamanda özne-nesne, gösteren-gösterilen gibi ikili karşıtlıklardan uzaklaşma potansiyeli taşımasıyla, performans sanatının amaçladığı izleyici-sanatçı veya katılımcı-gözlemci arasındaki ikili karşıtlığın yıkımı için de bir zemin niteliği taşır. Fischer-Lichte, edimselliğin gerçekliği yaratan yönüne dikkat çekerek, edimselliğin sanatçılarda ve seyircilerde bir dönüşüme yol açabileceğini savunur. Edimsellik kavramının bir başka temel oluşumu ise kültür çalışmalarıyla bağlantılıdır. Performans kuramı içerisinde Judith Butler, edimsellik terimini kültür felsefesine doğru taşır ve terimi özellikle beden ve kimlik açısından kullanır. Butler cinsiyete bağlı kimliğin -bu genel anlamda kimlik olarak da düşünülebilir- önceden verili olmadığını, edimsel bir özellik taşıdığını savunur. Ona göre toplumsal cinsiyet her zaman bir inşa etme sürecidir: "Toplumsal cinsiyet ifadelerinin ardında bir toplumsal cinsiyet yatmaz; o kimlik, tam da kendisinin birer sonucu olduğu söylenen 'dışavurumlar', 'ifadeler' tarafından performatif [edimsel] olarak kurulur" (2016, s. 77). Butler için ifade edilebilecek "sabit ve değişmez bir kimlik yoktur. İfadesellik (Expressivitöt) bu anlamda edimsellik kavramının taban tabana

karşıtıdır. Edimsel olarak adlandırılan bedensel hareketler halihazırda varolan bir kimliği ifade etmezler, daha çok kimliği gerçek anlamda yaratırlar" (Fischer-Lichte, 2016, s. 41). Dolayısıyla Butler için de edimsellik, gerçekliğin yaratılmasına vurgu yaptığı gibi, kimliğin bireysel ve toplumsal yönünün birlikte işlediğine dikkat çekerek edimselliğin mevcut ikili karşıtlıkları ortadan kaldırabileceğine dair bir fikir de ortaya çıkarır. Bu çalışma açısından edimselliğin gerçekliği temsil etmesi değil de yaratma potansiyeli ve ikili karşıtlıklar açısından sanatçı-izleyici arasındaki varsayılan karşılığın dışına çıkma potansiyeli özellikle önem taşımaktadır. Edimselliği, performans sanatından örneklendirmek gerekirse, performanslarında Marina Abramoviç'in "tarihsel bir kalıbı olduğu gibi tekrar ederek sahneye aktarmak yerine, onu kesin bir şekilde" değiştirdiği ve performanslarını bizzat kendi aktif edimsel katılımı ve izleyiciyi de aynı edimsellik içine çağırmasıyla gerçekleştirdiği söylenebilir (Fischer-Lichte, 2016, s. 44).

Edimselliğin gerçekliği yaratma potansiyeli izleyici açısından onun sadece uzaktan bakan bir gözlemci konumunun dışına çıkması anlamına da gelmektedir. Çünkü edimsellik en baştan özne-nesne arasındaki ayrılığın doğurduğu karşıtlıktan uzaklaşma eğilimi içerisindedir. Böyle bir deneyimin ilk ayağını "bedensel biraradalık" oluşturur: "Bedensel biraradalık daha çok birlikte var olan özneler arasındaki bir ilişkidir. Seyirciler fiziksel varlıklarıyla, algılarıyla ve verdikleri tepkilerle" edimselliğin gerçekleşmesini sağlarlar (Fischer-Lichte, 2016, s. 51). Bununla birlikte performans sanatında izleyicinin rolü her zaman mutlak bir biçimde fiziksel bir katılım anlamına gelmeyebilir. Bu nokta ses performansları konusu içerisinde ayrıntılı bir biçimde değerlendirilecektir.

İzleyicinin katılımı Richard Schechner'in performans çalışmaları açısında da önemli bir özelliktir. Schechner, izleyicinin katılımı için "tamamlama" kavramı seçer. Victor Turner da performansın "tamamlama aşamasına getirmek" veya "tamamlamak" özelliğine dikkat çeker; edim, "basit bir eylem veya hareketten ziyade süreci az ya da çok tamamlamaktır" (Turner, 1982, s. 91). Schechner'a göre bir performans ancak izleyicinin katılımı olduğunda tamamlanmış olur. Çünkü izleyicinin katılımı özne-nesne, izleyici-sanatçı arasındaki karşıtlığı ortadan kaldırmanın yanı sıra, sanatsal olay ile sosyal olay arasındaki karşıtlığı daha dinamik bir hale getirir" (Fischer-Lichte, 2016, s. 71). Bunun için Schechner, "öğrenilmiş davranış" *(restored behaviour)* ya da "davranışın öğrenilmesi" *(restoration of behaviour)* kavramını getirir (Schechner, 2003, s. xvii-xix). "Öğrenilmiş davranış", performans sanatının edimsel yönüne dikkat çeker. Butler'ın toplumsal cinsiyetin edimselliğine benzer bir biçimde "öğrenilmiş davranış", hem performansın öncesindeki sosyal durumu gösterir hem de performans sayesinde yeni bir davranışın inşa edilmesine önayak olur. Böylece performans izleyici açısından "o zaman ve orada"nın temsil edilmesini izlemek/gözlemlemek değil, edimsel bir şekilde "şimdi ve burada" olan bir deneyim içinde varolma potansiyeline dönüşür.

İzleyicinin sanat yapıtına katılımı konusundaki bir başka ufuk açıcı görüş Jacques Ranciére'in temsili estetik ve buna karşı çıkan estetik rejimler arasında fark gözetmeden ortaya

koyduğu düşüncesidir. Ranciére için temsili rejimde sorun olan şey, gerçekliğin bir benzerlik üretimi içerisinde temsil veya taklit edilmesi değildir. Ona göre sorun izleyicinin görmesi, duyumsaması veya anlaması gereken şeyin tek taraflı bir biçimde yapıttan izleyiciye doğru geçtiğinin varsayılmasıdır. Bu varsayımda bir neden ve sonuç özdeşliği kurulur ve bu özdeşlik "eşitlikçi olmayan" bir ilkedir. Çünkü Ranciére, icranın "sanatçının bilgisinin veya ruh halinin seyirciye aktarılması" demek olmadığı, icranın aslında "tekdüze iletimi ve nedenle sonuç arasındaki özdeşliği bertaraf eden, hiç kimsenin tapusunu cebine koyamayacağı, kimsenin anlamı üzerinde tekel kuramayacağı" bir şey olduğu düşüncesindedir (Ranciére, 2010, s. 20). Bu açıdan Schechner'ın "öğrenilmiş davranış" kavramı, toplumsal ve estetik olanın bağlantısını ortaya koyarak, özne-nesne, izleyici-sanatçı arasındaki karşıtlıklar yerine, karşıtlıkları ortadan kaldırarak bir araya getirme amacıyla "o zaman ve orada olanın şimdi ve burada"ya dönüştürülmesini amaçlar (Schechner, 2003, s. xvii-xix).

Ses Performansları

Temsili estetik yerine, performansın edimsel bir boyut kazanmasını sesin bir anlatım aracı olarak kullanıldığı performanslarda görmek mümkündür. Bir anlatım aracı olarak sesin yarattığı etki, en baştan bir şeyin temsil edilme imkanını ortadan kaldırır, çünkü ses kendisiyle aynı anda ortaya çıkar, kendisinden daha önce olmuş bir şeyin taklit edilmesi amacını taşısa bile yine de yeni bir etki alanı doğurur. Ses var olmanın kanıtıdır; "seslenen kişi kendisinin dünyadaki bedensel varoluşunu telaffuz eder". Sesin var olmanın kanıtı olma özelliği hem edimsellik açısından hem de sanatın izleyici ile kurduğu ilişki açısından güçlü bir potansiyel taşır. Erika Fische-Lichte, sesin izleyici üzerindeki etkilerini şöyle ifade eder:

> O [ses] ne kadar geçici olursa olsun yine de onu duyan kişiye doğrudan – ve genelde etkisini arttırarak- tesir eder. Ses kişiye sadece bir mekan duygusu (bu bağlamda denge merkezinin kulakta olduğunu hatırlayalım) iletmez; ses kişinin bedenine zorla girer ve sık sık fizyolojik ve duygusal tepkiler doğurur. Dinleyici ürperir, tüyleri diken diken olur, nabzı hızla atar, nefes alışverişi yavaşlar ve derinleşir (...) sesselliğin büyük bir etki gücü vardır. (2016, s. 206).

Bununla birlikte sesin izleyici üzerindeki güçlü etkisi sessizlikle de örülebilir. John Cage'in 1952 yılındaki "Silent Piece (Sessiz Parça) 4'33" adlı performansı tam da ses, sessizlik ve sesin dinleyici üzerindeki etkisi üzerinedir (Görsel 3). Bu performans üç bölümden oluşur; ilkinde siyah kuyruklu bir ceket giyinmiş olan piyanist David Tudor sahneye çıkarak piyanonun başına oturur ve belirli aralıklarla üç kez piyanonun kapağını açar, piyanoyu çalmadan belli bir süre durur ve piyanonun kapağını kapatır. David Tudor, piyanodaki hiçbir tuşa dokunmaz, en sonunda ayağa kalkar ve dinleyicilere selam verir. "Sanatçı ortamda yaratılan işitsel mekana sadece ayak sesleriyle ve piyanonun kapağından gelen seslerle katkıda bulunmuştur. Başka bir deyişle, işitsel mekanı sanatçı değil, daha baskın bir şekilde dışarıdan duyulan veya seyircilerden çıkan sesler meydana getirmiştir" (Fischer-Lichte, 2016, s. 210-211). John Cage de Black Mountain College'da piyanonun başında 4 dakika 33 saniyelik bir zaman dilimi boyunca sessizliği sahneler. Bununla birlikte performans sessizliğin

imkansızlığı ile sonuçlanır; dünyanın sesi performansın kendisine dönüşür. Cage, "4'33" performansında, konser salonuna gelen dinleyicilerin müzikten daha ilginç bir 'müzik' olan çevrelerindeki sesleri hissetmelerini ister. Cage'in "4'33" performansında dışardan konser salonuna ulaşan sesler ve dinleyicinin çıkardığı seslerden oluşan dünyanın sesiyle yakaladığı etki, dinleyicinin sanata katılımı açısından önemlidir. Dinleyicilerin çıkardığı sesler, "piyanist hiçbir şey çalmadığı için sadece kendilerini rahatsız eden bir sessizliği işittiklerini dile" getirme biçiminde, yani performansın bilinçli birer katılımcısı olma niyeti taşıyarak çıkarılan sesler değildir (Fischer-Lichte, 2016, s. 211). Bununla birlikte performans yine de onların konser salonunda, yani "şimdi ve burada" var olmaları nedeniyle gerçekleşir. Böylece performans, bir şeyin temsil edilmesi yerine, piyanist ve dinleyicilerin bir konser salonunda bir araya gelme anına dikkat çeker. Bu performansta "şimdi ve burada"nın deneyimlenmesi ise var olmanın kanıtı olan ses ile gerçekleşir. Cage, bu durumu şöyle açıklar:

> Bir noktayı kaçırdılar. Sessizlik diye bir şey yoktur. Sessizlik diye düşündükleri şey rastlantısal seslerle doluydu, ancak onlar dinlemenin nasıl bir şey olduğunu bilmiyorlardı. Birinci bölüm boyunca dışarıdaki rüzgarın kımıltılarını duyabilirdiniz. İkinci bölüm boyunca yağmur taneleri çatıya düştü ve üçüncüde insanların kendileri ilginç sesler çıkarmaya başladılar; konuştu ve dışarı çıktılar (Kostelanetz, 2003, s. 65).

Görsel 3. John Cage, 1962, 4'33". Vimeo. Erişim: 24.07.2015, https://goo.gl/dETPr6

"4'33" adlı performansta alıcı, gönderici ve gönderge üçlü iletişim sistemi alt üst edilir ve özne-nesne, sanatçı-dinleyici ikiliği sesin mevcudiyeti ile aşılır. Burada sanatçı-izleyici karşıtlığı veya Ranciére'in neden-sonuç bağlantısı dediği şey, sanatın veya icranın sanatçının tekelinde var olan bir şey olmadığının deneyimlenmesi ile gerçekleşir; yağmur tanelerinin çatıya düşüşünün veya rüzgarın çıkardığı sesler, dinleyicinin öksürdüğünde veya dışarı çıkıp salona girdiğinde çıkardığı sesler, performansçının daha önceden bütünüyle

planladığı, öngördüğü ve tek kişinin kontrolünde olan şeyler değildir. Bu anlamda "4'33" performansı edimsel bir özellik gösterir; insanların biraraya gelmelerinin yarattığı bir edim veya bir inşa söz konusudur. Konserin sanatçının virtüözlüğünden değil de dinleyicilerin ve onların çevresindeki dünyadan kaynaklanmış olması, Schechner'in performans çalışmalarında izleyicinin varlığının tamamlayıcı özelliğine yaptığı vurguyu da haklı çıkarır; "4'33" performansının tamamlanması dinleyicilerin ve onların etrafında oluşan seslerin varlığıyla mümkündür. Bunun aksi, tek mutlak sessizlik olan ölümdür. Hayatın devam ettiği bilgisinin en güçlü kanıtı olan ses, aynı zamanda insan deneyiminin anonimliğini de ortaya çıkarır; ses dünyanın ve deneyimin var olmaya devam ettiğini sürekli ispat eder. Ihde bunu Cage'den yola çıkarak şu şekilde yorumlar:

> John Cage, ses geçirmez bir odada vücudunun içindeki seslerden kaçamadığını fark etti. Bu da onu yaşadığımız sürece mutlak sessizliği kavrayamayacağımız sonucuna çıkardı. Sessizlik sadece ölümle var olacaktı. Kendi ölümümüzü tecrübe etmemiz bizim için nasıl imkansızsa, aynı şekilde sessizliği tecrübe etmemiz de imkansızdı. (...) Mutlak sessizlik, sessizliği ölümde ima eder; ölümün sessizliği, ya da sessizlik olarak ölüm. (...) Öldüğümüz ana dek ses olacak (Ihde, 2007, s. 3).

Sesin bir diğer temel özelliği ise bedenselliğe olan yakınlığıdır. İnsan sesinin insanın bedensel varlığına işaret etmesinin yanı sıra bedenin çıkardığı sesler de beden ile ses arasındaki ilişkiye dahildir; kolun gövdeye sürtünmesi, eklemlerin çıtırdaması, midenin guruldaması, ayak sesleri, hatta nefes alıp vermek bile bedenin seslerine örnek verilebilir. Sesin bedensellikle olan bu yakın ilişkisi sanatın izleyici/dinleyiciyle kurduğu ilişki için de önemli bir değer sunar. Fischer-Lichte sanatın ses ile beden arasındaki ilişkiyi açığa çıkarmasını şu cümlelerle ifade eder:

> Sesler, algılayan özneyi kuşatıp sarmalar ve onun bedenini istila eder (...) Bedenin işittiği sesler yeniden yankınırlar ve beden bu seslerle titreşime girer; hatta belli gürültüler bedende yeri saptanabilen fiziksel ağrılara neden olurlar. Seyirci seslere karşı kendini sadece kulaklarını tıkadığı zaman koruyabilir. (...) Benzer şekilde sesle vücudun sınırlarını işgal ederler. Sesler/gürültüler/müzik seyircinin/dinleyicinin bedeninde yankı mekanı oluşturduklarında, göğüs kafesinden yankılandıklarında, seyirciyi fiziksel olarak acıttıklarında, tüylerini diken diken ettiklerinde veya bağırsaklarını harekete geçirdiklerinde, o onları dışarıdan kulaklarına gelen bir şey olarak duymaz, daha çok bedenin içsel bir işleyişi, sanki "okyanuslara ait" bir duygu gibi hisseder. Sesler aracılığıyla atmosfer seyircinin bedenine girer ve onu atmosfere açık hale getirir" (2016, s. 204).

Ses bir yandan bedenle yakın bir ilişki içerisindeyken diğer yandan logos'la da ilişkilendirilir. Logos, Antik Yunan düşüncesinde söz, kelam, akıl, düzen, anlam anlamlarına gelir ve "bir şeyin her ne ise o olmasını sağlayan nedenler" olarak açıklanır (Cevizci, 2005, s. 1087). Logos teolojik anlamıyla da Tanrı sözü anlamına gelir. Sesin logos'la ilişkisi onun bedenden ayrı düşünülmesine yol açar: "Dilden ayrışmış olan ses, kelamın (logos) bir karşıtı olarak ortaya çıkar. O, kelamın hakimiyetinden kurtularak tehlikeli ve baştan çıkarıcı bir hale gelir" (Fischer-Lichte, 2016, s. 218). Bununla birlikte ses ve logos arasındaki ilişki ile ses ve beden arasındaki ilişkinin mücadelesi Batı sanatı açısından da önemlidir. 20. yüzyıl sanatı

beden üzerine yoğunlaşırken aynı zamanda söz, akıl, düzen olan logos'un üstünlüğüne de karşı çıkmak zorunda kalır. Çünkü Derrida'nın yapısöküme uğrattığı gibi, Batı metafizik tarihinin akıl, ruh ve söze tanıdığı ayrıcalık, bedeni aklın/ruhun/sözün alt kademesi olarak konumlandırır. Batı metafizik tarihindeki diğer ikili karşıtlıklarda olduğu gibi, akıl/ruh/söz ile beden arasındaki ikili karşıtlıkta da akıl/ruh/söz, bedene üstün kabul edilir ve ses de bedenle olan ilişkisi görmezden gelinerek ruh ve akılla ilişkilendirilir. Fischer-Lichte de Avrupa sanatında sesin büyük oradan konuşma dilinden kaynaklandığı fikrinin baskın olduğunu dile getirir; bu fikir sesin "yalnızca dili ileten ve dili ortaya çıkarıp temsil eden bir araç olduğu sonucu"nu doğurur (2016, s. 206). Örneğin Aristoteles, "insan hançeresinden çıkan sesler ruh hallerinin, yazılı sözcüklerse sesin söylediği kelimelerin simgeleridir" diyerek ses ile ruh arasında kurulan yakın ilişkiye dikkat çekmiş olur (Derrida, 2010, s. 20). Sesin ruha ve akla yakınlaşarak bedenden uzaklaştırılması, ilk kez kendini filozof olarak tanımlayan ve ilk felsefe olan kuran Pisagor'un derslerini, bir perdenin ardından vermesi örneğinde de görülebilir. Felsefe dersleri boyunca Pisagor, muhtemelen sesinin akla yakın olması için bedeninin aradan çekilmesi gerektiğini düşünmüş ve hem sesin akılla olan yakın ilişkisini hem de sesin akuzmatik özelliğini kullanmak istemiştir. Akuzmatik ses duyulan fakat "kökeni saptanamayan, yeri belirlenemeyen sestir", bir bedene sahip değildir ve bu haliyle insanda tekinsiz bir duygu yaratır, çünkü insan duyduğu sesi görmek veya sesi bir kaynakla ilişkilendirmek ister. Kaynağın belirsizliği akuzmatik sese bir çeşit otorite kazandırır; "yeri belirlenemediği için herhangi bir yerden, her yerden yayılır gibidir" (Dolan, 2013, s. 64). Böylece akuzmatik ses, bedensiz bir ses olarak, ikili karşıtlıkları besler ve sesi akıl/ruh/söz ile ilişkilendirir. Akuzmatik ses kaynağı belirsiz olmakla birlikte yine de sesi duyanın dikkatini kaynağın varlığına doğru yönelterek, bir kaynak fikrine işaret eder.

1960'lı yıllardan itibaren performans sanatı sesin bedenle olan ilişkisine vurgu yaparak sesi dilden ayrıştırma üzerine çalışır. Bu performanslarda ses ne akuzmatik seste olduğu gibi kaynağı/kökeni fiziksel dünyanın ötesinde konumlanmış bir şeydir ne de logos'la ilişkili olan seste olduğu gibi fiziksel olarak burada olmayan bir şeydir; bu performanslarda ses bedenin "şimdi ve burada" olan fiziksel varlığında ortaya çıkan bir şeydir. Dolayısıyla bu performanslarındaki ses izleyiciyi, o zaman ve orada kurulmuş bir şeyin temsil edilmesine doğru değil, "şimdi ve burada" olmanın bedenselliğe doğru yöneltir. Sesin sözden ayrılarak bedenle ilişkili olarak kullanılmasına Marina Abramoviç'in "Freeing the voice" adlı performansı örnek gösterilebilir (Görsel 4). Abramoviç gerçekleştirdiği, "Freeing the voice", "Freeing the body" ve "Freeing the memory" üçlemesinde bedensel deneyimler yoluyla dilden/sözden özgürleşmenin yollarını araştırır. Üçlemenin parçası olan "Freeing the voice"de Abramoviç, dile dayalı öznelliği bedeninden temizlemenin yollarını icra eder. Bu performansta Abramoviç, üç saat süresince durmaksızın, sesini kaybettiği noktaya gelene kadar bağırır ve böylece aynı zamanda bedenin fiziksel sınırları üzerine de dikkat çeker. Abramoviç "Freeing the voice" performansı hakkında daha sonra şu ifadeleri kullanır: "Sen bu şekilde, ara vermeksizin bağırdığında, ilk olarak kendi sesini fark edersin ve daha sonra kendi sınırlarına doğru çekildiğini ve sesinin bir nesne sesine dönüştüğünü fark edersin"

(Koroleva, 2008, s. 45). Bu anlamda Abramoviç'in bağıran sesinin temsil ettiği bir şey yoktur, bunun yerine bedenin kendisi ön plandadır.

Görsel 4. Marina Abramoviç, 1975, Sesi Serbest Bırakma / Freeing the Voice. SESC. Erişim. 17.11.2016, https://goo.gl/YmuEd7

Abramoviç "Freeing the voice" performansında olduğu gibi, beden ile ses arasındaki yakın ilişki özellikle sesin sözden yalıtıldığı durumlarda daha net bir biçimde görülebilir. Bağırma, inleme, ağlama ve gülme esnasında çıkan sesler her zaman aklın, ruhun ve sözün alanına değil, bedenin alanına ait seslerdir. Bu performanslarda, izleyici ile ses vasıtasıyla bedensel bir birliktelik kurulmaya çalışılır. Bu noktada izleyicinin performansa bedensel katılımının her zaman izleyicinin bir eylem gerçekleştirmesi demek olmadığını belirtmek fayda var. Çünkü izleyicinin performansa katılımındaki bedensellik, izleyicinin aktif eylemsel katılımdan daha çok izleyicinin bedenin anonimliğini hissetmesiyle ilgilidir; bedenli bir varlık olan insan, karşısında bedenle ilgili bir performans gördüğünde kendi bedenini daha çok hissetmeye başlar. İzleyici karşısında gördüğü beden (sanatçının bedeni) ile kendi bedeni arasında bir fark olmadığını hissetmeye başladığında, sanatçı ile izleyiciyi biraraya getiren, her ikisi için de ortak olan bir alan olan icra meydana gelir. Fischer-Lichte, sanatın izleyici ile sesin bedenselliğini kullanarak kurduğu ilişkiyi ufuk açıcı bir biçimde şöyle ifade eder:

> Bu eylemlerin hepsini açıkça bedenin tamamını etkileyen bir süreç meydana getirir: Beden eğilip bükülür, tamamen büzüşür veya aşırı derecede gerilir. Aynı zamanda sesin dilsiz bir şekilde çıkarmış olduğu ifadeleri duyan bir kişi bedensel olarak etkilenebilir ve harekete geçebilir. Bir insanın çığlığını, inleyip sızlamasını, ağlamasını veya gülmesini işiten biri, bütün bunları özgül vücuda getirme süreçleri olarak, yani bedenselliğin yaratıldığı süreçler olarak algılar. Onun bu ifadeleri, karşısındaki kişinin dünyadaki bedensel varoluşuna doğrudan tesir eder: Çünkü o bir çığlığı, hıçkırığı veya kahkahayı duyduğu zaman, çığlık atan, hıçkıran veya gülen ses onun kendi bedenine zorla girer, onda yankılanır ve onun bedeni tarafından özümsenir (2016, s. 206).

Tansel Çeber'in Galeri Tilki'de gerçekleştirdiği "O an hakkında" adlı performansı sesin bedensel yönüne dikkat çekmekle birlikte, Abromaviç'ten farklı olarak bedensel ses ile söz arasında gerilime işaret eder. Galeri camına yerleştirilmiş olan metni bedeninin sınırlarını zorlayarak tekrar tekrar okuyan performansçı, bir metni okuyan sesin arkasındaki bedenin varlığını görünür kılar (Görsel 5). Bu performansta ses, bir yandan dil haline gelirken diğer yandan sesin aşırı zorlanması bedenin varlığını ortaya çıkarır. Bu noktadan sonra ses, dilin iletildiği bir temsil biçimi değil, "dünyadaki bedensel varoluşu telaffuz eden" sestir. Performansçının sesini bedeninin sınırlarına varana dek tekrar tekrar okumasındaki bedensellik, aynı zamanda ses çıkarmanın sınırının, yani konuşmanın veya sadece ses çıkarmanın, nefesin sınırı ile ilgili bir durum olduğunu ortaya çıkarır. Çünkü ses "kendini var eden nefesten daha uzun ömürlü olamaz ve her zaman bir sonraki nefesle yeniden yaratılmalıdır" (Fischer-Lichte, 2016, s. 221).

Görsel 5. Tansel Çeber, 2016, O An Hakkında / About That Moment.
Youtube. Erişim: 17.11.2016. https://goo.gl/52CI2F

"O an hakkında" adlı performans, böylece metnin performansçı tarafından bedenin sınırlarını zorlar bir biçimde tekrar tekrar okunarak hem performansçının kendi bedeninin sınırlarını sınaması anlamında hem de izleyici için sınırları zorlanan bir bedene tanıklık etme anlamında edimsel bir özellik gösterir. Böylece ses, izleyici için bedensel bir ortak alan yaratmaya başlar. Ayrıca okunan metnin[1] içeriği de başka bir dış gerçeklik üzerine değil, bu performansı izlemeye gelen izleyicinin galeri mekanında bulunuşuyla ilgilidir. Burada

[1]Tansel Çeber'in 30 Eylül 2016 tarihinde Ankara, Galeri Tilki'de gerçekleştirdiği "O An Hakkında" adlı performansında tekrarlayarak okuduğu, galerinin camına bulunan metin:

Ankara sokaklarından bir süreliğine uzaklaşıp sanatsal bir deneyim yaşamak için galeri mekanına gelen izleyici, galeriye girmeden önce sergiye gelen diğer kişilerle selamlaşmak için galeri önünde zaman geçirirken içeride olup

sesin kendini her tekrarda yeniden yaratması, sanatın "o zaman ve orada"nın temsiline dönüşmesini engelleyerek, sanatın, sanatçı, sanat yapıtı ve izleyici arasında "şimdi ve burada" her an yeniden yaratılması gereken bir şey olduğuna da işaret eder.

Sonuç

Performans sanatı temsili estetiği dünyanın merkezinde konumlanmış olan sanatçı özne, onun bakış açısından görülen sanat yapıtı ve bu tek taraflı alımlayı kabul etmek zorunda bırakılan izleyici etrafında şekillenen bir estetik olarak görür ve ona karşı çıkar. Performans sanatının nihai hedefi sanatçı ve izleyici için ortak bir katılım alanı yaratmaktır. Performans sanatı, sanatın izleyicinin katılımı ile her an yeniden inşa edilmesi gereken bir gerçeklik olduğu fikrini besler ve edimsel özelliği ile izleyicileri birer katılımcıya dönüştürerek üretim sürecini ön plana alır. Bu ortak yaratım hedefinden bakıldığında dünya bütünlüklü ve bitmiş bir şey değildir, performans sanatı edimsel özelliği sayesinde dünyanın sürekli olarak yeniden inşa edilebilir, akışkan bir yer olduğunu ifade eder. "4'33", "Freeing the voice" ve "O an hakkında" performanslarında, izleyici sesin ardında yatan ve ses tarafından temsil edilen bir dış gerçekliğin olmadığını, bunun yerine buradaki sesin kendi kendisi olarak varolduğunu deneyimlemeleri istenir. "4'33" performansında ses sanatçı ile dinleyici/katılımcının aynı mekanda bir araya gelmesiyle ortaya çıkar, "Freeing the voice" performansında sesin arkasında yalnızca sesin kendisi, yani logos'tan sökülen ses ve beden vardır, "O an hakkında" performansında ise sesin kaynağı izleyici/katılımcının galeri mekanında bulunan kendi anıyla karşılaşmasıyla ilgilidir. Dolayısıyla bu üç performans da edimsellik içerir ve bu performanslarda bir anlatım aracı olarak kullanılan ses, izleyici ve sanatçının "şimdi ve burada" gerçekleşen bir deneyim etrafında buluşmalarını sağlar. Bu açıdan performans sanatında sesin kullanımı performans sanatının hedefleri için uygun bir anlatım aracıdır denilebilir.

---

bitenle ilgili ilk gördüğü galeri camındaki yazılar olur. Bu yazılar içeriden okunabilecek şekilde cama yazıldığından dışardan ne yazdığı pek anlaşılamamaktadır. İzleyici galeriye girdiğinde ilk karşılaştığı şey galerinin boşluğu olur. İçeride, izleyicinin daha önceki sanatsal deneyimlerinden, gezdiği sergilerden alıştığı gibi galerinin duvarlarına asılı veya kaideler üzerinde olmasını beklediği "şeyler" yoktur. Bu galeri izleyicinin daha önce bulunduğu galerilerden farklı değildir, aynı beyaz duvarlara, benzer bir mimariye sahiptir. Belki biraz daha küçük... Her hâlükârda içinde barındırması gereken sanat eserleri yokken boş ve sevimsiz bir beyazlıktır bu. Bu beyazlıkla yalnız kalmış izleyici, muhtemelen "acaba sergi bugün değil miydi ya da henüz sergi kurulmamış mı, yoksa sergi yalnızca camdaki yazıdan mı oluşmakta" diye düşünürken nereden geldiği belli olmayan bir sesle karşılaşır. Birisi yüksek sesle bir şeyler söylemektedir. Ankara sokakları, sanatsal deneyim, izleyici gibi bir şeyler gevelemektedir bu ses. İzleyicilerin arasında dolaşan biri camda yazan metni yüksek sesle okumakta, metin bitince bir süre duraksayıp sonra metni tekrar tekrar okumaktadır. İzleyici mekanın boşluğundan kendini sıyırıp sese daha dikkatlice kulak verdiğinde, söylenenlerin kendisinin yani izleyicinin galeriye geldiğinden beri yaşadığı süreçle ilgili olduğunu kavrar. Serginin adının "o an hakkında" olması artık anlam kazanır çünkü gerçekleştirilen performans sadece o anda yaşananlar hakkındadır. Bir süre sonra, metni okuyan kişinin metni yüksek sesle tekrarlamaktan sesi alçalmakta, duraksamakta ve söyledikleri anlaşılmamaya başlamaktadır. İzleyici, metni bir kez, belki birkaç kez dinledikten sonra dışarıdaki kalabalığa katılmak üzere galeri mekanından ayrılır.

Kaynakça

Bolla, Peter de. (2006). *Sanat ve Estetik* (K. Koş, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Butler, Judith. (2016). *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Carlson, Marvin. (2013). *Performans, Eleştirel Bir Giriş* (B. Güçbilmez, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.

Cevizci, Ahmet. (2005). *Felsefe Sözlüğü.* İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Derrida, Jacques. (2010). *Gramatoloji* (İ. Birkan, Çev.). Ankara: BilgeSu Yayınları.

Dolan, Mladen. (2013). *Sahibinin Sesi Psikanaliz ve Ses* (B. E. Aksoy, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Fischer-Lichte, Erika. (2016). *Performatif Estetik* (T. Acil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ihde, Don. (2007). *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound.* New York: State University of New York Press.

Koroleva, Tatiana A. (2008). *Subversive Body in Performance Art.* New York: The State University of New York Press.

Kostelanetz, Richard. (2003). *Conversing with Cage.* New York: Routledge.

Lyotard, Jean François. (1988-a). *Postmodern Nedir Sorusuna Cevap* (Necmi Zeka Ed.). Postmodern, s. 45-58. İstanbul: Kıyı Yayınları.

Phelan, Peggy. (1996). *Unmarked, The Politicis of Performance.* New York: Routledge.

Potolsky, Matthew. (2006). *Mimesis.* New York: Routledge.

Ranciére, Jacques. (2010). *Özgürleşen Seyirci* (E.B. Şaman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Sayın, Zeynep. (1997). *Beden Yazısı II.* İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Schechner, Richard. (2003). *Performance Theory.* New York: Routledge.

Turner, Victor. (1982). *From Ritual to the Theatre The Human Seriousness of Play.* New York: Paj Publications.

Zima, Peter Vaclav. (1999). *The Philosophy of Modern Literary Theory,* London and New Brunswick: The Athlone Press.

Zupancic, Alenka. (2005). E*n Kısa Gölge Nietzsche'nin "İki" Felsefesi* (S. Bozkurt, Çev.). İstanbul: Encore Yayınları.

SANAT YAZILARI, 2017; (36): 47-57 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

RESMİN İÇİNDEKİ RESİMLER: 17. YÜZYIL GALERİ RESİMLERİ

PAINTINGS INSIDE PAINTING: GALLERY PAINTINGS OF 17th CENTURY

PROF. **NECLA RÜZGAR KAYIRAN**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Resim Bölümü
neclaruzgar@gmail.com

Öz: *Galeri Resimleri janrı, kabinet resimlerinin özel bir bölümüdür. Bu resim türü, koleksiyon yapmanın ayrıcalığına ve önemini vurgu yapmasının yanı sıra, 17. yüzyılda Anvers'de üreten sanatçıların bir dökümünü sunar. Resimlerden oluşan bir tapınak görünümündeki bu resimler, çoğunlukla dönemin ressamları tarafından işbirliği halinde yapılmıştır. Resimlerde betimlenen koleksiyonlar belli bir kişiye ait olabildiği gibi, hayali bir galeriyi de tasvir edebilmektedir.*

Anahtar Sözcükler: *Galeri Resimleri, Resimler Koleksiyonu, Resim Kabineleri, Resim, Flaman Resmi, Kabineler.*

Abstract: *Gallery Pictures genre, is a special part of cabinet pictures. This type of painting, emphasizes the importance and privilege of collecting and represents a cast of artists who produced Antwerp in the 17th century. These paintings, which are in the view of a temple, are paintings composed mostly by artists of that era. The collections depicted in the paintings can be of a certain person, as well as an imaginary gallery*

Keywords: *Gallery Paintings, Pictures of Collections, A Cabinet of Pictures, Painting, Flaman Painting, Cabinets.*

GELİŞ TARİHİ: 03.02.2017 | **KABUL TARİHİ:** 23.02.2017

Resmin İçindeki Resimler: 17. Yüzyıl Galeri Resimleri

Bu çalışma içerisinde Galeri Resimleri (Gallery Paintings) olarak kullanacağımız resim janrı, Koleksiyonların Resimleri (Pictures of Collections), Resimler Kabinesi (A Cabinet of Pictures), Koleksiyonerin Kabineleri (The Collectors Cabinet), Flaman dilinde Konstkamer (Sanat Kabineleri) ve Almanca'da Kunst und Wunderkammer (İnsan-Yapımı ve Doğal Nadireler Kabinesi) olarak da tanımlanmaktadır.

Sanat müzelerinin olduğu kadar, bilim müzelerinin de atası sayılan kişisel koleksiyonlar ya da 'kabineler', 16. yüzyılın sonlarından itibaren rağbet gören bir tutuma dönüşür. Kabine kelimesi şimdilerde bir mobilya türü için kullanılmakla birlikte, geçmişte çeşitli objelerin sergilendiği küçük odaları tanımlamaktaydı (Görsel 1). Bu kabineler Avrupa'da, asil aileler ve yükselen orta sınıf arasında, özellikle de Belçika'nın Anvers şehrinde popüler bir konuya dönüşmüştü.

Görsel 1. Domenico Remps, 1690'lar, Nadireler Kabinesi / A Cabinet of Curiosity. William Emon. Erişim: 02.01.2017. http://williameamon.com/?p=227

Galeri Resimleri, kabinet resimlerinin özel bir bölümüdür ve bu türün ilk örneklerini Yaşlı Frans Francken (1581-1642) ve Yaşlı Jan Brueghel (1525-1569) resmeder. Çok hızlı bir şekilde popüler bir konuya dönüşen Galeri Resimleri daha sonra Genç Jan Brueghel (1564-1637), Cornellis de Baellieur (1607-1671), Hans Jordaens (1555-1630), Genç David Taniers (1610-1630), Gillis van Tilborch (1625-1678), Wilhelm Schubert van Ehrenberg (1630-1637), Hieronymus Janssens (1624-1693), Gonzales Coques (1614-1684), Jacob de Formentrou (1620-1668), Frans Francken II (1581-1642), Adriaen Stalbemt (1580-1662), Willem van Haecht (1593-1637) ve Pierre Subleyras (1699-1749) gibi sanatçılar tarafından resmedilir.

Bu resim janrının en tipik özelliği; figürlerin de bulunduğu yüksek tavanlı büyük ve seçkin bir salonda, duvarların yerden tavana kadar resimlerle donatıldığı sahnelerdir. Türün ilk resim örneklerinde resimlerin yanı sıra çeşitli nadirelere de yer verilirken, sonraları ana motif duvarları dolduran resimler olur. Bir tür sanat galerisi gibi betimlenen bu mekanlar, bir koleksiyonere ait gerçek bir galeri olabileceği gibi (örneğin Archduke Leopold William'ın koleksiyonu, Görsel 2), hayali bir galerinin imgesi de olabilmektedir. Ancak, bu galeriler ister hayali isterse de gerçek olsun, her iki durumda da 17. yüzyılda Anvers'te üreten en iyi sanatçıların bir özetini ya da dökümünü sunar.

Görsel 2. 1647 – 1651, Arşidük Leopold Wilhelm Bürüksel'de Kendi Resim Galerisinde / The Archduke Leopold Wilhelm in his Picture Gallery at Brussels. Prado Müzesi. Erişim: 15.01.2017. https://www.museodelprado.es/en/the-collection/artwork/thearchduke-leopold-wilhelm-in-his-picture/461e64f1-71a3-46fb-961b-3958286a12c5

Brown, 17. yüzyıl monarşisinin, önemli eserlere sahip olmaya ve sanat koleksiyonu yapmaya zorunlu hissettiklerini söyler. Çünkü, savurganca büyük saraylar inşa etmek ve onları kültürel aydınlanmanın simgesi haline gelen büyüleyici resimlerle donatmak, saltanat, ihtişam ve görkemin ön koşulu sayılmaktadır. Brown, 17. yüzyıldan itibaren, özellikle 1640-50 sonrası, şövale resminin diğer bütün koleksiyon objelerinden farklı bir statüye geçtiğine dikkat çeker. Taşınabilir resimler, değerli koleksiyonların en rağbet gören tamamlayıcısı olmuştur (1995, s. 229).

Brown gibi Leppert de bu tür tabloların 17. yüzyılda oldukça yaygın olduğunu ifade eder. Bu temada yapılan eserler, bir yandan resim koleksiyonu yapma çılgınlığının bilinçli bir faaliyet olduğunu onaylarken, aynı zamanda koleksiyon yapmanın soylu bir statü, servet ve iktidar sahibi olmayı gerektirdiği iddiasının yerleşmesine yardım etmiştir. Bu tür resimlerin neredeyse hepsinde galeri sahibi de görülür ve genellikle de yalnız başına değildir. Bu başkaları da -galeri sahibinin kendisi gibi- gösterinin büyüsüne kapılan, bütün her şeylerini

sanata ve sanat seyrine veren, ev sahibinin asaletini tasdik eden tablolara bakan insanlardır. Çünkü tabloların mülkiyetini elinde bulundurmak yeterli değildir; tabloların asıl ve nihai gücü başkaları tarafından görülüyor olmaktan gelir. Leppert'e göre resim koleksiyonlarının resmini yapma işi tam olarak bir fantazi meselesi değildi. Bunun yerine, bir propaganda ve fiili sahipliğin görsel envanterini çıkarma meselesiydi. Galeride bir resim-galerisi tablosunun asılı olması demek, ayrıcalığın sahiciliğinin iki kere vurgulanması demektir (2002, s. 31).

John Berger ise 'Bu resimler nedir?'diye sorar ve şöyle cevap verir: Bunlar her şeyden önce satın alınıp sahip olunabilecek nesnelerdir. Biricik nesnelerdir. Bir sahip resimleriyle çevrelendiği gibi müzik ya da şiirle çevrelenemez. Burada toplayıcı sanki resimlerden yapılmış bir evde oturmaktadır. Bu resimden duvarların taş ya da tahta duvarlara üstünlüğü nedir? Bunların efendiye özel görünüler sunduğunu ifade eden Berger, mülke ve alışverişe karşı edinilen bu yeni tutumlarla belirlenen dünyayı görme biçiminin, görsel anlatımını yağlıboya resimde bulduğunu vurgular (1990, s. 85).

Sanatçılara göre resim bir bilgi aracıydı belki, ama aynı zamanda bir mülk aracıydı da diyen Levi-Strauss, Rönesans resmine eğildiğimizde bunun Floransa'da daha başka yerlerde biriken sınırsız zenginlikler yüzünden gerçekleşebildiğini, zengin İtalyan tüccarların ressamlara dünyada güzel, istenir olan her şeyi onların mülklerine sokabilecek aracılar gözüyle baktıklarını unutmamalıyız der. Sanatın hem varlıklarla iletişim kurabilme, hem de resmetme yoluyla ona sahip olma yanılsamasına dayandığını ifade eden Levi-Strauss şöyle devam eder: "Buna 'nesneyi sahiplenme' çok değerli ve güzel görünen bazı görüngüleri kendine mal etmenin bir yolu diyeceğim. İşte bence Batı uygarlığı sanatının en göze çarpan özelliklerinden biri, sahip olmanın ya da hatta izleyicinin zevki için nesneyi kendisine maletmesini içeren bu haris ve doymak bilmez istektir" (1985, s. 120).

Resimlerin İçeriği

Nadire kabinelerinde, resim, heykel gibi sanat yapıtlarından, doğal ya da sahte tarihi nesnelere, jeolojik, etnografik, arkeolojik, antik ve dini eserlere kadar her tür nadir, değerli ve tarihsel nesne bir aradadır. Bir nadire kabinesi koleksiyonerleri zamanımıza kadar bir çok müzeyi, arşivi ve kütüphaneyi etkisi altında tutan, bütün bilginin aynı mekana sığdırılabileceğine ilişkin düşü paylaşmaktadır. Artun'un ifadesiyle söylersek; "her nadire koleksiyoneri bu düşü kısmen gerçekleştirdiği sanısıyla yaşar. Çünkü koleksiyonuyla oluşturduğu mikrokozmos, bir yerde bütün evrenin, makrokozmosun bir enstalasyonudur. Bireysel ölçekte bir dünya görüşüdür" (2006, s. 41). Dünyanın bu küçük enstalasyonunu gösteren resimlere baktığımızda yan yana duran bu objelerin tümünün aynı derecede eşsiz ve tuhaf olduklarını fark ederiz. Dolayısıyla nadire kabinelerinin içinde sergilenen resimlerle, koleksiyonlardaki resimlerlin aynı etkide olmadığını söyleyebiliriz. Kabinelerdeki resimler diğer tüm nesnelerle aynı düzeyde önem arz ederken, Galeri Resminde temel vurgu resimlerin üzerinde-

dir. Buna rağmen Galeri Resimleri ile nadire kabinelerinin çeşitli karakteristik özellikleri paylaştığını görebiliriz. Örneğin, nadire kabinelerinin bütün dünyayı bir odaya sığdırmaya çalışması gibi, Galeri Resimleri de sanatı bir odaya sığdırmayı arzulamıştır. Her ikisi de insan doğasındaki merak, sahiplik ve toplama arzusunun en uç örneklerini sunmanın yanı sıra, ikisi de dünyayı 'içerden' kontrol edenlerin kimler olduğunu gösteren propagandanın bir formudur. Bunun yanı sıra, her iki türü tasvir eden resimlerde vurgulanan bir diğer özellik de 'uzmanlık'tır. Nesnelerle dolu bir masanın etrafında toplanmış, incelemeler yapıp derin bir sohbete girmiş görünen bu uzmanlar, soyluluğun ve bilginin erdemini temsil ederler. Galeri Resmindeki figürler, sanat bilgisine sahip olmanın ayrıcalığını taşıyan seçkinler olarak resmedilmiştir. Bu tasvirlerde sanat uzmanlığı, o zamana kadarki diğer bilgi formlarının tümünden daha çok arzu edilir bir sosyal üstünlük olarak vurgulanmaktadır. Çünkü sanat hakkında gerektiği gibi konuşabilmek iyi eğitimli olmanın bir göstergesi olarak varsayılmaktadır.

Dolaysıyla bu resimler, felsefe için gerekli olan eleştirel yeteneklerin bilenmesinden, kişisel erdemin geliştirilmesine kadar, çağın entelektüel meşguliyetleri hakkında bir şeyler söyleme niyeti taşırlar (Görsel 3). Marr'a göre, seçkin iç mekanlarda, soyluların ve uzmanların, doğal nadirelerin ve sıra dışı lüks eşyaların gösterişli bir şekilde tasvir edildiği bu resimler, bu janrı amaçlı olarak baştan çıkarıcı, gösterişli yapmak üzerine dizayn edilmiştir. Aynı zamanda, Kuzey Flaman bölgesinde yaşayan dönemin sanatçılarının, büyüyen sanat pazarındaki rekabetçi tutumlarını da gözler önüne serme iddiasını taşırlar (2010, s. 5).

Görsel 3. Jacob de Formentrou, 1659, Resimler Kabinesi / A Cabinet of Pictures. Zeventiende. Erişim: 04.01. 2017. https://www.de-zeventiende-eeuw.nl/articles/10.18352/dze.8122/

Galeri Resimlerinde sanatın sahibi olmaya atfedilen prestij görünür kılındığı gibi sanatın yapımcısı olmanın prestiji de görünür kılınabiliyordu. Bu bağlamda akla gelen iki örnekten biri, Genç David Taniers'e (Görsel 4), diğeri de Pierre Subleyras'a (Görsel 5) ait resimlerdir. Her iki resimde de ressamların bitirilmemiş bir tuvalin başında çalışırken görürüz. Bu re-

simlerde ana konu ressamların kendisidir. Taniers'in resmini yorumlayan Leppert, bu sahnenin amacının ressamın temsil etme/yeniden sunma gücünü iş başındayken bize göstermek olduğunu ifade eder. Bu önemli noktayı gözden kaçırmayalım diye Teniers, resmine, iktidar iddiasını vurgulayan bir araç olarak zaman boyutunu da katıyor: Yüksek sınıftan potensiyel müşterilerini kendisinin işini bitirmesini beklerken görüyoruz. Dahası, tablodaki resim koleksiyonu sadece kendisinin bitirdiği tuvallerden (zeminde duran tabloların bir kısmının Teniers'in olduğu kesin) oluşmuyor, aynı zamanda başka sanatçıların pek çok resmini de içeriyor. Dolayısıyla Teniers kendisini aynı zamanda bir koleksiyoncu olarak resmediyor. Bu bize onun yüksek ekonomik ve toplumsal mevkiini göstermeyi arzuladığını gösteriyor. Resimlerin sahibi olmak- ve aynı zamanda da resmetme kabiliyetine sahip olmak- sahip olan kişinin kim olduğunu sahip oldukları üzerinden gösteriyor seyirciye. Leppert'e göre bu kimlik, kişinin, ötekinin görüş gücünü kendi emri altında tutmayla doğrudan bağlantılıdır (2002, s. 31-32).

Görsel 4. Genç David Teniers, 1640, Ressamın Atölyesi / The Artist Studio.
Leppert, Richard. (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. İstanbul: Ayrıntı, s. 31.

Subleyras'ın resminin çeşitli kaynaklarda farklı şekillerde yorumlandığa tanık oluruz. İnternette yer alan bazı kaynaklar bu resimde Subleyras'ın kendisini üç kez resmettiğini ileri sürer. Subleyras'ın otoportrelerine baktığımıza, portrelerin benzerliğinden dolayı bu iddia akla yakın görünmektedir. Resmin sol tarafında yerde oturan figür de, bu figürün elinde tuttuğu resim de, arkası dönük olarak çalışan da ressamın kendisidir. Baker ise bu konuya hiç değinmeksizin, atölyesinde kendini çalışırken gösteren Subleyras'ın resmini büyüyen sanat piyasası ve sanatçının bağımsızlığı açısından yorumlar. Baker'e göre, bu stüdyoda sanatın nerede pazarlandığı, sanatçı ve müşterisi arasındaki alım satımın nerede yürütüldüğü görülebilmektedir. Dolayısıyla bu resim, bir yanda büyüyen sanat piyasasının sanatı metalaştırmasına, diğer yandan ise sanatın bağımsız bir estetik kategori olarak hiç kimsenin kontrolüne girmeksizin varlığını sürdürmesine işaret etmektedir (2000, s. 288).

Görsel 5. Pierre Subleyras, 1746, Ressamın Atölyesi / The Artist Studio. Artnet. Erişim: 18.01.2017. http://www.artnet.com/magazineus/news/jeromack/jeromack3-11-09_detail.asp?picnum=7

Sanatçı ve sanat pazarı arasındaki ilişkiye değindiğimiz bu noktada, Berger'in bu konudaki eleştirel yaklaşımını hatırlarız. Berger'e göre, Avrupa müzelerinde, olağanüstü bir yapıt üçüncü sınıf yapıtlarla çevrelenmiş durumdadır. Çünkü sıradan sanat yapıtları on yedinci yüzyıldan sonra gittikçe artan bir siniklikle yapılır olmuştur. Başka bir deyişle, ressamın gözünde, resim diliyle anlatılan değerler, ısmarlanan resmin bitirilmesinden, satılmasından çok daha önemsizdi. Şişirilivermiş resimler beceriksizlikten ya da taşralılıktan değil, pazarın isteklerinin sanatın isteklerine ağır basmasından dolayı öyle yapılıyordu. Yağlıboya resim dönemi açık sanat pazarlarının doğmasıyla başlamıştır. Olağanüstü yapıtla sıradan yapıt arasındaki zıtlığın nedeni, sanatla pazar arasındaki bu çelişkide aranmalıdır (1990, s. 88).

Resimlerde Gösterilen Koleksiyonlar Kimlere Aittir?

Koleksiyonların tasvirlerini konu alan bu resimlerin bazılarının isimleri, bize o koleksiyonun belli bir kişiye ait olduğunu anlatır. Örneğin Genç Hieronymus Francken'in "Arşidük Albert ve Isabella'nın Pierre Roose'un Koleksiyonunu Ziyareti" (Görsel 6) adlı resmi, bu koleksiyonun Pierre Roose'a ait olduğuna işaret eder. Bazı resimlerde bunun gibi kişi isimleri geçmekle birlikte, birçok sanat tarihçisi bu resimlerin belli bir kişiye ait olmadığını öne sürerler. Bu görüşü savunanlara göre, dönemin hiçbir iç mekanında bu kadar çok resmin asılı olduğu bir duvar yoktur. Bu kadar çok resmin ancak bir sanat tüccarının duvarında olabileceğini öne sürerler. Ve hatta bu koleksiyonlar, muhtemelen belli bir sanat tüccarına ait bir duvar bile değildir. Bunlar daha çok, dönemin sanatçıları tarafından kendilerini tanıtmak niyetiyle üretilmiş ve bir tüccarın stoklarındaki resim çeşitliliğini bir paket olarak gösteren temsili illüstrasyonlardır. Çünkü tuval resmi bu tarihlerde önemli bir ihracat nesnesi haline gelmiştir ve aynı zamanda altın çağını yaşayan Anvers şehrinin bir prestij göstergesidir. Anvers, bu resimler aracılığıyla, 150 yıldan fazla bir zamandır resim alanında en iyi ustaları hala yetiştirebiliyor olmanın prestijini göstermeyi arzulamaktadır.

Görsel 6. Yaşlı Jan Bruegel ve Hieronymus Francken II, 1621, Arşidük Albert ve Isabella'nın Pierre Roose'un Koleksiyonunu Ziyareti //The Archdukes Albert and Isabella Visiting a Collection of Pierre Roose.
Brittanica. Erişim: 20.01.2017. https://www.britannica.com/biography/Jan-Bruegel-the-Elder/images-videos/The-Archdukes-Albert-and-Isabella-Visiting-the-Collection-of-Pierre/209006

Geçmiş yüzyıllarda, duvarları boydan boya kaplı bir galeriye girmek, olağanüstü ayrıcalıklı bir mekana girmek demekti diyen Leppert, bu resimlerin yarattığı prestiji vurgular. Mekanın ayrıcalığı sırf içindeki nesnelerin değerinden değil, aynı zamanda bir araya toplanmasının çok ender oluşundan kaynaklanıyordu. Özel galeri halka kapalı bir mekandı. Dolayısıyla, buraya girebilmek hem statünün göstergesiydi hem de buraya girebilenlere şunu hatırlatıyordu; galerinin sahibinin statüsü ziyaretçinin statütüsünden yüksektir (2002, s. 29).

Bu türe ait resimlerdeki görkemli atmosfere karşılık, resimlerin içinde yer alan ve anlaşılmaz görünen bazı imgeler vardır. Yukarıdaki görsellerde de görüleceği üzere, bunlardan biri; odanın içinde oynayan, gezinen, masaların üstündeki değerli kağıtları kurcalayan ya da bir kadın tarafından çekiştirilerek odadan çıkartılmaya çalışılan çocuklardır. Bir diğeri ise resimlerdeki temel pozisyonu işgal eden maymunlar veya köpeklerdir. Bu figürlerin varlığı bugün bize oldukça uygunsuz ya da anlaşılmaz görünür. Resimlerdeki çocukların varlığını Marr, 1660'larda bölgedeki nüfusun çokluğu ve 70'lerdeki janr resmi tasvirlerinin anlayışı doğrultusunda açıklar. Janr resminin "sıradan" insanları ve ev içi enteryörlerinin betimlemesi, dönemin tüm resim konularına sızmıştır. Resmedilen tüm konular, gündelik hayatın içine yedirilmiş ya da onların içinden çıkmıştır. Dolayısıyla çocukların hayatın olağan bir parçası olması, sanat eserlerinin içinde de olağan bir betimleme kazanmıştır (2010, s. 8).

Resimlerdeki hayvanların varlığına ise Welu, açıklık getirir. Welu, maymunun resim ve heykel sanatının sembolü olduğunu söyler. Çünkü sanatçının yeteneği taklit olarak kabul edilir ve bu yetenek, taklitçiliği ile tanınan hayvan ile ilişkilendirilir. *Ars simia naturae* (sanat

doğanın öykünmesidir) cümlesi popüler bir söylemdir ve birçok 17. yüzyıl Flaman sanatçısı, mizahi bir tarzda maymunu sanatçı rolünde göstermiştir (1983, s. 124). Örneğin Teniers, kendini birçok kez bu parodi ile resmetmiştir (Görsel 7). Sembolik ve alegorik anlatım dilinin yoğun olarak kullanıldığı 17. yüzyıl resminde maymun ve köpeğin yanı sıra, taklitle ilişkilendiren papağan imgesine de sıkça rastlanmaktadır.

Görsel 7. Genç David Teniers, 1660, Maymun Ressam / The Monkey Painter. Prado Müzesi. Erişim: 20.01.2017. https://www.museodelprado.es/en

Ressamlar Arasındaki İşbirliği

Galeri Resmi türünün çoğunlukla işbirliği halinde yapıldığını biliyoruz. Bu dönemde yapılan pek çok tabloda, resmin içindeki farklı resimlerin her biri, o eserlerin sahibi olan ressamın kendisi tarafından boyanmıştır. Dolayısıyla klasik bir galeri resmi örneğinin, farklı sanatçıların stillerine ait parodileri sunan birçok küçük resimden oluştuğunu söyleyebiliriz. İşbirliği halinde çalışma yöntemi, çoğunlukla bir ressamın sorumluluğunda gerçekleştirilmiştir. Sonuçta resim, birlikte çalışan ressamların tümü tarafından değil, çoğunlukla o resmin asıl sorumlusu olan ressam tarafından imzalanmıştır. Bu da her bir resmin kaç ressam tarafından yapıldığını kesin olarak söylememizi güçleştirmektedir. Ancak bu işbirliğinin kendi içinde belli bir konuda uzmanlık içerdiğini söyleyebiliriz. Örneğin Frans Synders (1579-1657) hayvan resimlerini boyama konusunda uzmanken Yaşlı Jan Brueghel manzara ve bitkiler ya da Peter Paul Rubens (1577-1640) figürler konusunda hayranlık uyandıran bir ressam olmuştur. Belli konularda ustalaşmış ressamların bu ortak çalışma geleneği bir sonraki kuşağa, yani Galeri Resmini altın çağına taşıyan ressamlar kuşağına da geçerek sürmüştür.

Sonuç

Yukarıda da söylediğimiz gibi Galeri Resimleri belli bir koleksiyonere ait bir sergiyi betimlediği gibi, kurmaca ve simgesel bir sergiyi de programlı bir şekilde izleyiciye göstermeyi amaçlamıştır. Kuşkusuz hangi amaçla yapılmış olursa olsun, resimlerden oluşan bu resimler bir sanat tapınağı hissi yaratır. Bu ince ince inşa edilerek kurulan resimler tapınağının daha etkileyici görünmesi biraz da resmedilen figürlerin boyutlarından kaynaklanır. Figürler mekanın içinde küçücüktür. İnsanların, mekanın ve çok sayıdaki eserin içinde kaybolmuşluk hali bize minyatürleri anımsatır. Minyatürlerin her santimi de bu resimlerdekine benzer şekilde değerli çiniler, halılar, sırmalı ipek dokumadan giysiler, değerli taşlarla yapılmış tahtlar ve botaniğin en nadide çiçekleriyle bezenmiştir. İnce ince bezenerek resmedilen bu dünyanın içinde padişah da dahil olmak üzere bütün figürler küçücük kalır. Çünkü minyatürlerde de asıl vurgu güç ve kudrettir. Bu gücün göstergesi de padişahın sahip oldukları aracılığıyla belgelenir.

Benzer tüm örneklerde görüleceği üzere, değerli nesnelerin sahipleri el değiştirir ancak onların yeni sahiplerinin bu varlıkları gösterme arzusu değişmez. Sergileme, gösterme, teşhir etme ya da görünür kılma tutkusu biçim değiştirerek günümüze kadar ulaşır. Buna bağlı olarak belirtmek gerekir ki 17. yüzyılda birçok defa resmedilen sergi görüntülerine karşın, bu dönemde hala "sergi" ifadesi kullanılmamaktaydı. Sergi kavramı ilk kez, on sekizinci yüzyılın başlarında, Alman sanat ve edebiyat teorisyeni ve filozofu Friedrich Schlegel (1772–1829) tarafından kullanılır. "Fransız Cumhuriyeti Müzesi" adını taşıyan ve 1792 yılında Louvre'da düzenlenen ilk kamusal sergiyi izleyen Schlegel, her resim serisinin izleyici için yeni bir "gövde" şeklinde düzenlenip sunulduğunu ve böylece her sunumun yeni bir konsept gerektirdiğini gözlemler. Sıradan insanlar için ilk kez açılan bu sergi, Louvre koleksiyonundaki eserlerin kanuni haklarının artık belli bir kişiye değil, Cumhuriyet'e ait olduğuna işaret eder (Richter, 2010, s. 28). Bu demek oluyordu ki bu tarihten sonra artık sanat nesneleri bir kişinin jestleri etrafında gruplanan bir düzenleme şeklinde değil, başka bir yerleşim ve sunum bağlamına ihtiyaç duyacaktı.

KAYNAKÇA

Artun, Ali. (2006). *Sanat Müzeleri 1*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Baker, Malcolm. (2000). Forms in Space. Martin Kemp (Ed.). *The Oxford History of Western Art,* 280-290. New York: Oxford University Press.

Berger, John. (1990). *Görme Biçimleri* (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Brown, Jonathan. (1995). *Kings and Connoisseurs Collecting Art in Seventeenth-Century Europe*. London: Yale University Press.

Leppert, Richard. (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Levi-Strauss, Claude. (1985). *Irk, Tarih ve Kültür* (H. Bayrı, R. Erdem, A. Oyacıoğlu, I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Marr, Alexander. (2010). The Flemish 'Pictures of Collections' Genre: An Overview. *Intellectual History Review,* Volume 20/05 March, s. 5-25.

Richter, Dorothee. (2010). A Brief Outline of the History of Exhibition Making. *Oncurating,* 06/10, 26-35.

Welu, James A. (1983). *The Collector's Cabinet: Flemish Paintings from New England Private Collections.* Massachusetts: University of Massachusetts Press.

SANAT YAZILARI, 2017; (36): 59-76 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

TEK YAPIDA BÜTÜNLEŞEN FARKLI TASARIM KARARLARI: "SALT GALATA"

FUTURE OF SCIENCE FICTION COMICS IN TURKEY

ÖĞR. GÖR. **MURAT ÖZDAMAR**
Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü omurat@bilkent.edu.tr

ESİN FAKIBABA DEDEOĞLU
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
esinfakibaba@hotmail.com

ÖZNUR KARAOĞLU TEKİN
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü oznurkaraoglu@gmail.com

SOUFİ MOAZEMİ
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü soufi.moazami@gmail.com

Öz: *Eski Osmanlı Bankası binası, farklı tasarım konularının bir araya getirilmesi ve farklı tasarımcılar tarafından ele alınması ile SALT Galata olarak kullanıcıya sunulmuştur. Genelde farklı tasarım kavramlarının mekân içerisinde karmaşa yaratacağı düşünülürken; aksine SALT Galata farklı fikirlerin bir araya gelerek bütünleşebildiğinin bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Öngörülen tasarımlarda yerini alan değişik yorumlar yapıya gerçek bir renklilik kazandırmıştır.*

Yapılan incelemeler doğrultusunda, yapının her bir bölümünün farklı tasarımcı gruplar tarafından ne şekilde ele alındığı ortaya konularak analiz edilmiştir. Bütünsel bir yapının içerisindeki farklı düşüncelerin nasıl bir araya getirildiği ve ortaya konulduğu incelenmiştir.

Dolayısıyla tasarımsal anlayışları ile ön plana taşınan bina, öngörülen farklı yaklaşımlar ile hayat bulmuştur. Bu çalışmayla yapı içerisinde, değişik görüşleri bir araya getiren tasarımcıların izledikleri yol ve aldıkları kararların ne derece uygulanmış olduğu analiz edilmiştir. Ortaya konan tasarım fikirlerinin, düşünsel olarak bir araya gelirken, yapısal olarak da aynı başarıyı gösterip göstermediği tartışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: *SALT Galata, Alexandre Vallaury, Tasarım Birlikteliği, Eski Osmanlı Bankası, Garanti Bankası, SALT Araştırma, Yeniden İşlevlendirme.*

GELİŞ TARİHİ: 31.01.2017 | **KABUL TARİHİ:** 14.04.2017

Abstract: *The Old Ottoman Bank building has different design issues and designers to be addressed for SALT GALATA that is presented for the users. Generally, to have different concepts within a space may cause confusion within itself; but SALT Galata is a good example of having different concepts integrated in the same place. "Different interpretations" are gained with the multifarious designs within the building.*

In this research, having different design processes and concepts of different design groups in each part of the building is analysed. Thus, the design concepts have the main importance within the different approaches of interior design of the building. The decisions of designers, the way they follow and the application way of them within the building are analyzed. In this study, the indication of the structural reflection of design ideas are argued with the question of "do they have same success in practice or not".

Keywords: *SALT Galata, Alexandre Vallaury, Design Association, The Old Ottoman Bank, Garanti Bank, SALT Research, Re-use.*

1. Giriş

SALT Galata binası dönemin Sanayi-i Nefise Mektebi hocası Alexandre Vallaury tarafından inşa edilerek 27 Mayıs 1892'de kullanıma açılmıştır. Yapımından itibaren yıllarca Osmanlı Bankası Merkez binası olarak kullanılmış olan yapı, Galata'da Bankalar (Voyvoda) Caddesi'nin Bereketzade Medresesi Sokağı ile birleştiği köşededir. Güneyde Perşembe Pazarı Hırdavatçılar Çarşısına cephe vermektedir. İkizi Merkez Bankası ile birlikte gerek Bankalar Caddesi'nin gerekse İstanbul'un Galata siluetini oluşturan en önemli yapılarındandır.

1996 yılı itibariyle yapının banka olarak kullanım ağırlığı azaltılmış, daha çok kentin kültürel yaşamına önemli katkılar sağlamak üzere, kültürel amaçlı kullanımı hedeflenmiştir. Yapının bir bölümünde Garanti Bankası Galata Şubesi varlığını sürdürmeye devam ederken, diğer kısımlarında düzenlenen Osmanlı Bankası Müzesi, kütüphane, konferans salonu, sinema ve sergi mekânları ile kamuya açık etkinlikler için de kullanıma açılmıştır.

Tasarımın fiziki olarak hayat bulmadan önce fikir çalışmalarının yoğun bir şekilde yaşandığı bir yapıdır. İç mekân tasarımının yapıyı geri plana atmadığı, eskinin yanına yeniyi işlerken binaya ve çevresine olan saygının kaybedilmediği bir örnektir.

Restorasyon öncesinde, kullanıldığı için sürekli bakım yapılmış olan binada, özellikle iç mekânların fiziksel açıdan oldukça iyi durumda olduğu belirtilmiştir. Önemli bir strüktürel sorun ve malzeme bozulması ile karşılaşılmadığı ifade edilmiştir. Binanın arka kısmındaki hacimlerin, zaman içerisinde yapılan ara bölmeler sebebiyle mekânsal olarak niteliksiz hale gelmiş olduğu gözlemlenmiştir. Çeşitli dönemlerde yapılan müdahaleler sırasında tesisat (havalandırma, aydınlatma vb.) kablolarına gerekli boşlukları oluşturmak için yapının iç duvarlarının ve tavanlarının alçı levhalarla kaplanmış olduğu belirtilmiş, pek çok yerde özgün tavan ve duvarların durumunu saptamak mümkün olmamıştır. Bu sebeple bir fikir edinebilmek adına bazı kısımlarda gözlem amaçlı incelemeler ve sondajlar yapılmıştır.

Seneler içinde birçok müdahaleye maruz kalan yapı; restorasyon çalışmalarıyla özgün haline kavuşturulmuştur. Restorasyon aşamasında üç ana müdahale gerçekleştirilmiştir. Bunlardan biri, karşılama noktasındaki merdivenin anıtsallığını yok eden asansörlerin yeniden tasarlanarak yapıdan bağımsız fakat yapıyla bir bütün olarak işleyen öğeler haline dönüştürülmesidir. İkincisi, restorasyon öncesinde yer kazanmak amacıyla oluşturulan ara katın iptal edilerek yapının odak noktası olduğu düşünülen avluya gün ışığının tekrar alımının sağlanması olmuştur. Bununla birlikte günümüz ileri teknolojisinden faydalanılarak gün ışığının sürekli ve aynı yoğunlukta alınmasına olanak tanınmıştır. Üçüncü ve son müdahaleyle gereksiz ekler temizlenerek orijinal yapı planı ortaya çıkarılmıştır. Böylece yapının orijinal karakteri ortaya çıkarılırken günümüz şartları ve ihtiyaçları da göz ardı edilmemiştir.

Yapıldığı dönemden günümüze kadar Galata'nın simgesi durumunda olan Osmanlı Bankası Genel Müdürlüğü Binası, yaşadığı dönem içerisinde başarılı iç mekân düzenlemesi, cepheleri, özellikle de iç mekândaki kaliteli mermer işçiliği ile büyük bir önem taşımaktadır.

2. SALT Araştırma

Murat Şanal ve Alexis Şanal tarafından tasarlanan SALT Araştırma bölümü incelikle düşünülmüş bir tasarım anlayışının ürünüdür. Araştırıcı incelemeler ve tasarım sorgulama ŞANAL Mimarlık Planlama'nın çalışmalarına yön veren en önemli tasarım anlayışlarından biri olarak ifade edilmektedir. Tasarım anlayışları; kültürel değerler, sürdürülebilir tasarım ilkeleri, ışık, geometri, yerel malzeme ve mevcut yapım yöntemleri vasıtasıyla sosyal toplum ve tabiatın mimariye katkısına odaklanmak olarak tanımlanmaktadır (http://sanalarc.prosite.com/). Süreç içerisinde de benimsedikleri bu tasarım yaklaşımı salt araştırmanın temelini oluşturmaktadır. Açık kaynak sürecinde, projelerin her aşamasında multi-disipliner uzman ekiplere, bilgi entegrasyonuna, deneyim ve stratejiye öncelik veren tasarımcıların, disiplinler arası çalışma anlayışı ile hareket ederek tamamladıkları bu süreçte SALT Araştırma mekânında farklı tasarımcıların ürünlerine de yer vererek bu anlayışa ne derece önem verdikleri görülmektedir (http://sanalarc.prosite.com/).

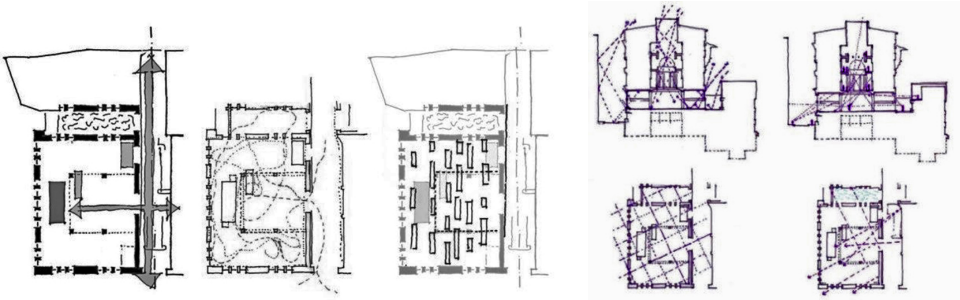
Görsel 1. Tasarımın Temelini Oluşturan Kavramlar, 2011.
Sanalarc Mimarlık. Erişim: 10.02.2016. http://sanalarch.tumblr.com/

Görsel 1'de yapının kendisi ve çevresiyle ilişkili ögeler analiz edilerek, mekân tasarımına yön vereceği düşünülen çeşitli tasarım düşünceleri ortaya konmuştur. Benimsedikleri bu anlayış doğrultusunda tasarladıkları SALT Araştırma mekânında, tarihi yapının eşsizliği ve avlunun mekânsal hacmi tasarıma yön veren önemli ögeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Tasarımcılar, Vallaury yapısının farklı mimari üslupları derlemesinden hareketle oturma, çalışma, üretme ve izleme birim ve nesnelerinin kentin modern tasarım tarihinden süzerek oluşturulduğunu belirtmektedir. Yapının kendisi ve bulunduğu çevre, tasarımı etkileyen bir başka önemli unsur olarak değerlendirilebilir. Son olarak ışık, tasarıma yön veren öğelerden biri olmuştur. Kullanıcıya öncelik veren güncel kütüphanecilik ilkelerine göre tasarlanan SALT Araştırma mekânı rahatça çalışılan, araştırma yapılan; grup çalışmalarına, izle-

meye, hatta üretime imkân veren nitelikli ve konuksever bir ortam sağlamayı amaçlamaktadır (http://www.arkitera.com/). Görsel 2, tasarımcının işe başlarken yapının üstleneceği fonksiyonu iyi tanımlaması ve analiz etmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Koleksiyonu keşfetmek üzere olanın kim olduğunu görmek, duyurmak, ifşa etmek, ortak bir gelecekten yana olmak, oyun oynamak, tadını çıkarmak, katılmak, dâhil olmak, yaratmak, etkilemek, dans etmek, eğlenmek, öğrenmek, bulmak, etkinliklerden ilham almak, yer üretiminin ve deneyimin parçası olmak gibi belirtilen anahtar kelimeler hem kullanıcıyı tariflemekte hem de verilecek olan işlevin tanımını güçlendirmektedir (Görsel 2).

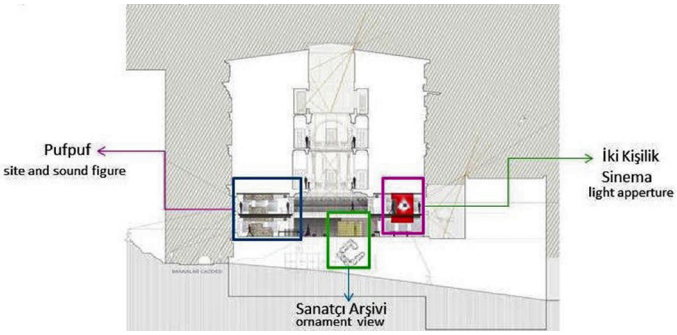
Görsel 2. İşlevi ve Kullanıcıyı Tanımlayan Anahtar Kelimeler. 2011.
Sanalarc Mimarlık. Erişim: 10.02.2016. http://sanalarch.tumblr.com

Tasarım sürecinde, mekân planları üzerinde yapılan analizler tasarımın şekillenmesine olanak sağlamıştır. Görsel 3 ve 4'te görülen plan ve kesit eskizlerinde ışık, bakış açıları, manzara, uzaklık ve yakınlık, bütün ve parçalı, ana akslar, sürekli akış ve sirkülasyon, düzen gibi anahtar kelimelerden yola çıkılarak mekan analiz edilmiştir (Görsel 3-4).



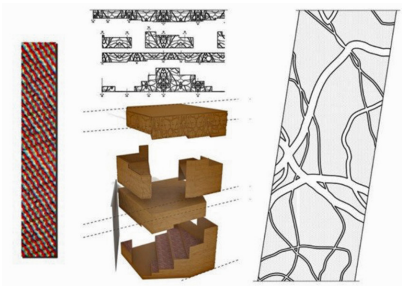
Görsel 3-4. Plan ve Kesit Eskizleri. 2011.
Sanalarc Mimarlık. Erişim: 10.02.2016. http://sanalarch.tumblr.com/

Yapılan analizler doğrultusunda SALT Araştırma'ya üç ana anlatı (Narrative Objects), tasarım elemanı olarak yerleştirilmiştir. Bu üç ürünün her biri tasarım kararlarının bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Kesit çiziminde (Görsel 5) görüldüğü gibi yapının solunda tasarımcıların konum ve ses figürü (Site and Sound Figure) kavramından yola çıkarak tasarladıkları 'Poofpuf' oturma elemanı konumlanmaktadır. Orta bölümde, süsleme görüşü (Ornament View) kavramı, avluda bulunan dönemin süslemeli kolon başlıklarına referans vererek 'Sanatçı Arşivi', son olarak da ışık açıklığı (Light Apperture) kavramı ile güneş ışığının geliş açılarına göre biçimlenen 'İki Kişilik Sinema', yapının sağında yer almaktadır. 'Poofpuf' ve 'İki Kişilik Sinema' SALT Araştırma'nın hem giriş hem de asma katında devam ettirilmiş, böylece iki kat arasında bağlantı kurularak tasarımın sürekliliği sağlanmıştır. Avludan yola çıkılarak tasarlanan 'Sanatçı Arşivi'nin avlunun merkezine yerleştirilmesi ile yapının üst katlarından algılanmasına imkân verilmektedir.



Görsel 5. SALT Araştırma'da Ön Plana Çıkan ve Kavramlarla İlişkilendirilen Tasarımlar. 2014. Arkiv. Erişim: 06.03.2016. http://www.arkiv.com.tr/

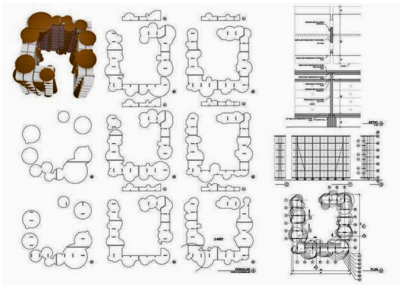
Yapının bulunduğu bağlamın analiz edilmesiyle ortaya konan tasarım 'Poofpuf', İstiklal Caddesi'nin 2007'de alınan ses kayıtlarından yola çıkılarak tasarlanmıştır. Diğer yandan Galata semtinden doğaya referans veren dekoratif desenlerin tarihini vurgulamak amacıyla, tasarlanan üründe kontrplak malzeme üzerine kazılı bir desene dönüşmüştür (http://sanalarch.tumblr.com/) (Görsel 6-7).

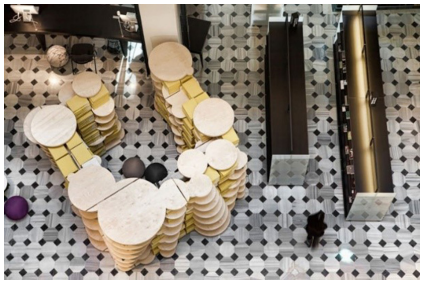


Görsel 6-7. 'Konum ve Ses Figürü (Site and Sound Figure)' Kavramından Yola Çıkarak Tasarlanan 'Poofpuf'. 2014. Arkiv. Erişim: 06.03.2016. http://www.arkiv.com.tr/

Poofpuf için tasarlanan döşemelik tekstil 'Yukarıdan', Alexis Şanal tarafından bir tekstil serisi olarak yine yapının konumu referans alınarak tasarlanmıştır. . Her tekstilin kente ait bir hikâyesi bulunmaktadır. Vektörel renk ve desenler kentin bir parçasının atmosferini ifade etmektedir. Her tekstilin tasarımı, İstanbul'un yukarıdan çekilmiş bir fotoğrafı ile başlar. Dijital kodlamalar ile geliştirilerek renk ve desen üretilir. 2010 yılında SALT Araştırma merkezi tasarım sürecinde, SALT Galata yapısının giriş katından Perşembe Pazarı ve Külliye boyunca uzanan olağanüstü görünümlere sahip dokuların incelenmesiyle başlayan çalışma, SALT için özel olarak tasarlanan döşemelik bir tekstile dönüşmüştür (http://sanalarc.prosite.com/).

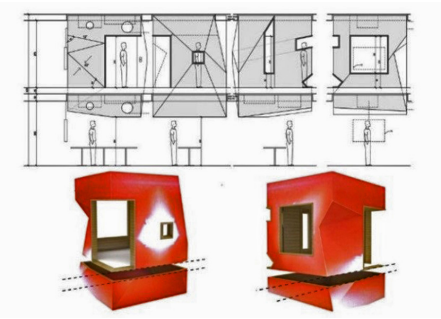
Alexandre Vallaury'nin avludaki dekoratif Korint başlıklarını yaratmak için kullandığı daire geometrisinden faydalanılarak tasarlanan 'Sanatçı Arşivi' avludan algılanabilecek şekilde konumlandırılmıştır (Görsel 8-9). Böylece avlu ile paylaşılan ortak geometrinin yukarıdan bakıldığında da bütünlük sağladığı gözlemlenmektedir (http://sanalarch.tumblr.com/).

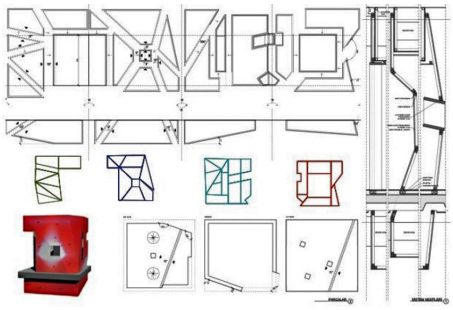




Görsel 8-9. 'Süsleme Görüşü (Ornament View)' Kavramından Yola Çıkarak Tasarlanan 'Sanatçı Arşivi'. 2014.
Arkiv. Erişim: 06.03.2016. http://www.arkiv.com.tr/

İki kişilik sinema, kış ve yaz sabahlarında, açıklıktan mekânın merkezine dek sızan güneş ışığının hareketine göre biçimlendirilmiştir (Görsel 10-11).





Görsel 10-11. 'Işık Açıklığı (Light Apperture)' Kavramından Yola Çıkarak Tasarlanan 'İki Kişilik Sinema'. 2014. Arkiv. Erişim: 06.03.2016. http://www.arkiv.com.tr/

SALT Araştırma mekânında dokunsal hikâye anlatımının (Tactile Story Tellers) yapıldığı üç objede de kontrplak malzeme kullanılmıştır. Bu malzemenin tercih edilme nedeni hem ziyaretçileri kontrplak kadar sıradan bir malzemenin iyi marangozlukla ne gibi potansiyeller taşıdığı konusunda heyecanlandırmak hem de Salt Beyoğlu'daki sergilerle ortaya çıkacak gelecek potansiyellerin bu anlatıda da aktif olduğu ziyaretçilere göstererek onları bu hikâyeye dâhil etmektir (http://sanalarch.tumblr.com/).

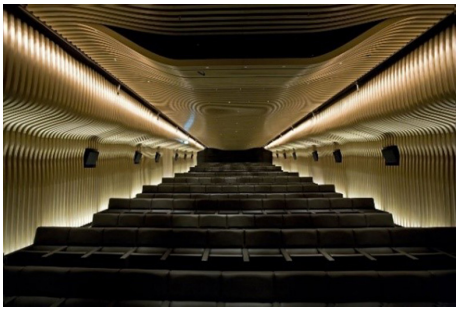
Bir hikâyenin tasarım ile ilişki kurularak kullanıcıya aktarılması düşünsel olarak mümkün kılınmaya çalışılsa da pratikte kullanıcıyı bu masalın içine ne kadar çektiği tartışılabilir. Üç üründe de geçmiş, çağdaş bir anlatım ve kullanımla somut hale getirilmeye çalışılmıştır. Salt araştırma için yürütülen tasarım sürecine bakıldığında öylesine yapılan en ufak bir uygulamanın olmadığı görülmüştür. Çok detaylı ve incelikle yürütülen çalışma sonucunda yapılan tasarımların detaylarının kullanıcılar tarafından ne kadar algılandığı bu çalışmada sorgulanması gereken bir noktadır.

3. SALT Oditoryum

Yapıyı orijinal haline getirme çalışmalarına yönelik ele alınan Salt Galata binasındaki konferans salonu Garanti Galeri ile yapılan görüşmeler sonucu projelendirilmiştir. Oditoryum; konferans, seminer, münazara gibi uzun süreli oturumlar ile uzun metrajlı film gösterimleri biçiminde klasik sunum ve paylaşım etkinlikleri için, Zoom TPU tarafından tasarlanmıştır. 219 kişi oturma kapasiteli Oditoryum, performanslar için de kullanılmaktadır. Tasarımcıların genel tasarım kimlik ve çizgi özellikleri aşağıdaki gibi özetlenebilir;

- Ritm ve Hareket
- Dalgalı ve keskin çizgiler
- İç mekânda bütünlük duygusuedrrr

SALT Galata yapısının ek bölümünde konumlandırılan konferans salonunun konsept kurgusu, binaya göndermeler yapmaksızın, güncel ve bir o kadar da gelecek kuramlarına uzanacak bir yaklaşımla ele alınmıştır. İç kabuk formunda yaratılan dalgalı ve cidarlı form, zaman içerisinde bir salınım yapması düşünülerek esnek, bunun yanında geleneksel ahşap malzemeyle de formun genleşmesine set çekmek adına bir bariyer gibi kullanılmıştır (http://architizer.com/). Mekân içindeki ahşap malzemenin duvardan tavana kadar devam ettirilmesi ile bir bütünlük ve mekânı üç boyuta taşıma hissi yaratılmıştır.



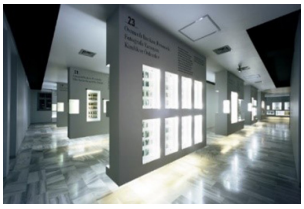
Görsel 12-13. Oditoryum İç Mekân. 2011.
Zoom TPU. Erişim: 13.03.2016. http://www.zoom.com.tr/

Mekân düzenlemesinde ağırlıklı olarak ahşap, oturma ünitelerinde ise deri tercih edilmiştir. Düzensiz duvar yüzeyleri, gerekli akustiğin sağlanması amacıyla, kısa aralıklarla birbirinden farklı eğriler çizen ahşap kayıtlarla oluşturulmuştur. Mekanik, elektrik ve aydınlatma gibi teknik gereksinimler, ahşap yüzeyin arkasında yer almaktadır. Aynı malzeme ve yaklaşımla hazırlanan tavanla bütünleşen mekân, mağara gibi organik bir görüntü vererek kulak zarının soyut görünümünü andırmaktadır (http://v2.arkiv.com.tr/).

4. SALT Osmanlı Bankası Müzesi

Yapının (-1) katında yer alan bu alan, Türkiye'de bir özel banka tarafından kurulmuş ilk müze olma özelliğini taşımaktadır. 1892 yılında Osmanlı Bankası Genel Müdürlüğü olarak faaliyete başlayan binadaki kasa dairelerinin içinde ve etrafında düzenlenen müze, Osmanlı Bankası'nın tarihine ışık tutmaktadır.

Müze alanı, içerdiği nesne ve belgelerin yanı sıra tasarımıyla da geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemlerinin izlerini taşımaktadır (http://v2.arkiv.com.tr/).

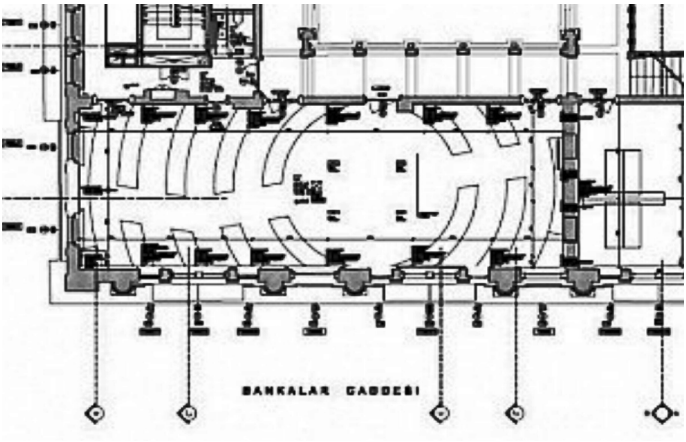


Görsel 14-15-16. Osmanlı Bankası Müzesi İç Mekân. 2003.
Arkitera. Erişim: 08.02.2016. http://v3.arkitera.com/

Müzede, kuruluşundan özel ticari banka statüsüne geçtiği 1933 yılına kadar yaklaşık 80 yıllık süreçte, Osmanlı Bankası'nın geçirdiği önemli değişimler, kronolojik olarak dönemin siyasi, toplumsal olayları ile bir arada ele alınmıştır.

5. SALT Ofis

Superpool, Selva Gürdoğan ve Gregers Tang Thomsen tarafından oluşturulan bir mimarlık stüdyosudur. Kendilerinden Galata Binası içerisinde SALT Ofislerinin tasarlaması istendiğinde, şu sorunun cevaplanması gerekmekteydi, "SALT nasıl çalışıyordu?" Tasarımcıların bu soruya yanıtı şöyle olmuştur; "Bir ofis tasarlamak için birçok sorumuz var, ne kadar çalışıyorlar, çalışma saatleri esnek mi, işyerinde mutlu olunur mu, patron var mı, herkes genç mi, günde kaç toplantı yapılıyor, ofis açık mı, evden çalışmak varken her gün işe niye gidiyorlar?" Tasarım ekibi bu düşünce ile yol almıştır (http://v3.arkitera.com). Fikir alışverişine imkân verecek oturma düzenini arayarak "parlamento" adını verdikleri bir tasarım önerisi ortaya koymuşlardır. Dairesel bir orta alanın etrafında düzenlenmiş bir oda; ortası boş, bazen bir toplantı düzenine elverecek, bazen bir sunum, bazen üzerinde çalışılan bir serginin maketinin gelebileceği bir boşluk, bir meydan ya da orta alan oluşturulmuştur (Görsel 17).



Görsel 17 Ofis Planı. 2016. Arkiv.
Erişim: 08.02.2016. http://www.arkiv.com.tr/

Binanın ana yapısına bir ek yapmak yerine, mimari yaklaşımdaki duvarlar, döşemeler ile ilgili alınmış kararların içerisinde kalmayı tercih etmişlerdir. Masalar ve dolaplar da bu doğrultuda yalın bir dilde tasarlanmıştır. Tasarımcılar, her öğeyi kendi mantığı içerisinde çözümlemenin doğru olduğunu düşünmüşlerdir. "Parlamento", işlevsel ve güçlü bir şema, ancak masalar/mobilyalar dışındaki diğer öğeler, örneğin aydınlatma/tavan, aynı gücü bünyesinde barındırıyor mu? (Görsel 18).

Programlama ofisinde ana kapı ortadaki ortak alana açılmaktadır. Masalar, odanın kullanımının esnek olabilmesi için iki taraflı kullanılabilecek şekilde tasarlanmıştır (Görsel 18-19).

Görsel 18-19. Ofis Görünüşü. 2016. Arkiv. Erişim: 08.02.2016. http://www.arkiv.com.tr/

Ofisteki dolaplar duvarlarla birlikte düşünülmüş, böylece bugünkü ofis sistemlerinde ayırıcı olarak kullanılabilen dolapların hiçbir şekilde mekânı bölmesine/sınırlamasına izin verilmemiştir. Duvarlara beyaz renk uygulanmasının yanı sıra, mekanda kullanılan malzemelerin, aydınlatma elemanlarının, stor perdelerin, havalandırma sistemlerinin, doğramaların da beyaz olması hakim rengi ortaya koymaktadır.

Mekân zemininde kullanılan ahşap malzeme mekâna belli oranda renk katmaktadır. Bahse konu yalınlık o kadar güçlüdür ki çalışanların üzerinde bulunabilecek kırmızı bir bluz ya da herhangi bir renk ofis sandalyesi bile çok öne çıkabilmektedir (Görsel 20-21).

Tasarımı inceleyerek yola çıkıldığında, gerçekleştirilen projenin çok etkileyici bir fikir olarak yol aldığı ancak bugün temel tasarım dersinde bile, düz çizgisi olan bir şeklin dairesel bir şekil ile nasıl yan yana geldiği kolay bir konu değildir.

Görsel 20-21. Ofis Çalışma Masası Görünüşü. 2016. Arkiv. Erişim: 08.02.2016. http://www.arkiv.com.tr/

Ayrıca planda hissedilen etkileyici geometrik yapı, üçüncü boyutta mekânda ortaya çıkabilir miydi? Öte yandan, iç mimarinin en büyük silahlarından birisi olan tavanın tasarımsal boyutta kullanılabilmesi de bir diğer soru olarak karşımıza çıkmaktadır. Tavanı bir bütün halinde kapatmak değil ancak parçalardan ya da çizgilerden oluşabilecek bir tasarımın, yapılmış olan mobilya tasarımına daha üç boyutlu bir anlam vereceği düşüncesi doğabilmektedir. Ama kendilerinin de açıkladığı gibi, "Her ögeyi kendi mantığı içerisinde çözmenin doğru olduğunu düşünüyoruz" (http://www.arkiv.com.tr/), yaklaşımı da binanın özgün yapısına duyulan saygının ifadesi olmuştur. Ancak özenle ağırlık verilen mobilya tasarımının, mekân tasarımında tek başına kalabileceği bunun da iç mimarinin yapı içerisinde üç boyutlu bir düşünce ve tasarım ile ne kadar etkili olabileceğinin göstergesidir.

6. SALT Dükkân- Robinson Crusoe 389

Görsel 22-23. Robinson Crusoe 389 İç Mekân Görünüşleri. 2016. Cool-cities. Erişim: 15.03.2016. http://www.cool-cities.com/

SALT Galata bünyesinde Robinson Crusoe 389 tarafından işletilen mekân, yerli yabancı güncel ve temel yayınların yanı sıra, SALT'ın kitaplarını, etkinlik ve sergilerde işbirliği yapılan kişilerin çalışmalarını da içermektedir (Görsel 22-23).

SALT Galata'nın giriş katında yer alan dükkânın tasarımı, içmimar ve endüstri ürünleri tasarımcısı Ömer Ünal tarafından yapılmıştır. Ömer Ünal'ın tasarım sürecinde ilk olarak hedeflediği; markanın kimliğinden çok fazla uzaklaşmadan içinde bulunduğu tarihi yapıyla bütünleşebilecek, aynı zamanda da satış ve teşhir koşullarının değişkenliğine kolaylıkla ayak uydurabilecek, esnek, modüler ve adaptasyon yeteneği yüksek strüktürden meydana gelen bir mekân yaratmaktır. Bu amaçla tasarımcı, metal ve ahşap kullanarak esnek bir sistem geliştirmiştir. Dükkânın içinde bulunan ve sistemin bir parçasını oluşturan her unsur, çok değişik biçimlerde kullanımına izin vererek, bütünleşik bir tasarım meydana getirmektedir (http://designmixer.wordpress.com/).

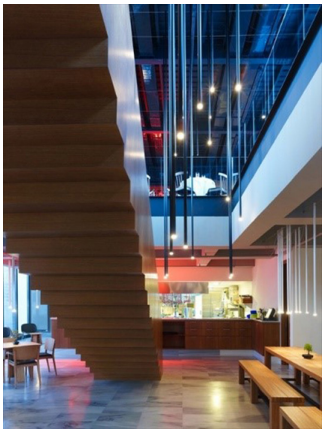
Görsel 24-25-26. 'Link' Tasarım Fikrinin Mekâna Yansıması. 2012. Designmixer. Erişim: 20.03.2016. http://designmixer.wordpress.com/

Tasarımcı, mekân genelinde görülen detayları 'link' adını verdiği sergileme elemanlarına dönüştürerek birbirini tamamlayan bir tasarım örneği sunmuştur (Görsel 24-25-26). Yapının genelinde de yaygın olarak bulunan mermer ve metal gibi içinde siyah ve gri tonları barındıran soğuk malzemelerle tabandan tavana uygulanan doğal ahşap birlikteliği, mekâna dengeli, modern ve sıcak bir görünüm kazandırmıştır.

7. SALT Kafe ve Restoran (Ca' D'oro)

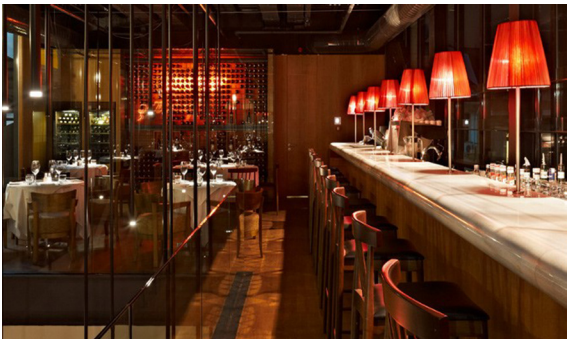
Görsel 27-28. Kafe & Restoran (Ca' D'oro) Dış Mekân Görünüşleri. 2016. Cem Karakuş. Erişim: 25.02.2016. http://www.cemkarakus.com/

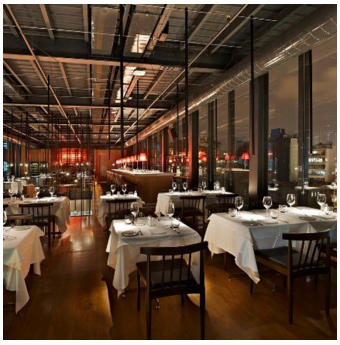
SALT Galata'nın Perşembe Pazarı'na bakan cephesini oluşturan yeni ek yapının zemin üstündeki iki katı, kafe ve restoran olarak işlevlendirilmiştir. Mimarlar Tasarım ve Zehra Uçar tarafından gerçekleştirilen mekân, tarihi dokunun içinde modern ve minimal bir tasarım örneği sergilemektedir.



Görsel 29-30. Kafe & Restoran (Ca' D'oro) kafe katı iç mekân görünüşleri. 2016. 3oda1salon. Erişim: 05.03.2016. http://www.3oda1salon.net/

Mekânın alt katında 55 kişilik bir kafe, üst katında ise açık ve kapalı olmak üzere toplam 150 kişilik bir restoran bulunmaktadır. Alt kat, açık mutfak düzeninde biçimlenmiş ve rahat bir kafe alanı olarak tasarlanmışken, kafenin içinde bulunan ve mekanla oldukça bütünlük sağlayan merdiven yardımıyla ulaşılan restoran bölümü; kafe katındaki betonarme kullanımının aksine çelik konstrüksiyon olarak inşa edilmiştir (Görsel 29-30-31-32) (http://www.3oda1salon.net/).





Görsel 31-32. Kafe & Restoran (Ca' D'oro) Restoran Katı İç Mekân Görünüşleri. 2016. İstanbul Net. Erişim: 05.03.2016. http://www.istanbul.net.tr/

Her iki alanda da cam kullanımının yoğunluğu sebebiyle doğal ışıktan maksimum derecede yararlanılmıştır. Aynı zamanda mekânın konumu itibariyle sahip olduğu manzara da iç mekân açısından çok etkileyicidir.

SALT'ın önemli bölümlerinden biri olan Hüseyin Bahri Alptekin kişisel kitaplığının da kafenin içinde yer alması mekâna ayrı bir keyif ve sıcaklık katmaktadır (Görsel 33).

Görsel 33. Hüseyin Bahri Alptekin Kişisel Kitaplığı. 2016. Papyon. Erişim: 08.03.2016. http://www.papyon.com/

8. Sonuç

"SALT Galata"nın tasarımsal yapısı; deneysel düşünceye ve araştırmaya açık, yenilikçi programlar geliştirmeyi hedefleyen bir amaç üstlenmektedir. Bahse konu süreç, Han Tümertekin önderliğinde çeşitli tasarımcıların iş birliği ile tamamlanmıştır (http://www.saltonline.org/). Ekip tarafından binanın sahip olduğu özelliklere saygı gösterilerek ortaya konulan yeni tasarımlar, tasarımsal boyutta farklı düşüncelerin yan yana gelebileceklerinin ifadesi olmuştur. Dolayısıyla SALT Galata, tıpkı bünyesindeki tasarım anlayışında olduğu gibi değişik ilgi alanlarını görülür ve yaşanır şekilde harmanlayan bir mekânlar topluluğu olarak da tanımlanabilir.

SALT'ın her mekânının farklı tasarımcı ve tasarımlarla hayat bulması, yapının genelinde özellikle de cephelerinde daha çok gördüğümüz çok kültürlü ruhun bir yansıması olarak düşünülebilir. Son dönemlerde yapılan onarım ve yeniden işlevlendirme projelerinde uygulanan yanlış restorasyon kararlarının yapıyı kimliksizleştirmesi, yaşanılan en büyük tartışmaların başında gelmektedir. SALT Galata'da bu durumun aksine, yapının geneline bakıldığında incelik ve titizlikle yürütülen bir onarım ve yeniden işlevlendirme çalışmasının olduğunu söyleyebiliriz. Sahip olduğumuz teknoloji yardımıyla yapının özgün haline saygı duyularak, günümüz modernliğine uyarlandığı görülmektedir. Aynı zamanda söz konusu olan restorasyon uygulamasının sadece yapının dış cephelerinde sınırlı kalmadığı, binanın iç mekanlarında da aynı titizlikle yürütüldüğü gözlemlenmektedir.

SALT Galata; mimarlık ve içmimarlık unsurları bir arada düşünülerek tasarlanmış, aynı zamanda sadece içe dönük bir düşünce ile değil çevresiyle de bir bütün oluşturacak şekilde yeniden işlevlendirilmiştir. Böylece yapının işlevi tekrar tekrar değiştirilmek zorunda kalınmayacak ve her seferinde gereksiz bölünmelerle yok edilmeyecektir. Böylece yapının sürdürülebilirliği sağlanmış olacaktır. Bu yaklaşım, bütünsel tasarım anlayışına iyi bir örnek olmuştur.

Araştırma kapsamında ele alınan başlıca mekanların tasarımcıları, Şanal Mimarlık (Salt Araştırma), Zoom TPU (Salt Oditoryum), Bülent Erkmen (Salt Osmanlı Bankası Müzesi), Superpool (Salt Ofis), Ömer Ünal (Salt Dükkan), Mimarlar Tasarım ve Zehra UÇAR (Salt Kafe ve Restoran), Han Tümertekin önderliğinde bir araya gelerek gerçekleştirdikleri çalışmalarıyla bizlere, uygulamaların her ne kadar birbirlerinden bağımsız ve farklı tasarım düşüncelerine ait olduğunu gösterse de; bir araya gelerek birbirlerini ne kadar çok tamamladıklarını da göstermektedir.

Sonuç olarak; SALT Galata binasının bütününe bakıldığında farklı mimari üslupları bir araya getiren bir anlayışa sahip olduğu görülmüştür. Yapının ön cephesinde okunan Neo-klasik ve Neo-Rönesans batılı üslup ile arka cephesinde görülen doğulu oryantalist tavır çok kültürlü ruhun yansıması niteliğindedir. Yapının karakterinde var olan bu ruh, SALT Galata'nın hem yeni işlevine hem de iç mekân tasarım anlayışına yansıtılmıştır. Pek de alışık olmadığımız bir tavırla tek bir yapıda birçok tasarımcıyla çalışılarak yapı yeniden hayat bulmuştur.

Kaynakça

Architizer. Erişim: 25.02.2016, http://architizer.com/projects/salt-galata-auditorium.

Arkitera. Erişim: 08.02.2016, http://v3.arkitera.com/v1/haberler/2003/10/02/osmanli-bankasi.htm.

Arkitera. Erişim: 12.04.2016, http://v3.arkitera.com/news.php?action=displayNewsItem&ID=45396.

Arkiv. Erişim: 08.02.2016, http://www.arkiv.com.tr/proje/salt-ofis/1199.

Arkiv. Erişim: 08.02.2016, http://v2.arkiv.com.tr/p11136-salt-galata.html. Arkiv. Erişim: 06.03.2016, http://www.arkiv.com.tr/proje/salt-arastirma/539.

Arkiv. Erişim: 13.03.2016, http://v2.arkiv.com.tr/p11136-salt-galata.html.

Arkiv. Erişim: 08.04.2016, http://www.arkiv.com.tr/proje/salt-ofis/1199.

Coolcities. Erişim: 15.03.2016, http://www.cool-cities.com/salt-galata-17095/.

Dergi Park Akademik. Erişim: 12.04.2016, http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsed/article/viewFile/1025002448/1025002458.

Designmixer. Erişim: 20.03.2016, http://designmixer.wordpress.com/2012/02/22/salt-galata-ve-robinson-cruose-389-tasarim-hikayesi/.

İstanbul Net. Erişim: 05.03.2016, (http://www.istanbul.net.tr/yeme-icme/restoran/cadoro restaurant/10781/3#http%3A%2F%2Fimage.istanbul.net.tr%2Fuploads%2Fimg12%2F-restoran%2Fbg%2Fcadoro-3.jpg.

Karakuş, Cem . Erişim: 25.02.2016, www.cemkarakus.com/gunluk-hayati-bir-kenara-birakin/.

Papyon. Erişim: 08.03.2016, http://www.papyon.com/cadoro.

SALT Online. Erişim: 08.04.2016, http://www.saltonline.org/media/files/732.pdf.

Sanalarc Mimarlık. Erişim: 10.02.2016, http://sanalarc.prosite.com/58485/studio

Sanalarc Mimarlık. Erişim: 10.02.2016, http://sanalarch.tumblr.com/#/12831432546.

Sanalarc Mimarlık. Erişim: 10.02.2016, http://sanalarc.prosite.com/58484/2240997/practice/yukaridan.

Zoom TPU, Erişim:13.03.2016, http://www.zoom.com.tr/tr/projects/salt-auditorium.

3oda1salon. Erişim: 05.03.2016, http://www.3oda1salon.net/yeme-icme/salt-galata-daki-ca%E2%80%99d%E2%80%99oro-yenilenen-men%C3%BCs%C3%BC-ile-iddial%-C4%B1.

SANAT YAZILARI, 2017; (36): 77-90 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

HELENE CİXOUS'NUN DİŞİL YAZI KAVRAMI VE BEDEN SANATI

HELENE CIXOUS' ECRITURE FEMININE CONCEPT AND BODY ART

ÖĞR. GÖR. DR. **ITIR TOKDEMİR ÖZÜDOĞRU**
Atılım Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
Grafik Tasarımı Bölümü
itir.ozudogru@atilim.edu.tr

Öz: *Postyapısalcı düşünür Helene Cixous feminizmin Fransız kanadında yeni bir kavram ortaya koymuştur. Dişil yazı olarak adlandırdığı kavram ile kadının erkek egemen düşünce yapısı ve dil yapısından özgürleşmesi için önerilerde bulunmuştur. Bu bağlamda kadınları sembolik düzene ait dilden kurtulup kendi bedenlerini, hislerini, algılarını ortaya koyarak yazı yazmaya davet eder. Postyapısaclılık ile beraber dilin oluşumunun sorgulanması ve feminist düşüncenin kadına, bedene yüklenen anlamları değiştirmek için kullandığı metotlar sadece edebiyat için değil görsel sanatlar içinde önemli bir adımdır. Görsel Sanatlar kapsamında beden sanatı yapan sanatçıların bedeni alışılagelmiş anlamlardan uzaklaştırarak konumlandırmaları bu bağlam altında incelenebilir.*

Anahtar Sözcükler: *Dişil Yazı, Beden, Beden Sanatı, Feminizm. Postyapısalcılık.*

Abstract: *Post-Structuralist Helene Cixous developed a new concept in the French Feminist theory. With the concept called feminine writing she suggest ways to free women from patriarchal thinking and language structure. In this concept she invites women to writing in order to free from symbolic order of language and put their bodies, feelings, senses to writing. The methods which post- structuralism and its questioning the formation of language, and feminist idea of changing the meaning imposed to body is not only important to literature but also to visual arts. Within this concept, body art artists who assign new meanings driving away from common meanings can be examined.*

Keywords: *Feminine Writing, Body, Body Art, Feminism, Post-Structuralism.*

GELİŞ TARİHİ: 14.03.2017 | **KABUL TARİHİ:** 24.04.2017

Helene Cixous'nun Dişil Yazı Kavramı ve Beden Sanatı

Giriş

Beden hayatın deneyimlendiği, algının, düşüncenin, hislerin konumlandığı birimdir. Her birey bedeninin ona sundukları sayesinde yaşamı deneyimler. Aynı kimyasal yapıya sahip olsak dahi, herkesin bedeni kendine özgüdür. Örneğin herkesin parmak izi eşsizdir. Ancak sahip olduğu göz rengi, ten rengi ya da cinsiyeti onun sınıflandırılmasına, bir topluluğa ait kılınmasına, eleştirilmesine, aşağılanmasına ya da yüceltilmesine neden olur. Beden ile var olmak arasındaki hassas bağ; onun sosyolojinin, politikanın, felsefenin ve sanatın odak noktasında olması için en temel sebeptir.

Çünkü beden, organik yapısı, biçimi, kütlesi ve rengiyle canlı varlığın maddi bölümünü oluştururken, toplumsal cinsiyet, ırk ve cinsellik olarak tanımlanan birçok kimliğin konumlandığı, performe edildiği, sorgulandığı yapıdır (Kara, 2011, s. 23). Bu bağlamda beden, insani bir edim olarak, sanatın en önemli problemlerinden birisi haline gelir.

Sanat, Felsefe ve Beden Kavramı

İnsan bedeni sanatta bazen sanatçının kendi bedeni, bazen betimlediği bir kadının, bir erkeğin bedeni olarak karşımıza çıkar. Beden; ilkel sanatta var olduğu gibi, izleriyle, avcı betimlemeleriyle, daha sonraki dönemlerde kutsanarak, giydirilerek, mükemmelleştirilerek, parçalanarak, bölünerek, bir ifade aracı ve hatta bir sanat nesnesi olarak kullanılır.

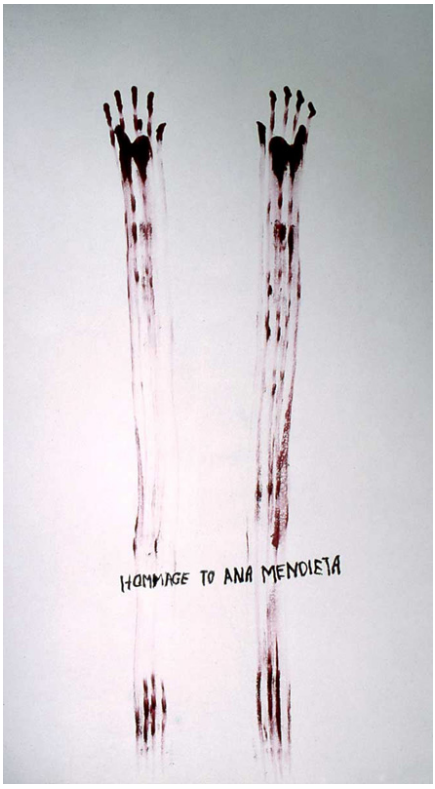
Görsel 1. MÖ 16.000, Mec Perle El izleri/ Hand Prints
Wikipedia, Erişim: 14.12.2016, https://en.wikipedia.org/wiki/Pech_Merle.

Çağlar boyunca beden sanatın içinde varlığını çok özel nedenler ve yöntemler ile sürdürmüştür. Paleolitik dönem kalıntıları incelendiğinde de bedenin önemli bir kavram olduğu gözlenir. Mağara resimlerindeki avcı betimlemeleri, Fransa'daki Pech Merle mağarasındaki el izleri gibi tarihi kalıntılar bedenin o zamanlarda da insanların kendini görsel olarak ifade etmelerinde önemli bir yer tuttuğuna işaret eder (Görsel 1). Bu örnekte göze çarpan el izi günümüz sanatına kadar pek çok kez kullanılmıştır. 1970'lerde Ana Mendieta'nın ritüelistik performanslarında bir dizi el izi yapar. Burada beden üretkenliğin kaynağıdır. Tıpkı mağara resimlerindeki el izi gibidir, ilkel olandır, en yalın şekilde sanatçı bedenini ortaya koyar (Görsel 2-3).

Görsel 2. Ana Mendieta, 1974, İsimsiz/ Untitled,
ArtSlant. Erişim: 14.12.2016, https://www.artslant.com./global/artists/show/10967-ana-mendieta?-tab=ARTWORKS.

Görsel 3. Ana Mendieta, 1974, Beden İzleri/ Rastros Corporales,
TATE. Erişim: 14.12.2016, http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/11/the-body-is-present-even-if-in-disguise-tracing-the-trace-in-the-artwork-of-nancy-spero-and-ana-mendieta.

Nancy Spero 1990'lı yıllarda Ana *Mendieta'ya Saygı* adı altında bir dizi iş üretmiştir. Bunlardan bir tanesi Ana Mentieta'nın el izi çıkardığı performansıdır, sanatçı bu performansı yeniden performe eder (Görsel 3).



Görsel 4. Nancy Spero, 1991, Ana Medieta'ya Saygı/ Homage to Ana Mendieta, TATE. Erişim: 21.12.2016, http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/11/the-body-is-present-even-if-in-disguise-tracing-the-trace-in-the-artwork-of-nancy-spero-and-ana-mendieta.

Resimlerinde kendi el izlerini, kullanan bir başka sanatçı da Jasper Johns'dur (Görsel 5). Sanatçı resimlerinde sembolleri herhangi bir bağlam ile birlikte kullanmadığı için el izlerinin sadece birer biçim olarak kompozisyon içinde yer aldığı söylenebilir. Bu da sanatçının kendi bedenini sanat yapma aracı olarak kullanmasıdır. Beden izi kendinden başka bir şeye gönderme yapmaksızın sanat içerisinde yerini alır. Görsel bir iletişim, bir dil oluşturmaya başlar.

Görsel 5. Jasper Johns, 1963, El/ Hand,
Locus Solus New York School Poets. Erişim: 14.12.2016, https://newyorkschoolpoets.wordpress.com/2015/05/15/for-jasper-johns-birthday-frank-oharas-dear-jap/.

Bedenin bir ifade aracı olarak ortaya konması önemlidir. Beden öteki konumundan dolayı hep aklın üstünlüğü altında kalmıştır. 20. yüzyılda gelişen Post Yapısalcı felsefeyle Kartezyen düşünce yapısı ve bütün ikili düşünce sistemi sorgulanmaya başlar. Zülküf Kara'nın Beden Sosyolojisi adlı kitaptaki makalesinde beden ve Kartezyen görüş ile ilgili olarak şöyle der; "Düşünsel temellerini felsefeden alan Kartezyen görüş, akıl-beden ayrımında akla ayrıcalıklı bir statü verirken, bedeni dış dünyanın bir parçası olarak görüp ikincil bir statüye yerleştirmiştir. Modernliğin eleştirilmesi, Kartezyen yaklaşımın da eleştirilmesini ve bedenin sadece biyolojik süreçten ibaret olmadığı fikrini doğurmuş böylece bedenin sosyal yönü ön plana çıkmaya başlamıştır" (Kara, 2011, s. 25). Beden ve ikili düşünce yapısı söz konusu olduğunda postyapısalcılık ve ikiliklerin nasıl sorgu altına alındığı incelenmelidir.

Post Yapısalcılığın ele aldığı dil nedir? Catherine Belsey'nin *Postyapısalcılık* kitabında dil şöyle tanımlanmıştır; "Terimi geniş anlamıyla ele aldığımız takdirde, dil, imgeleri ve simgeleri içeren ve bilgiye ulaşmamızı sağlayan gösterge dizelerinin tümünü kapsar. Yeni bir bilgiye vakıf olabilmek, sıklıkla, yeni bir sözcük dağarcığı ve yeni bir sözdizimin uygun biçimde kullanılmasından geçer" (Belsey, 2002, s. 9). Bu durumda dil kültürü ve bilgiyi üretiyordur ve tek bir kişinin bu düzen üzerinde etkisi yoktur. Postyapısalcı düşünürler bu durumun kişileri itaat ettiren ve yöneten bir olgu olduğunu söyler. Bu düzenin değişmesi için kelimeler değişmesi yeterli olmaz aynı zamanda başkalarının da bu değişikliği benimsemesi gerekir. "Postyapısalcılık, insan, dünya, anlam yaratma ve yeniden oluşturma arasındaki ilişkileri irdeleyen kurama, daha doğrusu bir grup kurama verilen addır. Postyapısalcılar konuştuğumuz dilin ve bildiğimiz imgelerin kökeninin bilinç olmadığı ileri sürerler. Öte yandan, iletişim biçimleri iletişim biçimleri müdahalemiz dışında değişime uğrarken, sorgusuz kabul edilen anlamları, müdahale ederek pekala değiştirebiliriz" (2002, s. 13). Bu

durumda dil ve anlamlar değişkendir. Dilin nasıl oluştuğu, sistemin nasıl kurulduğu araştırılırsa rahatlıkla yeni anlamlar ve yeni iletişim kaynakları meydana getirilebilir.

Dil insan hayatında çok önemli bir yer tutmaktadır. Barınma, yeme, içme, sevme, iletişim kurma, kendini ifade etme durumları görsel ve sözel dil yardımıyla meydana gelir. Dil ortak iletişim kurduğumuz öğrenilen, öğretilen ve bunlar ışığında yeniden oluşturulan anlamlardır. "Descartes'in inancına göre, madem bir zihni vardı, o zaman bir bedeni de olmalıydı. Bu ikisi arasında derin bir ayrım vardı" (Belsey, 2002, s. 92). Kartezyen düşünce yapısının temelini oluşturan bu ikilik kavramı postyapısalcıların eleştirisi altına alındı.

Kartezyen düşünce yapısının eleştirilmesi ve Postyapısalcı felsefenin beden algısı üzerindeki etkileri göz önüne alındığında akla Helene Cixous gelmektedir. 5 Ocak 1937 Cezayir, Oran doğumlu Fransız akademisyen olan Helene Cixous Fransız Feminist Kuramın temsilcilerindendir. Postyapısalcı Feminist yaklaşım dilin çözümlenmesini farklı şekillerde kullanır. Belsey, Frug'un bahsettiği üç metodu şöyle yazmıştır;

> 1) Kadın ve Erkeğin nitelik ve özelliklerinin metinlerde nasıl dile getirildiğinin çözümlenmesi üzerine odaklanmak; 2) Kadın ve erkeklere ilişkin tipleme ve söylemlerin nasıl ikilemler biçiminde ele alındığını incelemek; 3) Bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde yerleşmiş bulunan toplumsal cinsiyet ilişkilerinin retorik yoluyla nasıl kullanıldığını ortaya koymak (2002, s. 101).

Postyapısalcı Feminist düşüncenin önde gelen isimlerinden olan Cixous çalışmalarında Derrida'nın etkileri gözlemlenebilir. Emre Işık *Beden ve Toplum Kuramı* kitabında Derrida'nın yapısökümcü felsefedeki oluşturduğu "söz merkezci" kavramı ile batı kültüründeki yazılı olan dildense sözlü olan dilin üstünlüğü vurgulanır. Helene Cixous ve Luce İrigaray bu kavrama bir de fallusu eklerler ve ortaya fallogosentrik kavramı çıkar. Bu kavram batı kültürünün hem söz hem de erkek egemenliğine vurgu yapar (Işık, 1998, s. 65-83).

Helene Cixous oluşturduğu "Dişil Yazı" kavramı ile kadınları bedenlerine sahip çıkmaya çağırır. *Medusa'nın Gülüşü* adlı yazısında bahsettiği kavram ile kadınları yazmaya davet eder (Cixous, 1976, s. 875-893). Cixous'ya göre erkek ve dil egemenliğinden özgürleşmenin tek bir yolu vardır, bu da yazmaktır. Post Yapısalcılığın eleştirdiği dildeki cinsiyet farklılığını kırmak adına yeni bir yazma biçiminden bahseder. Özgürleşmek için Lacancı sembolik düzen ve dildeki ikilik mantığını kırmak mecburidir. Oedipal evrede kız ya da erkek çocuğun annesindeki erkeğe ait olan cinsel organın eksikliğini keşfetmesi sonucunda iki farklı durum ortaya çıkmaktadır. Erkek çocuk kendisine benzediği için babayla özdeşleşir. Bu durumda annenin dilinden uzaklaşarak babanın dünyasına ve diline yönelir. Burada dilin gelişimini meydana gelir ve sembolik düzene geçiş olur. Kız çocuk ise anatomik olarak anneye benzediği için anneyle özdeşleşmeye devam eder ve annenin dilsel öncesi halinde kalır. Lacan'a göre kızlar ve erkekler bu sebeple farklı dil ile iletişim kurarlar. Kadınların erkek egemen dilden kurtularak kendi görsel ya da sözel dillerini, yazılarını, ifade yöntemlerini bulabilmeleri için düşünürler çeşitli kavramlar ortaya atar. Emre Işık *Beden ve Toplum Kuramı* (Işık, 1998) isimli kitabında Sembolik düzeni yıkmak ve özgür bir dil oluşturabilmek ile

ilgili olarak yazıyı örnek verir; "Kadın kendi bedeninin ve arzusundan kaynaklanan yazıyla bu engeli aşabilir ve yine İrigaray'a göre, anne ve kız arasındaki ilişkinin ortaya çıkacağı, babanın dilinin yapmaya kalkıştığından farklı, bedensel temasın yerini almayan, cismani olanı örtmeyecek ve onu konuşacak kelimelerin ve dilin keşfi gerekmektedir" (Işık, 1998, s. 82).

Kadın dilde de hayatta olduğu gibi sistematik olarak yoksundur- dışlanmıştır. Tarihsel düzen içerisinde birbirini takip eden sistem kadını sürekli olarak ötekileştirmiş ve tekrarlarla bu mantığı kuvvetlendirmiş, günümüze kadar devam eden bu mantık çoğu insan tarafından içselleştirilmiştir. *Medusa'nın Gülüşü* adlı makalesinde Cixous Medusa imgesini inceler (Cixous, 1976, s. 875-893). Medusa güzelliği ile mitolojide yer etmiştir ancak Poseidon'un kendisiyle zorla ilişkiye girmesi sonucunda ceza çeken kişi olması manidardır. Athena'nın kıskançlığı sonucu Medusa çirkin bir kadına dönüşür, saçları yılandır. Her kim ki ona bakar ise taşa dönüşür. Bununla da yetinmeyen Athena sonunda üvey kardeşi Perseus ile anlaşır ve Perseus Medusa'nın kafasını keserek onu öldürür. Cixous Medusa'nın kafasının kesilerek öldürülmesini kastrasyon kompleksinin sembolü olarak tanımlar. Perseus'un bu davranışı erkeğin kadının sesini kısmak yani kadının dilini kesmek olarak tanımlar (Chakraborty, 2013, s. 2897).

Cixous Lacan'ın sembolik düzenine karşı çıkar. Her türlü ikili karşıtlığı reddeder. İkili karşıtlıklar sürekli olarak bir birini ötekileştirerek baskın olmaya çalışmaktadır. Bu yüzden kötüdür. Öteki olmamalıdır. Kadınlar dile geri dönmelidir. "Gelecek geçmiş tarafından şekillendirilmemelidir. Bu yüzden de Cixous bu hataları tekrar ederek sistemi güçlendirmeyi reddeder. Kadınları yazmaya davet eder. Kadınlar bedenlerinden ve yazıdan şiddetle ayrı tutulmuşlardır. Kadının kendini yazıya koymasını ister" (Chakraborty, 2013, s. 2899) . Cixous yazının bedene bağlı üretilmesini talep eder. "Cixous yazının bedene bağlı olarak üretilip anlaşıldığına; genellikle zihni bedenden ayırdığımıza inanır" (Sarup, 2004, s.163).

Cixous, Beauvoir'ın feminist yaklaşımını paylaşmaz ve Beauvoir'ın biyolojik farklılıkları öne sürerek kadının eksik olduğunu ima eden görüşünün dışında yer alır. Beauvoir'a göre (Akt. Agacinki 1998, S. 48) kadın bedeni doğurganlık ve erotiklik arasında hapsedilmiştir. Her zaman edilgen durumdadır. Doğurganlığının onu eve hapsedilmesine yol açtığı iması oldukça sarsıcıdır. Sylviane Agacinski *Cinsiyet Siyaseti* isimli kitabında Beauvoir'ın yaklaşımını irdelerken "Kadınların, gerçek anlamda özgürleşmeleri, tersine, Simone de Beauvoir ve kendisinden sonraki bir çok kadına göre analık görevlerini reddedip, etkin, çalışan, ve üreten bireyler duruma gelmelerinden geçiyordu. Özgür olmanın doğru yolu, her şeyden önce 'erkekler gibi' olmaktı. Kadınlar gerçek yabancılaşmadan ve doğal yabancılaşmadan dişilikleriyle değil, dişiliklerine karşı çıkarak kurtulmak istediler" der (Agacinski, 1998, s. 61). Bu durumda doğal olandan kaçarak özgür olma iması karşımıza tekrar ikilik kavramlarını çıkarır. Ruh- Beden, Kültür- Doğa gibi zıtlıklar gene bir biri üzerinde baskı kurma ve ötekileştirme yolunda ilerler. Bedene, doğaya ait görülen dişilik kavramı bu durumda değerini yitirmiş olur. Bu bilgiler ışığında ikilik düzeninden çıkmadıkça, buna karşı durmadıkça özgürleşmek mümkün görülmemektedir.

Kartezyen düşünce sistemi ile birlikte ortaya çıkan kadının edilgen, erkeğin etken olma durumu üzerine Cixous, *Sorties* adlı çalışmasında Uyuyan Güzel masalını örnek olarak kullanır. Cixous'ya göre güzel kadın uyumaktadır yani ölü gibidir (1976, s. 66). Kadın güzeldir, pasiftir ve arzu edilendir. Prens kadının onu beklemekte olduğundan ve sonsuza kadar bekleyeceğinden emindir. *Sorties* adlı yazısında "Prensesin mükemmelliği bitmiş bir şeyin ya da hiç başlamamış bir şeyin mükemmelliğine benzer" der (Cixous, 1976, s. 66). Prensin öpücüğü ile uyanacaktır ve masal orada biter. Eğer ikisi de uyanık olsaydı iki karakterli bambaşka bir durum oluşurdu. Prensesin varlığı durumu şüphesiz ki değiştirecekti.

Helene Cixous hem Beauvoir hem de diğer geleneksel feminist düşünürlerden farklı olarak kadın-erkek ayrımından uzak durur. Kadınları uzaklaştıkları bedenlerine ve dişiliklerine geri çağırır. Kendimizi ifade etmek ve özgürlüğe ulaşmak adına bedenimizi yazmamızı- beden yoluyla kendimizi ifade etmemizi söyler. Beden ile yazı ve beden ile desenin birbiriyle çok benzer olduğunu düşünen Cixous, bize dayatılanlardan kurtularak yazdıklarımızın özgürce desen çizmekle eşdeğer olduğunu söyler (2005, s. 16).

Bedeni yazmaktan kasıt nedir? Feminist kuram altında bu sorunun cevabını ararsak tıpkı Cixous gibi çağdaş düşünürlerden, Luce İrigaray karşımıza çıkar. Erkek ve kadının kullandığı dili anlamak için İrigaray'ın erkek yazısı tanımına başvurmak gerekir. İrigaray erkeksi yazıyı tekil ve lineer olarak tanımlar (Chakraborty, 2013, s. 2901). O halde bunu kırmanın yolu çoğul, söz dizimine ya da zamana ait-bağlı olmayan bir dil üretmektir. Dişil Yazı için dilden önce önemli olan deneyimdir. Yazıdan önce deneyimin gelmesinin sebebi erkekler tarafından üretilen dilin kadınları kendilerini ifade etmeleri için yetersiz olduğu düşüncesidir. O halde deneyimledikleri üzerinden kendilerini ifade etmeye çalışan kişiler erkek egemen sistemden çıkarak özgürleşebilir.

Zamana ve söz dizilimine ait olmayan yazı ile ilgili olarak Helene Cixous *Without End, No, State of Drawingness, No, Rather: The Executioner's Taking Off* isimli yazısına şöyle başlar "Ben kitabın öncesini istiyorum (Cixous, 2005, s. 16). Bu cümleyi yazdım, ancak bu cümleden önce, baskı altına aldığım yüzlerce başka cümleler yazdım çünkü kısa kesme zamanı geldi. Sebep ben değilim, gereklilik yazıyı kesiyor. Çünkü ben ve yazı yolumuza devam ederdik". Kitabın öncesini istemekten kasıt sonsuz yazı döngüsünde bir kesit olarak çıkan kitaba taslaklara, çıkarılan bölümlere atıfta bulunur. Yazar bir başlangıcı ve sonu olmayan yazma evresindedir. Kitap ise o yazma durumundan yalnızca bir kesittir.

Yazı ile görsel ifade yöntemleri nasıl ilişkilendirilebilir diye incelendiğinde karşımıza yazı ve desen ilişkisi gelir. Yazı gibi desende sürekli olarak devam etme halindedir. Sanatçı desen ile araştırır. Amaçlanan imgeleri olduğu haliyle değil de sanatçının algıladığı haliyle aktarılmasıdır. Desen tıpkı yazı yazmak gibidir süreklidir, başı ve sonu yoktur. Dişil yazının bedenden kaynaklı olması, kız çocuğun dil oluşumunda anne ile özdeşlik kurarak bedene dair olan bir dil benimsemesi önemlidir. Dişil yazıdan kasıt beden ile ilintili olan, kadın ve beden ilişkisine vurgu yapan bir kavram olarak varlığını kuvvetlendirir. Yazı kavramıyla sa-

dece yazmak değil, bedene dair her türlü ifade yöntemi bu şekilde kastedilmiş olur. Beden Sanatından örnekler seçilerek Dişil yazı ile görsel sanatlar arasındaki bağı kurma girişimin önemli noktalarından biri de Post Yapısalcı feminizmden önceki feministlerin beden sanatına karşı yaklaşımlarıdır. Önceki dönem feministlerinin kadının eksik olma durumuna vurgu yapması ve özgürleşmek için ancak erkek gibi olması gerektiği iması fikir olarak bu tip düşünen feminist düşünürlerin beden sanatını yargılamalarına neden olmaktadır. Amelia Jones Beden Sanatı: *Özneyi Sahnelemek* isimli makalesinde feminist düşünce ve beden sanatı ile ilgili olarak;

> Bedensellikten yüz çevirme yönündeki feminist söylem kadın bedeninin temsilden çıkarılmasının kesinlikle şart olduğu konusunda büsbütün keskinleşiyordu; kadın bedeninin herhangi bir şekilde sunulması ya da temsil edilmesi kaçınılmaz olarak, fallusun temsil ettiği mitsel tamlık karşısında kadın bedenini ancak eksik olarak gören (bu savlarda yine görsel bir rejim söz konusu) fallus merkezli fetişizm dinamiğine katılmak demekti. O halde feminist sanatçılar kadın bedenine herhangi bir şekilde işaret etmekten kaçınmalıydılar (Antmen, 2008, s. 303, 304).

1980'ler ve 1990'larda cinsiyet, kimlik, çok kültürlülük tarafından hakim olunan güncel sanat ve akademik araştırmalar incelendiğinde kadınların kültürel söylem içerisinde ileri gelen rolleri olduğu görülebilir (Heartney, 2007, s. 12). Bu dönem sanatçıları bedenleri çeşitli şekillerde kullanmışlardır.

Post Yapısalcı Feministlerin bedeni tekrar gündeme getirerek kavramlarının odak noktası yapmasına benzer olarak sanatta da benzer bir tutum gözlenmektedir. Artık sanat üretimi sadece imgelerin temsiliyeti sorunu değildir. Norbert Lynton'un *Modern Sanatın Öyküsü* isimli kitabında belirttiği gibi; "Beyin, ruh, göz ve el, boya ve resim yapılan yüzey birbirine adeta candan bir kaynaşma halindeydi. Resim doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde 'temsil edilen şey' olmaktan çıkmış; ressamın izlerini taşıyan, onu boyanın izleriyle ortaya koyan ve bir zaman süreci içinde yaptığı tüm hareketleri bir kısa film karesi gibi dondurarak veren bir alan olmuştu" (Lyton, 2009, s. 230).

Rönesans'dan Modernizme kadar beden plastik bir dil, estetik bir nesne olarak ifade edilirken, Duchamp'ın hazır nesne kullanımının da katkısıyla beden doğrudan sanat nesnesi olarak kullanılmaya başlamıştır. 1. Dünya Savaşı sonrası Dadacı manifestolar, Cabare Volteire ve yaptıkları gösteriler bedenle yapılan sanatın habercisi olur. Aksiyon resmi de Beden Sanatına öncülük eden akımlardan bir tanesidir. Aksiyon resminde sanatçı fırçayla yüzeyi boyamak, bir gerçeklik oluşturmak yerine boyaları yüzeye döker, akıtır, damlatır. Bu boya uygulama yönteminde bedenin hareketleri önemlidir. Geleneksel beden anlayışı gelişmeler ve sorgulamalar ile ters düz olur, beden pasif olma durumunda aktif olma durumuna geçer. Pasif olarak tanımlanan beden resimlere, heykellere konu olan, temsil edilen bedendir. Aktif beden ise birebir sanatı yapan, üreten ve aynı anda sanat olan bedendir. 20. Yüzyılda meydana gelen gelişim ve yapılan sanat eserlerinin yol açtığı değişimle beden; mekan, kavram, tuval ve hatta sanat eserinin kendisi olmak üzere pek çok değişik şekilde kullanılır (Yılmaz, 2006).

Görsel 6. Marina Abramoviç, 1976, Sesi Özgürleştirmek/Freeing the Voice, LIMA. Erişim: 2.1.2017, http://www.lima.nl/site/catalogue/work/list?classes=&collections=&contains=&agents=&keywords=performance%20(artwork%20genre)&matches=&codes=&dcodes=&guistype=keyword&guisearch=performance%20(artwork%20genre)&guinoun=keywords&guidisplay=&guisort=agent&limit=20&prevkey=Abramovic%2C%20Marina&offset=60

Marina Abramoviç bedenini özgürleşme aracı olarak kullanan sanatçılardan biridir. Yugoslav sanatçı bedenini sanatının odak noktası olarak kullanır. Abramoviç'e göre beden hareket halinde olan bir yerleşim yeri, bir teknedir. Bu tekne Abramoviç'in sanatında uzaklaşmanın, gözden kaybolmanın-sahilden açılan ve ufukta kaybolan bir tekne gibi- bilinçli halden bilinçsiz hale geçişin metaforu olarak kullanılır. Amacı bedenin ve aklın sınırlarını tecrübe etmektir. 1970'ler boyunca birçok performans yapar. Bu performanslarında bedenini aşırı fiziksel saldırganlıkla sınar ve bu yöntemle kendini kültürel olarak kodlanmış olan her şeyden (dilden, sembolik olandan) uzaklaştırmaya ve özgürlük sağlamaya çalışır (Görsel 6). Dilden kaçış, kurtuluş için kelimelerin tekrarından faydalanır, sürekli tekrar edilen kelimeler bir süre sonra anlamını kaybeder. Mehmet Yılmaz'ın belirttiği üzere "Abramoviç bedeniyle imge üreten, kendi bedenine sahip olmaya ve bedenini yapmaya karar veren bir kadındır" (Yılmaz, 2006, s. 299).

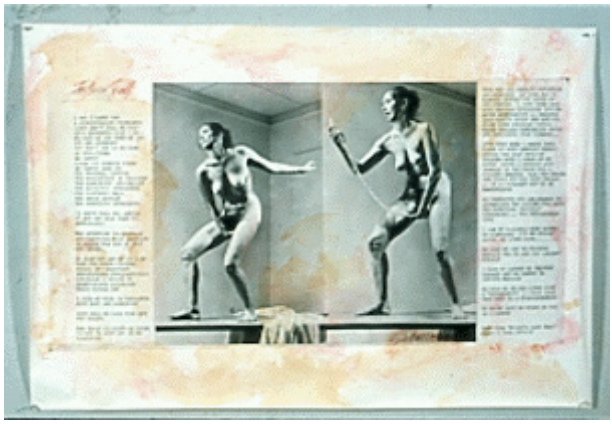
Görsel 7. Tim Knox, 2015, Shrine Neshat'ınNew York'taki atölyesinden bir fotoğraf/ A Photograph From Shrine Neshat's studio in New York.
Display Case. Erişim: 2.1.2017, http://display-case.blogspot.com.tr/

Beden ile yazı ilişkisini kullanan sanatçılardan biri de İranlı sanatçı Shrin Neshat'tır. İran devrimi sırasında Los Angles'a taşınan sanatçı orada sanat eğitimi alır. 1990 yılında ülkesine geri döner ve karşılaştığı durum kendisini çok etkiler. Bu seyahatinden sonra dünya çapında ses getiren işlere imza atar. Video ve fotoğraflarında dinin kadının oluşumundaki yerini sorgular. Çalışmaları incelendiğinde kullandığı açık-koyu değer zıtlıkları kadın-erkek zıtlığının sorgulanması olarak değerlendirilebilir.

Shirin Neshat fotoğraflarında bedeninde yazılar olan insanlar kullanır ancak bu çalışmalar incelendiğinde direk bedene değil fotoğrafın üzerine sanatçı tarafından sonradan yazılmış olduğu göze çarpar. Doğu kültüründe çok sık karşılaşılan kına ve dövme yöntemleri ile bedeni bezemesi Neshat'ın çalışmalarında bu geleneğe bağlılığını vurgular. Mehmet Yılmaz'ın değindiği üzere Shirin Neshat'ın Amerika'da batı sanatı eğitimi alması ve kültürel olarak doğuya olan bağlılığı kendini pek çok alanda sorgulamasına neden olur (2006, s. 423). Köktenci olmak, kadının İslam yasaları ile Şeriata boyun eğen ama aynı zamanda modern bir savaşın içinde kendini feda etmeye hazır oluşu büyük bir paradoksa yol açar. Neshat'ın bedeni sanatında bir ifade aracı olarak kullanması Dişil yazı kavramının vurucu bir örneği olması için yeterli olsa da bedene yüklediği anlamlar ile sanat yapması ve yazıyı hem görsel bir öğe hem de kavramsal bir içerik içinde kullanarak zenginleştirmesi oldukça önemlidir. Örneğin *Allah'ın Kadınları* dizisinde İran'da şehit olmaya hazır kadınların imgelerini kullanır. Kendisi köktenci olmasa da terör ve şahadet konusunu sorgular. "Kendisiyle yapılan bir söyleşide buna açıklık getiriyor Neshat 'Sanırım bu konudaki duruşum, temelinde sorgulama ihtiyacı ve konuya ilişkin saf meraktan ileri geliyor. Öte yandan, şu anki ABD hükümetinin de en az İran'daki kadar kökten dinci bir tavır içinde olduğunu hissediyorum" (Yılmaz, 2006, s. 424). Allah'ın Kadınları serisinde karşımıza siyah beyaz fotoğraflar çıkar. Bedenin açık kalan yerleri örneğin eller, yüz, ayaklar, yazı ile kaplanmıştır. Bu metinler İranlı kadın yazarların eserlerinden alıntılardır. "Seçilen metinlerde cinsellik, arzu, şehvet,

utanç konu edilmiştir" (Grosenick, 2001, s.136). Dili bilmeyen izleyiciler için birer bezeme olarak algılansa da, yazıların içeriklerinden dolayı kendi ülkesi olan İran'da eserlerinin sergilenmesi mümkün olmamaktadır. Kadın kendi cinselliğini, bedenini kullandığında ötekileştirilerek dışlanmaktadır. Kadının kendi bedenini kabul ederek ifade yöntemlerinde bedeniyle, cinselliği, erotizmi, anneliği, ideolojisiyle barışık bir söylem oluşturduğunda erkek egemenliğinden çıkacaktır ve bu toplum içerisinde korku ve tehdit unsuru olarak algılanmaktadır. Post-Yapısalcı felsefenin önde gelen isimlerinden Michel Foucault *Cinselliğin Tarihi* isimli kitabında şöyle der; "Sanki cinselliği gerçek düzeyinde denetlemek için onu önce dil düzeyine indirgemek, onun söylem içindeki serbest dolaşımını denetlemek, onu söylenen şeyler arasından çıkarıp koparmak ve aşırı derecede belirgin biçimde mevcut kılan sözcükleri susturmak gerekmiştir" (2003, s. 20). Bu noktada Sansür kavramı devreye girer. Artık kimse bedeninden ve cinselliğinden bahsetmemelidir.

Öyleyse sadece doğuda değil, batıda da insanlar üzerine egemenlik kuran ideolojiler mevcuttur ve bunları sorgulamak, incelemek ve çıkış noktası aramak sanat dünyasında yer alır.



Görsel 8. Carolee Schneemann, 1975, İçteki Tomar/ Inner Scroll,
Carolee Schneemann. Erişim: 2.1.2017, http://www.caroleeschneemann.com/works.html.

Beden ve performans sanatı yapan sanatçılardan biri de beden, cinsellik, toplumsal cinsiyet, tabular gibi kavramlarla çalışan sanatçı Carolee Schneemann'dır. "Ressam olarak hayatına devam ettiği sıralarda okuduğu Simone de Beauvoir'ın *İkinci Cinsiyet* (1949) ve Wilhelm Reich'ın bedensel bağlantılar kurduğu cinsellik ve özgürlük ile ilgili teorilerini okur. Bu yazarlar Schneemann'ın kadının özgürleşmesi yolunda kadını temsil edecek bir bedenin oluşturulması ve bu sayede kadının kendini ifade edebileceği fikri oluşur" (Stiles, 1996, s. 682).

1975 yılında yaptığı performansında bedeni bilginin kaynağı olarak kullanır. Bir masanın üzerinde nü olarak duran sanatçı bedenini koyu renk boyayla boyar ve değişik pozlar verir. Ardandan vajinasından yavaşça çıkardığı kağıt parçasını okur okuduğu yazı kendisinin

Cezanne: O büyük bir Ressamdı/ Cezanne: She was a great painter isimli kitabından bir parçadır. Cezanne için She yani O kelimesini kullanır ancak she İngilizce kadını anlatmak için kullanılır. Feminist sanatçının okuduğu yazıda vajinanın bilgi kaynağı, doğum kanalı olduğu belirtilir. Yani kadın biyolojik olarak eksik olan değildir. Eksik olmaktan çok üretken, yaratıcı bireydir. Bu düşünce Cixous'nun oluşturduğu kavramla benzerlikler göstermektedir. Bedeni ifadenin temeline alan, bedenden kaynaklanan, bedenin özgürleşmesi, kendine has yazı, desen, resim, heykel, performans üretmesi Cixous'nun oluşturduğu Dişil Yazı kavramının içinde yer alır. Schneemann'ıjn vajinayı bilginin ve üretkenliğin temeline alması durumu kadına ait dil oluşumunda açıklanan bedenin ifade yönteminin temeli olması ve sembolik düzene geçemeyen kadınların anne dili olarak tanımlanan dilde kalmasına benzemektedir. Fiziksel eksiklik sahibi olarak ötekileştirilen kadın kendini üretkenliğin merkezine alarak "o eksik" olarak atfedilen bedenlerinden çıkardıkları, doğurdukları sanat ile özgürleşir. Bu bağlamda sanatçılar bu bağlamda duruşları olduğundan ve kavrama yakınlıklarından dolayı seçilmiştir. Dişil yazının anlaşılmasındaki güçlüklerden en belirgin olanı Cixous'nun bu kavramı açıklarken belirli kurallardan, kısıtlamalardan yani alışıla gelmiş erkek egemen düşünme mantığından uzak kalmasıdır.

Sonuç

Modern sürecin sorgulanması, alışıla gelmiş erkek egemen sanat dünyasının da sorgulanmasını beraberinde getirmiştir. Farklı feminist söylemlerle beraber Cixous'nun dişil yazı kavramı ve hedeflediği özgürleşme mantığı pek çok sanatçı tarafından benzer üsluplar ile plastik sanatlar, performans ve beden sanatı sanatçıları tarafından icra edilmiştir. Sanatçıların birebir Helene Cixous hakkında bilgi sahibi olduğuna dair bir bilgi olmamakla birlikte, çoğunun Postyapısalcı düşünürlerin fikirlerine yakın izlekler içerisinde olduğu gözlemlenmiştir. Bunlardan en önemlisi bedenin sanat içerisindeki anlamını kendi algıları ve kendi ifade etmek istedikleri şekliyle ortaya koymalarıdır. Erkek egemen düşünce yapısı dili, yazıyı, görsel dili kendine göre biçimlemeye çalıştıkça insanlar, kadın-erkek farkı olmadan kullandıkları dili özgürleştirmek adına işler üretmeye, kavramlar oluşturmaya ve stratejiler bulmaya devam etmiştir. Post Yapısalcı düşünce yapısının ikili düşünce sistemini reddetmesi ile birbirini ötekileştiren ve baskılayan mantığın sorgulanması kırılmalara ve daha özgür sanat pratiklerinin oluşumuna öncülük etmiştir.

Kaynakça

Agacinski, Sylviane. (1998). *Cinsiyetler Siyaseti* (İ. Yergüz, Çev.). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

Belsey, Catherine. (2002). *Postyapısalcılık* (N. Örge, Çev.). Ankara: Dost Ktapevi Yayınları.

Chakraborty, Debadrita. (2013). Analyzing Ecriture Feminine in Laugh of Medusa, *European Academic Research* I, 9, s. 2897-2901.

Cixous, Helene. (1976). The Laugh of Medusa. (K Cohen, P. Cohen, Çev.). *Signs,* Vol 1/ 4, s. 875, 893.

Cixous, Helene. (2005). *Stigmata.* London and New York: Routledge Classics.

Foucault, Michel. (2003). *Cinselliğin Tarihi* (H. Tanrıöver, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 20.

Heartney, E., Posner, H., Princenthal, Scott, S. (2007). *After Revolution Women Who Transformed Contemporary Art.* Munich: Prestel.

Işık, Emre. (1998). *Beden ve Toplum Kuramı.* İstanbul: Bağlam Yayınları.

Jones, Amelia. (2007). Beden Sanatı: Özneyi Sahnelemek. Ahu Antmen (Ed.). *Sanat ve Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri,* s. 299-321. İstanbul: İletişim Yayınları.

Kara Zülküf. (2011). *Beden Sosyolojisinden Ölüm Sosyolojisine: İnterdisipliner Bir Yaklaşım,* Canatan, Kadir Ed. Beden Sosyolojisi, s. 23-65. İstanbul: Açılım Kitap Yayınevi.

Lehmann, Ulrike. (2003). *Shirine Neshat, Between Two Worlds.* Uta Grosenik (Ed.). Women Artist In The 20th and 21th Century, s 136-139. Köhl: Taschen.

Lynton, Norbert. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü* (C. Çapan, S. Öziş Çev.). İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları.

Sarup, Madan. (2004). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm* (A. Güçlü, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Yılmaz, Mehmet. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat.* Ankara: Ütopya Yayınevi.

SANAT YAZILARI, 2017; (36): 91-105 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

GERÇEK NESNE SİMULASYONU OLAN SANAL NESNE BAĞLAMINDA ÖZGÜN UYGULAMALAR

UNIQUE APPLICATIONS IN THE CONTEXT OF THE VIRTUAL OBJECT WHICH IS THE REAL OBJECT SIMULATION

DOÇ. **UFUK TOLGA SAVAŞ**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Grafik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi
serdar@serdara.com

Öz: *Bilgisayar teknolojisinin ortaya koyduğu "sanal nesne", somut olmayan ama somut olan nesneleri simüle eden, görüntüleme araçları sayesinde gözlemlenebilen bir ışık kümesi olup, sanatçı, sanatçının ifade etmek istediği ve malzeme üçgeninde bir yere sahiptir.*
Bu makale kapsamında, sanal nesnenin ne olduğu, özellikleri, gerçekliği, değeri, insanın sanal nesne karşısındaki estetik algılaması tartışılmıştır. Ayrıca, sanal nesnenin sanat için bir malzeme ve bir ifade olanağı olduğu örneklerle incelenmiş, sanal mekan ve sanal nesne ilişkisi bağlamında da incelenerek yeni özgün ifade olanakları araştırılmıştır.

Anahtar Sözcükler: *Sanal Nesne, Sanat, Sanatçı, İfade, Sanal Mekân,*

Abstract: *The "virtual object", which is produced by computer technology, is a cluster of lights observed by means of virtualization tools and simulates concrete objects that are not concrete, resides (veya has its place) within the triangle of artist, artist's expression and material.*
Within the scope of this article, what a virtual object is, what its features, reality, value, aesthetical perception of human through a virtual object are has been argued. Also, through examples, virtual object as a material and an opportunity for expression for art has been examined, and the possibilities of new expressions through virtual space and virtual object relationship have been researched.

Keywords: *Virtual Object, Art, Artist, Expression, Virtual Space.*

GELİŞ TARİHİ: 05.12.2016 | **KABUL TARİHİ:** 24.03.2017

GİRİŞ

Bilim ve teknolojinin gelişmesi, dünya üzerindeki siyasi gelişmeler, savaşlar, tüketim ekonomisi, terör gibi 20 yüzyıl sonlarından günümüze kadar olan zaman dilimi içinde insan hayatına (iyi veya kötü) sayısız "yeniler" girmiş ve halen de girmeye devam etmektedir. Bahsedilen bu "yeniler" insanın hayatını, geleneklerini, yaşayış biçimini, düşünce şeklini, kendi varlığını sorgulama referanslarını büyük ölçüde değiştirmiştir. İnsan hayatının değişmesi toplumsal bağlamda bir olgu olup, toplumun bir bireyi olan sanatçı da bundan etkilenmiş ve sanatına yansıtmıştır. Bunun için sanatçı gelişen teknoloji ve endüstriyel üretim şekilleri dolayısıyla ortaya çıkan yeni malzemeleri de ifade olanaklarını araştırmak ve genişletmek amacıyla kullanmaya başlamıştır.

Gelişen bilim ve teknolojinin ortaya çıkarttığı yeni malzeme ve aletler sanatçının yaratım sürecini de ister istemez değiştirmiştir. Sanatçı yansıtmak istediğini ortaya koymak için artık çok daha geniş bir malzeme ve alet yelpazesine sahip olmuştur. Bu yeni malzemeler, Duchamp'ın "Çeşme" isimli çalışmasında kullandığı bir pisuardan başlayıp, Nam June Paik'in video görüntülerinden, günümüzde kullanılan elektronik devrelere ve dijital ortamda oluşturulan sanal nesnelere kadar pek çok şeyi kapsar.

Bilgisayar teknolojisini ortaya koyduğu "sanal nesne", konumuz bağlamında, somut olmayan ama somut olan nesnelerin çoğu referansını üzerinde taşıyan, gerçek nesneyi ya da gerçek malzemeyi simüle eden, görüntüleme araçları sayesinde ortaya çıkabilen bir ışık kümesi olarak düşünülebilir. Bu makale kapsamında, gerçek nesneyi ya da gerçek malzemeyi simüle eden sanal nesnenin ne olduğu, özellikleri, gerçekliği, değeri, insanın sanal nesne karşısındaki estetik algılaması tartışılacak, sanal nesnenin sanat için nasıl yeni ifade olanakları ortaya çıkarttığı örneklerle incelenecektir. Elde edilen bilgiler ışığında özgün çalışmalar oluşturulacak ve bu yolla "yeni olan" ortaya konmaya çalışılacaktır

Sanal Gerçeklik / Sanal Mekan

Sanal nesneyi anlamak için öncelikle sanal nesnenin içinde var olabildiği gerçekliği yani sanal mekanı anlamak gereklidir.

Sanal gerçeklik, içine girilebilen, içinde dolaşılabilen, etkileşimin söz konusu olduğu ve sadece bilgisayarların yaratabildiği, somut olmayan bir alandır. Bu alanı tecrübe etmek için teknolojik donanım bir gereklilik olup, gündelik hayatta tecrübe edilebilecek bir ortam değildir.

> Sanal gerçeklik, etkileşimli bilgisayar simülasyonlarından oluşan bir ortam olup, katılımcının konumunu ve eylemlerini hisseden veya bir ya da birkaç duyu yardımıyla simülasyona zihinsel olarak dalmış olma hissi verir (sanal bir dünya) (Sherman, 2002, s. 13).

Rheingold ise sanal gerçekliğin özelliklerini şu şekilde açıklamaktadır:

> Sanal gerçeklik üzerine yazılmış önemli kitaplardan bir tanesinin yazarı olan Howard Rheingold, sanal gerçeklik ontolojisini üç bağımsız yönden ele alarak özetler. Birincisi hayali mekânın içine girebilme, ikincisi içinde bu hayali mekân içinde dolaşabilme ve üçüncüsü etkileşime girebilme (Akın, 2016, s. 227).

İçinde yaşadığımız evrenin fizik yasalarına bağımlı olmayan bu ortam, gerçekte yapılamayan pek çok şeyin yapılabildiği, oluşturulabildiği, tecrübe edildiği bir ortam olarak sanatçı içinde yeni ifade olanaklarını içinde barındırır. Sanal nesne de ancak böyle bir evrende yani sanal gerçeklik içinde bulunabilir. Bu durumda sanal gerçekliği ya da sanal mekanı, sanal nesne ile beraber irdelemek daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

Sanal Nesne

Latince "virtus" kelimesinden türeyen "virtual" yani, sanal kelimesinin anlamı Türk Dil Kurumu Sözlüğünde ve etimoloji sözlükleri de dahil olmak üzere, pek çok sözlüğü tarayarak bütün sözlüklerdeki anlamlarını teker teker ortaya koyan dictionary.com isimli internet sitesinde karşımıza çıkmaktadır. TDK sözlüğünde; " 1. Gerçekte yeri olmayıp zihinde tasarlanan, mevhum, farazi, tahminî." (www.tdk.gov.tr) olarak tanımlanırken, dictionary.com sözlüğüne göre de "bilgisayar yazılımı yardımıyla geçici olarak simüle edilmiş ya da genişletilmiş" (www.dictionary.com) olarak açıklanmıştır. Bu tanım içinde geçen simülasyon kelimesi; "Belirli bir görünüm veya formun bir varsayımı ya da taklidi" (www.dictionary.com) olarak açıklanmaktadır.

'Nesne' kelimesi ise; "Belli bir ağırlığı ve hacmi, rengi olan her türlü cansız varlık, şey, obje" olarak tanımlanmaktadır (www.tdk.gov.tr). Bu durumda "sanal nesne" için, "belli bir ağırlığı, hacmi, rengi olan her türlü cansız varlık, şey, objenin, bilgisayar yazılımı yardımıyla oluşturulan, fiziksel bir varlık olmayan görsel taklidi" tanımını yapmak yanlış olmayacak, ancak sanatsal bağlamda yetersiz kalacaktır. Bu durumda sanal nesnenin ne olduğunu daha doğru anlayabilmek için özellikleriyle beraber incelemek, gereklilik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanal nesne, somut bir nesne değildir çünkü yapıtaşı madde değildir. McGraw-Hill Dictionary of Scientific & Technical Terms sözlüğüne göre sanal nesne; "optik bir sistem için ışık kaynağı olarak değerlendirilebilecek noktalar koleksiyonu" olarak tanımlanmaktadır (Hill & Arthur, 2002). Bu ışık noktaları koleksiyonu görüntüleme araçlarının yüzeylerinde bir araya gelerek (tv, Projeksiyon, monitör vb.) görüntüyü oluştururlar. Bu durumda "sanal nesnenin yapıtaşı ışıktır" demek yanlış olmayacaktır.

"Yapı taşı ışık olan bir nesne simülasyonu için ne gibi özellikler söz konusu olabilir?" sorusu önemlidir.

Evrende, nesnelerin yapıtaşı maddedir; atom altı parçacıklar, atomlar, moleküller ve bunların arasındaki bağlardan oluşur. Her maddenin kendine özgü fiziksel özellikleri söz konusu olduğu gibi, bu fiziksel özellikleri doğrultusunda alabilecekleri biçimlerin bir sınırı vardır. Gerçek nesneyi simüle eden sanal nesne için ise madde söz konusu değildir. Atomlardan,

moleküllerden, aralarındaki bağlardan bahsedilemez, dolayısıyla sanal nesnenin alabileceği şekil konusunda hiçbir sınırlaması yoktur. Her türlü sanal biçim, istenilen yükseklikte, istenilen biçimde, yerçekimi gibi fiziksel şartlardan bağımsız olarak oluşturulabilir.

Sanal nesnenin karşısında ise algılayan olarak insan söz konusudur.

Görsel 1. Sanal Gerçeklik Gözlükleri, t.y,, İsimsiz, polaine.com,
Erişim: 5.12.2016, http://www.polaine.com/2008/11/g-speak-back-to-vr-gloves-again/

Sanal sanat nesnesi ile sanat izleyicisinin karşılaşması gündelik fiziksel koşullar içinde gerçekleşebilecek bir durum değildir. Bu karşılaşma için teknolojik donanım bir gerekliliktir; sanal gerçeklik gözlükleri ya da sanal gerçeklik elbiseleri kullanılmalıdır (Görsel 1), ancak, söz konusu teknolojik donanım ve sanal mecranın insanın algısal sistemine etkilerine girmeden önce, bu tür bir karşılaşmayı anlayabilmek için, öncelikle insan algısına göz atmak, nasıl çalıştığına değinmek gerekir.

İnsan algısı imgeseldir. Çevresindeki yapay ve doğal çevreyi imgesel bağlamda algılar ve bu algılamaların ışığında düşünür. İmge: 2. Genel görünüş, izlenim, imaj olarak tanımlanmaktadır (www.tdk.gov.tr). Zihne kaydedilen bu izlenim, tıpkı bir bilgisayar dosyası gibi toplu bilgi ihtiva eder; renk, koku, şekil, yumuşaklık gibi bilgiler bir arada bulunur. "İmgeler algının içeriği gibidirler" (Koçak, 1995, s. 43). İnsan algılaması bu toplu bilgi sayesinde söz konusu olur.

Konumuz bağlamında incelediğimiz sanal nesne ya da sanal yapıt da zihinde aynı şekilde bir algılama sürecini yaşatması söz konusu olduğu düşünülmektedir. Bu durumun en önemli kanıtı, beynin estetik haz bağlamında verdiği tepki olarak düşünülebilir.

Beyin, nöronlardan oluşmuş bir organdır ve sadece nörolojik bağlamda incelenecek bir organ olmayıp, bütün fonksiyonları ile birlikte düşünüldüğünde daha geniş bir perspektiften ele alınması gereken bir organdır. Bu doğrultuda sinirbilim (neuroscience) alanı ortaya

çıkmış ve beynin neredeyse bütün fonksiyonları üzerinde çalışan bir bilim dalı olmuştur. Sanatsal algıyı inceleyen "algısal sinirbilim" araştırma alt alanında London University College öğretim üyesi Prof. Dr. Zeki Semir'in çalışmaları, alanın öncü çalışmalarındandır. Sanatı (kendi uzmanlık alanı doğrultusunda) görsel beynin fonksiyonlarının bir başka uzantısı olarak niteleyen Prof. Dr. Semir'in konu üzerinde "Inner Vision: an Exploration on Art and The Brain" adlı kitabı bulunmaktadır (2000, s. 22-36).

Genel sinir bilim çalışmaları, insan beyninin nasıl çalıştığı konusunda birçok bulguya sahiptir. Bunlardan bir tanesi de belirli etkiler karşısında beynin belirli bölümlerinin aktive olduğudur. Korkutucu bir durumda insan beyninin bir bölümü daha yoğun bir performans içine girerken, güzellik karşısında tamamen başka bir bölümün aktive olduğu MRI tarama sonuçlarına göre belirlenmiştir. Sanat eseri karşısında duyulan estetik hazzın da belirli bir beyin bölgesini aktif hale getirdiği bulgusu söz konusudur (Semir, 2000, s. 22-36).

Prof. Dr. Semir'in araştırmasında ortaya çıkan bulguya göre, sanat eseri ile karşılaşma anında duyulan estetik hazzın, beynin bir bölümünü aktive etmesi söz konusudur. Estetik hazzın kaynağı, büyük oranda görme duyusundan kaynaklanmakta ise, sanal sanat eseri de yine görme duyusu ile algılanacak bir olgu olup, bu algı bağlamında duyulan estetik hazzın da beynin aynı bölgesini aktivite etmesi mümkün görünmektedir. Bu durumda sanat eseriyle karşılaşma ile sanal yapıt ile karşılaşmanın nörolojik bağlamda aynı etkiyi yarattığı düşünülmektedir.

Göz ile imgesel düzeyde algılanan ve beynin estetikle ilgili bölümünü aktive eden sanal nesnenin üzerinde tartışılabilecek noktalarından bir tanesi de onun gerçekliğidir ve ontolojik bir bakış açısı gerekmektedir.

Sanal nesne bağlamında yapılan ontolojik incelemelerde, genellikle, sanal nesnenin, gerçek dünyadaki bir nesnenin bir izdüşümü bir simülasyonu olarak ele alındığı ortaya çıkmakta, gerçek bir nesne olarak düşünülmemektedir.

Crandall ve Levich, sanal nesnenin meşruiyeti sorunu konusundaki değerlendirmelerinde, sanal bir nesnenin, gerçek bir nesnenin bir kopyası, simülasyonu olarak değerlendirmektedirler. Bu değerlendirme doğrultusunda sanal nesnenin gerçek dünyadaki bir nesnenin uzamı olduğunu öne sürmüşlerdir (Mooradian, 2006, s. 675).

Brey ise sanal nesnenin gerçek bir nesnenin yansıması ya da gerçek bir nesnenin izdüşümü olarak değerlendirmektedir, ancak sanal nesnenin gerçek olup olmadığı sorunsalına fonksiyon ve kurumsal anlam yüklenmiş olması bağlamında yaklaşmaktadır. Brey'e göre tornavida, gündelik bir fonksiyonu yerine getirmek üzere tasarlanmış bir nesne olduğu için sanal bir tornavidanın da gerçek bir tornavida ile aynı anlama sahip olmasının onu gerçeklik atfeden bir nesne olarak nitelemek için yeterli olacağı görüşünü öne sürmektedir. (2013, s. 270-282).

Mooradian ise gerçek bir nesnenin fiziksel özelliklerinin sanal dünya için geçerli olamayacağını, bu durumun bir sorun oluşturduğunu öne sürmüştür. Kendisine göre gerçek dünya

nesneleri ile sanal nesneler arasında sınırlı bir simülasyon olabileceğini belirtmiş; "Sanal gerçeklik sadece kendisini simule edebilir" sözleriyle bu durum üzerine ilginç bir belirleme yapmıştır. Sanal nesnenin önemli özellikleri üzerinde duran Mooradian, sanal nesnenin sanal bir ortamda bulunması gerektiğini ortaya koyarak bu ortamın içine girilebilir, interaktivite özelliğine sahip bir 3 boyutlu uzay olması gerektiği üzerinde durmuştur (Mooradian, 2006, s. 678).

Kant'ın; "insan nesneleri, aklının onlara yüklediği algısal kaliteleri ve apriori kategorileri doğrultusunda karakterize eder" (Mooradian, 2006, s. 678) belirlemesi ise ister sanal nesne olsun ister gerçek nesne olsun, söz konusu olanın gerçekliğinden ziyade onun insan tarafından nasıl algılandığı üzerine odaklanmaktadır. Bu belirleme sanal nesnenin sanatın konusu olabileceğinin kapılarını açan bir yaklaşım olarak düşünülebilir zira, insan nesnelerle aklı yoluyla iletişim kurar ve onları anlamlandırır. Bu anlamlandırma süreci sanatsal bağlamda çok daha girift ve çok boyutlu olup, sanal eserin/nesnenin gerçek olup olmadığı sorunsalının çok daha ötesinde başka şeyleri gündeme getirecektir. O halde sanal nesnenin gerçek olarak değerlendirilip değerlendirilmemesinden ziyade, sanal nesne ile karşılaşma sonucu oluşan tecrübenin ve sanatçının sanal nesneyi kullanarak ortaya koymak isteği "sanatsal ifade"nin daha önemli olduğu düşünülmelidir.

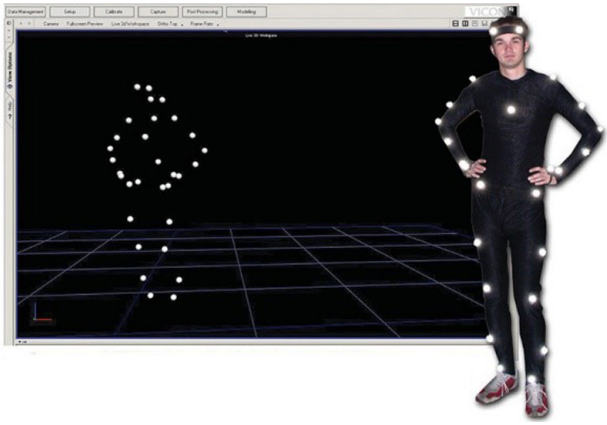
Bu durumu örneklerle açıklamak bir gereklilik olarak görünmektedir.

Örnek Çalışmalar

İçinde yaşanılan zaman dilimi, postmodern bir yüzyıl olarak değerlendirilebilir. Modernist dönemin ardılı olan post modernizm, toplumsal anlamda çok şeyi değiştirmiş olup, sanatı da doğrudan etkilemiştir. Bu nedenle, postmodern sanat, kendisinden önceki sanatsal anlayışlardan farklı bir yerde durmaktadır. Genel ideoloji olarak post modern sanat, içinde büyük sanatsal fikirler barındırmayan, gündelik hayatı elitist bir bakış açısı içinde olmadan konu alabilen, kısaca "her şey sanat olabilir" düşüncesini içeren bir tavır olarak düşünülebilir. Estetiğin ve estetik nesnenin önemsizleşmesinin söz konusu olduğu bu sanatsal tavır içinde nesnenin geri planda kalması, yapıt ile karşılaşma anında ortaya çıkan sanatsal tecrübenin önem kazanması da söz konusudur. Bu tecrübenin ortaya çıkabilmesi için Abramoviç gibi sanatçılar bedenlerini, Nam June Paik gibi sanatçılar videoyu kullanmışlardır. Gelişen teknoloji ile ortaya çıkan bilgisayarlar ve bilgisayarların yaratabildiği sanal gerçeklik de yine aynı nedenle kullanılabilmektedir.

Konu bağlamında bazı örnekler vermek yararlı olacaktır ancak, araştırma konumuz bağlamında oluşturulan bu metin, iki boyutlu bir yazım düzlemi olduğundan, üç boyutlu gerçeklik içinde var olan nesneleri sadece fotografik imgeler olarak sunmaya elverişlidir. Bir başka deyişle, verilecek olan örneklerin üç boyutlu, sanal mekân içinde, teknolojik donanım yardımıyla tecrübe edilebilen, etrafında gezilebilen, yapıtlar olduğu gerçeği, okuma sırasında gözden kaçmamalıdır.

David McLeod, sanal nesne ile çalışan bir sanatçıdır. Mcleod, çalışmalarında hareketi ve hareketin oluşturduğu görünümlerle ilgilenmiştir. Çalışmasını gerçekleştirmek için ilk önce sanal ortam içinde boşluğa noktalar koymuş, bu noktaları gerçek bir insanın vücudunun belirli noktalarına yerleştirdiği sensörlerle eşleştirmiştir.(Görsel 2)



Görsel 2. Suzzanne Rebello, t.y, İsimsiz / Untitled
Digital Production me. Erişim: 5.12.2016. http://www.digitalproductionme.com/pictures/gallery/Pre%20and%20Post%20Production/MOCAP-2.jpg

Görsel 3. David Mcleod, 2015, Akımlar / Currents.
Behance. Erişim: 5.12.2016. https://www.behance.net/gallery/23744253/Pipelines

Noktalarla ilişkilendirilen gerçek insan, hareket ettiğinde, sanal ortam içindeki noktalar da hareket etmiş ve noktalar arkalarında bir iz bırakarak ilerlemesi sayesinde figüratif-çizgisel kompozisyonlar elde etmiştir. Bu çizgiler üzerine gündelik hayattan bilinen malzemeler uygulanarak çalışma tamamlanmıştır. Bu çalışmada yapıt, (yer çekimi dışında) gerçek mekan özellikleri gösteren ve nötr bir mekandadır. Yapıtın gölgesi, yapıtın tamamen havada durduğunu göstermekte ve bu bağlamda sürreal bir mekan söz konusu olmaktadır. Mekanın sürreal etkisi yapıta da sirayet etmekte ve ona sürreal bir imge kazandırmaktadır.

Görsel 4. David Mcleod, 2015, Gelgit Havuzları/Tide Pools.
Behance. Erişim: 5.12.2016. https://www.behance.net/gallery/23744253/Pipelines

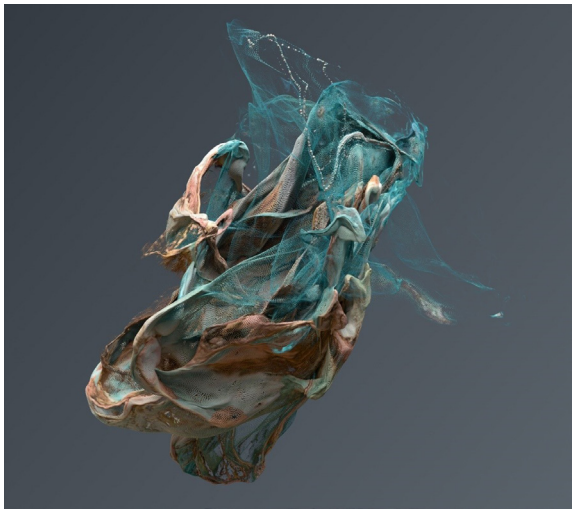
Özelliklerinden bahsettiğimiz sanal nesne McLeod'un "pipelines" (borular) başlıklı çalışmalarında karşımıza çıkmaktadır; üç boyutludur, gerçek olmayan sanal bir nesnedir, her ne kadar yukarıdaki görselde foto grafik ve tek yönlü bir algılama söz konusu olsa da aslında bu çalışma, sanal gerçeklik gözlükleri ile her yönden gözlemlenebilir, tecrübe edilir bir yapıda olup, izleyicide estetik haz uyandırmaktadır (Görsel 3, 4). İzleyici karşısında olan bu biçimi her türlü özelliğiyle imgesel olarak algılayabilmektedir, çünkü, ışık-gölge, kullanılan kütle, kütleyi oluşturan biçimler, kütlenin malzemesi gerçek hayattan bilinen tanınan nesnelere uygun biçimde yapıldığından göz yanılmamaktadır. Mekan ise sınırları belli olmayan, nötr bir mekandır. Bu mekan içinde yapıt yere değmemekte hatta yer düzleminin yakınında bile konumlandırılmamıştır. Kütlenin hiçbir yere bağlı olmadan havada durması söz konusu olup, sanal mekanın bir özelliği olarak çalışma havada, gerçekte olamayacak biçimde sergilenerek yeni bir ifade olanağı yakalanmıştır.

Sanat içinde çokça işlenmiş olan vücut hareketi ve onun yarattığı çizgisel etkiler sanatçı

için yeni olmayan bir ifade olanağıdır. Sanatçıların böylesi çizimlerine sıklıkla rastlamak olasıdır ancak burada önemli ve yeni olan, aslında var olmayan bir nesnenin tıpkı gerçekte var olan bir heykel gibi algılanması ve insanda tıpkı bir gerçek heykel karşısındaymış gibi estetik haz duyumsatmasıdır. Yukarıdaki çalışmalar, dikkat edilecek olursa havada duran, herhangi bir tabana basmayan çalışmalardır. Bu çalışmaları gerçek fiziksel dünya koşulları içinde aynen uygulamak pek olası değildir. Özellikle ikinci çalışma (Görsel 4) gerçek hayatta, havada durmayan, yerde konumlanan bir çalışma olmak zorunda kalacaktır ki artık bu yerde duran çalışma görülen çalışmadan farklı başka bir çalışma olacaktır. Bu durumda "sanal ortamda yaratılmış olan nesne, gerçek hayatta aynı durumda olamaz." belirlemesini yapmak yanlış olmayacaktır.

Yanis Diaconu'da tıpkı McLeod gibi konusunu hareket kavramından alan bir başka sanatçıdır. Diaconu'nun oluşturmuş olduğu çalışmada da Mcleod için belirtilen her husus aynen geçerliliğini korumaktadır (Görsel 5).

Görsel 5. Yanis Diaconu, 2016, İsimsiz / Untitled.
Behance. Erişim: 5.12.2016. https://www.behance.net/gallery/41225519/Monthly-renders-July-2016



Görsel 6. Jon Noorlander, 2016, Heykeller / Sculptures.
Behance, Erişim: 5.12.2016, https://www.behance.net/gallery/32904425/Sculptures-Part-I

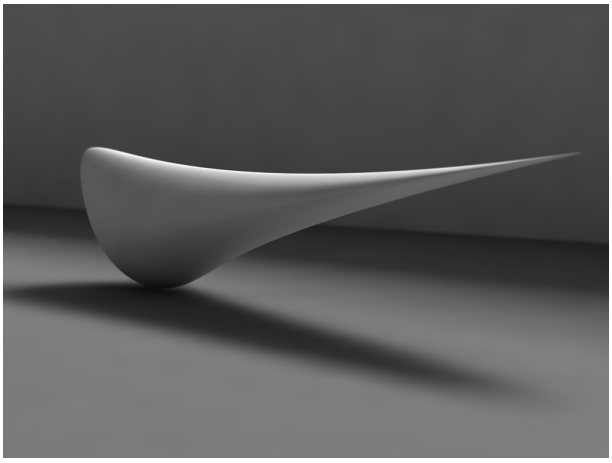
Joon Noorlander çalışmalarında normal dünyada havaya atılmış renkli bir bez parçasının yere düşerken ortaya koyduğu görünümlere benzer çalışmalar ortaya koymuştur (Görsel 6). Yukarıdaki görseldeki bez parçası bilgisayar ortamında yaratılmış, gerçek bir bez parçasının görünümünü taklit eden bir yapıda olmasına karşın, Houdini yazılımıyla oluşturulmuş bir görünümdür. Gerçek hayatta bir bez parçasını bu şekilde tutarak sergilemek imkânsızdır. Gerçek bez parçası yere düşerken kıvrılmaları o anki odada bulunan havayla şekil alabilirken, Noorlander'ın çalışmasında, bez parçasının her kıvrımı her hareketi, sanatçının bilinçli amaçlı çabaları ile oluşturulmuş olup, tesadüfi bir yapılanma değildir. Bunun yanı sıra yine 3 boyutlu sanal gerçeklik gözlükleri vasıtasıyla her yönden gözlemlenebilir bir yapıdır. İnsan tarafından algılanması yine imgesel düzeyde gerçekleşebilen, estetik haz yaratabilen bir çalışmadır.

Görsel 7. Can Büyükberber, 2015, Aç / Unfold.
Behance. Erişim: 5.12.2016. https://www.behance.net/gallery/27471629/Unfold-01

Can Büyükberber, İstanbul'da yaşayan bir sanatçıdır. Unfold (Aç) isimli çalışmasında noktalardan oluşan bir heykel biçimi ortaya koymuştur (Görsel 7). Her nokta tekil, bir yere bağlı olmayan bir şekilde konumlanmış ve biçimi oluşturmuştur. Gerçek hayatta mümkün olmayan bu yapı, tıpkı diğer sanal nesneler gibi algılanmakta olup, sanal gerçeklik ortamı içinde her yönden izlenebilir bir yapıdır.

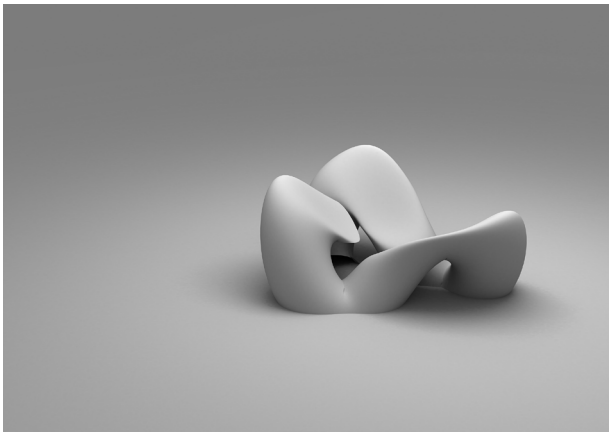
Yukarıda verilmiş olan örnekler araştırma konusu doğrultusunda pek çok örnek arasından seçilmişlerdir. Hepsinin ortak özelliği gerçekte var olan nesneleri ya da nesnelerin malzemelerini taklit eder yapıda olmaları, sanal mekanın avantajlarını kullanarak oluşturulmuş olmalarıdır. Konumuz dışında olan, gerçek nesneyi simüle etmeyen pek çok örnekte söz konusu olmasına rağmen örneklem dizgesine dâhil edilmemiştir.

Bu örnekler ışığında elde edilen veriler ile kişisel özgün çalışmalar yapılmıştır.



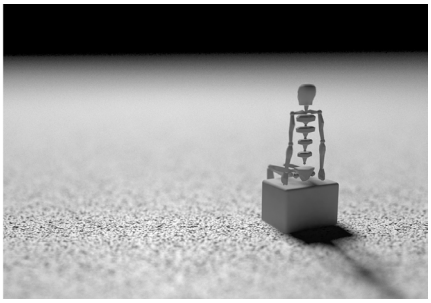
Görsel 8. Ufuk Tolga Savaş, 2010, Kuş. (Kişisel Arşiv).

Görsel 8'de görülen "Kuş" isimli çalışma sanal ortamda oluşturulmuş olan bir çalışma olup, gerçek malzemeyi (porselen), gerçek ışık-gölge etkisini, gerçek mekanı simüle eder ancak kuş figürü gerçek malzemeyi taklit etmesine rağmen gerçekte var olamayacak ve gerçekte bu şekilde ayakta duramayacak şekilde biçimlendirilmiştir. Teknolojik donanımla etrafında gezmenin mümkün olduğu bu çalışmada çok küçük bir noktadan yere değen, gerçekte mümkün olmayan bir duruşun biçimsel gerilimi ile estetik bir nesne ortaya konmaya çalışılmıştır.



Görsel 9. Ufuk Tolga Savaş, 2010, Dijital Manzaralar: Kayalık. (Kişisel Arşiv).

"Dijital Manzaralar: Kayalık" isimli çalışma serisinden seçilen görsel 9'daki çalışma, sanal gerçekliğin bir çeşit coğrafya olduğu ve bu coğrafyanın da tıpkı kendine özgü görünümlerinin olabileceği fikri doğrultusunda oluşturulmuştur. Yine aynı şekilde bilgisayar yardımıyla oluşturulmuş sonsuz bir mekan içinde kurgulanmıştır.



Görsel 10-11. Ufuk Tolga Savaş, 2010, Küçük Prens. (Kişisel Arşiv).

Görsel 10 ve 11'deki çalışmalar ise "Küçük Prens" isimli kişisel çalışma serisinden iki örnektir. Mekan ve ıssızlık kavramlarının işlendiği bu çalışma, bilgisayar yardımıyla oluşturulmuş sonsuz bir mekan ve figür ile oluşturtulmuş bir çalışmadır. Çeşitli lens efektleriyle, figürün sonsuz bir alan içinde çok küçük boyutlu oluşu vurgulanmaya çalışılmıştır.

Sonuç

Konumuz bağlamında incelediğimiz sanal nesne gerçek bir nesne değildir, gerçek nesneyi taklit eden bir yapıdır. Gerçek nesnenin görsel özelliklerini üzerinde taşır; taş gibi, metal gibi, seramik gibi görünür. Çıplak gözle değil, sanal gerçeklik gözlükleri ya da monitör gibi teknolojik görüntüleme araçları ile izlenebilir, tecrübe edilebilir. Bilgisayar desteğiyle yaratılmış sanal bir mekân içerisinde, yine bilgisayar yardımıyla oluşturulmuş bir görünüm olup, söz konusu sanal mekân içerisinde dolaşmak, sanal nesnenin etrafında dönmek, nesneye her yönden bakmak, izlemek mümkündür.

Bahsi geçen böylesi bir bakış ya da başka bir deyişle sanal ortamda bulunan sanal nesnenin gerçekte olamayacak şekilde tecrübe edilebilmesi çok yeni ifade olanaklarını da içinde taşımakta olup gelecekte sanatın gideceği yönlerden birisi olarak gözükmektedir.

Bu durum belki yeni bir galericilik anlayışını ortaya koyacaktır. İzleyici galeriye gidip, sanal gerçeklik gözlüklerini, sanal gerçeklik elbisesini, eldivenlerini giyerek sanal galeriye girecek, orada bulunan çalışmalarla interaktif bir ilişkiye girebilecektir. Belki orada bulunan işleri itip çekebilecek, belki çalışmaya dokunduğunda çalışma birden şekil değiştirebilecek vb. Pek çok ifade olanağı söz konusu olabilecektir. Hatta belki izleyici galeriye bile gitmeden evinde internet vasıtasıyla sergiye katılabilecek, kendisi gibi sergiye online katılan insanlarla konuşup iletişim kurabilecektir. Bu durum çok açıktır ki yepyeni bir galericilik anlayışı ve hatta yepyeni bir koleksiyonerlik anlayışı ortaya çıkaracaktır.

Sanatsal anlamda da çok yeni ifade olanakları söz konusu olabilecektir zira, sanal gerçeklik sınırsız bir ortamdır. Hiçbir sınır tanımadan, hiçbir boyut gözetilmeden, bir anlamda "Sınırsız Sanat" yapma ve sergileme olanağı söz konusu olacaktır.

Kaynakça

Akın, Canan (2016). An immersive Environment: Virtual Realiy Art. Onur. Z, Tarasti. E, Sığırcı. İ, Yörükoğlu, P.(editör). *Is It Real? Structuring Reality by Means of Signs.* s. 226-232. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing

Brey, Philip. (2003). The Social Ontology of Virtual Environments. *American Journal of Economics and Sociology,* 62: 1, s. 269-282. American Journal of Economics and Sociology, Inc.

Dictionary.com. Simulation. Erişim: 15.4.2016,

http://dictionary.reference.com/browse/simulation?s=t

Dictionary.com. Virtual. Erişim: 5.12.2016,

http://dictionary.reference.com/browse/virtual

TDK Büyük Türkçe Sözlük. İmge. Erişim: 16.4.2016, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.552ff84fbb28b4.84500023

Kagan, Moissej. (1982). *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat.* (A. Çalışlar, Çev.). İstanbul: Altınkitaplar Yayınevi.

Koçak, Orhan. (1995). *İmgenin Halleri. İstanbul:* Metis Yayınları.

McGraw-Hill Dictionary of Scientific & Technical Terms (2003). Sanal Nesne. Erişim: 29.4.2016

http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/virtual+object

Mooradian, Norman. (2006). Virtual Reality, Ontology, And Value. *Metaphilosophy*, Vol 37, No 5, Blackwell Publishing

Sedgman, Sam. (tarihsiz). "What does it mean to 'buy' digital art?", The Space. Erişim 5.12.2016 http://www.thespace.org/news/view/buying-digital-art-sam-sedgman

Semir, Zeki. (2000). *Inner vision: an Exploration on Art and The Brain. Oxford University Press*, ISBN-10: 0198505191

Sherman, William R., Alan B. Craig. (2002). *Understanding Virtual Reality.* Amerika Birleşik Devletleri: Morgan Kaufmann Publishers

TDK Büyük Türkçe Sözlük. Nesne. Erişim: 5.12.2016, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.58454454f1f164.91346385

TDK Büyük Türkçe Sözlük. Sanal. Erişim: 5.12.2016, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5845445d724a51.36714655

SANAT YAZILARI, 2017; (36): 107-120 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

MÜZELERİN TANITIM KİTAPLARINDA ARTIRILMIŞ GERÇEKLİK (AG) TEKNOLOJİSİ KULLANIMI: ANKARA ANADOLU MEDENİYETLERİ MÜZESİ KİTABI ÖRNEĞİ[1]

THE USE OF AUGMENTED REALITY TECHNLOGY IN MUSEUM BOOKLETS: AN EXAMPLE OF ANKARA ANATOLIAN CIVILIZATION MUSEUM BOOKLET

DR. **EVREN SERTALP**
Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi
Bilişim ve Enformasyon Teknolojileri Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü
evrensertalp@gmail.com

Öz: *Sanal dünya ve gerçekliğin bir arada kullanılmasıyla ortaya çıkan artırılmış gerçeklik teknolojisi (AG), sanal gerçeklik teknolojisi gibi adını sık duyduğumuz popüler, teknolojik bir yenilik olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanın deneyim ortamlarını etkileyeceği düşünülen bu teknolojinin gelecekte gündelik hayatımızda sıkça karşımıza çıkacağı öngörülmektedir. İnsanın zihinsel ve düşünsel kapasitesine katkı sağladığı düşünülen AG, eğitimden mimariye, sanat ürünlerinden turizme kadar birçok alanda kullanılmaktadır. Görsel öğelerin akılda uzun süre kaldığı, öğrenme sürecinde görsel materyalin kullanılmasının öğrenmeyi hızlandırdığı düşünüldüğünde, bu teknoloji önemini daha da artırmıştır. Örneğin; ziyaret edilmiş müzede görülen eserlerin formu, yapısı, teknik detayları zaman içerisinde unutulabilirken; bu eserlerin içinde yer aldığı kitap ve AG tekniği sayesinde eserler tekrar incelenebilir, bilgiler tazelenebilir. Bu bağlamda; gerçek görüntü üzerine sanal görüntünün binmesiyle zenginleşmiş görüntü uygulamaları, incelenmek istenen eserin tekrar canlandırılması yoluyla turistlerin bilgi ve deneyim kazanmasında oldukça önem taşımaktadır. Bu çalışmanın amacı; artırılmış gerçeklik teknolojisinin müze tanıtım kitaplarında nasıl kullanılabileceğini anlatmak ve bu teknolojinin sağladığı yararları ortaya koymaktır.*

Anahtar Sözcükler: *Artırılmış Gerçeklik, Müze Tasarımı, 3-Boyut, Teknoloji, Turizm, Müze Tanıtım Kitabı.*

[1] Bu çalışma, TED Üniversitesi'nin 3-5 Kasım 2016'da düzenlediği 21. Türkiye'de İnternet Konferansı'nda sunulan "Artırılmış Gerçeklik'in Turizmde Kullanımı" adlı sözlü bildirinin genişletilmiş ve yeniden düzenlenmiş versiyonudur.

GELİŞ TARİHİ: 13.03.2017 | **KABUL TARİHİ:** 14.04.2017

Abstract: *Augmented reality (AR) technology developed via combination of virtual reality with the real world is a popular technological innovation we encounter everyday. Considering the way people experience their environments, AR technology appears to get popular in our daily lives in upcoming years. It is used in many fields from education to architecture, art, and tourism. AR proves even more significant in that visual elements could be remembered easily and the use of visual materials within learning process accelerates learning. Via AR technology and a museum booklet, the forms, structures and/or technical details of the works in a museum could be re-examined and remembered easily. Therefore, improving visual quality by overlapping the real image and the virtual image is significant in providing local and international tourists with experience and knowledge through the recreation of the work of art. Thus, the study aims to explain how AR could be used in museum booklets and to introduce its benefits.*

Keywords: *Augmented Reality, Museum Design, 3D, Technology, Tourism, Museum Booklet*

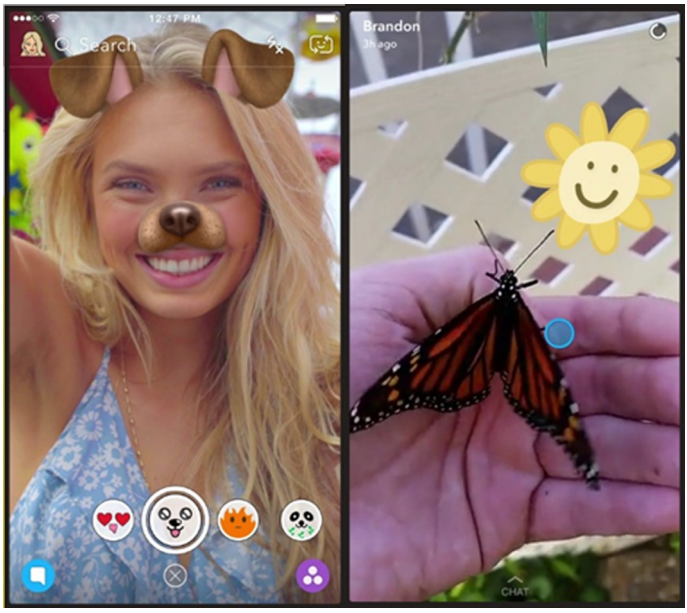
1. Artırılmış Gerçeklik (AG) Kavramı

Türkçeye artırılmış gerçeklik, zenginleştirilmiş gerçeklik veya güçlendirilmiş gerçeklik olarak da çevrilen Augmented Reality (AG) kavramı, gerçek zamanlı doğrudan veya dolaylı, fiziksel olarak içinde bulunduğumuz çevreyle bilgisayar sistemlerinde üretilen enformasyonu birleştiren uygulamalara verilen genel addır (Furth, 2011, s. 3). AG teknolojisinin ilk kullanımı Boeing Firması'nın ürettiği uçuş navigasyonu olarak kabul edilmiş olsa da bu çalışmaların geçmişi, 1966 yılında bilgisayar mühendisi Ivan Sutherland'ın öğrencisi Bob Sproull'la birlikte, kafaya takılarak kullanılabilen ilk sanal gerçeklik ve artırılmış gerçeklik sistemini üretmesine kadar izlenebilir. Bu alandaki çeşitli gelişmeleri takiben, 1990 yılında Japon mühendis Hirokazu Kato tarafından kamera konumunu gerçek zamanlı hesaplayan ARToolKit adında bir kütüphane geliştirilir (Kato, 1999, s. 85). 1998 yılında bilgisayar mühendisi Tobias Höllerer ise ilk başarılı mobil AG sistemini geliştirir. 1999 yılında Hirokazu Kato'nun da mensubu olduğu Nara Bilim ve Teknoloji Enstitüsü tarafından ilk AG kiti üretilir. Bütün bu gelişmeler AG'nin çok hızlı bir şekilde askeri alanlarda da kullanılmasının yolunu açmıştır. 2000 yılında NATO kapsamında askeri sistemlerin anlatıldığı bir sempozyumda "BARS: Battlefield Augmented Reality System" tanıtılır. Bu sistemde, giyilebilir bir bilgisayar, kablosuz internet ağı ve kafaya takılan bir ekran bulunmaktadır. Sistem, bir savaş alanını, alan hakkındaki bilgileri ve olası düşman tuzaklarını göstermektedir (Baillot, Y., Lanzagorta, M., Julier S. ve diğerleri, 2000, s. 34). Bugün bu teknoloji daha kolay taşınabilir hale getirilmiş, ses sistemi, çeşitli komutları vermek için takipçi (tracker) ve kamerayla kullanılan bir eğitim aracına dönüşmüştür.

Her ne kadar ortaya çıkışı son derece özel ve sınırlı amaçlarla olsa da; yüksek performansı ve kolay kullanımı sayesinde bu teknolojinin bilgisayarlar, tabletler, akıllı telefonlar ve yeni nesil giyilebilir AG gözlükleriyle de (Oculus Rift, Google Glass vb.) gündelik hayatımıza yayılması son derece hızlı olmuştur. Günlük hayatımızda akıllı telefon ve tabletlere yüklenen kullanımı kolay oyunlar ve uygulamalarla sıkça karşımıza çıkmaya başlamıştır. Özellikle son

günlerde çok popüler olan Pokemon Go oyunu ve Snapchat uygulaması bunun en somut örnekleri olarak görülebilir (Görsel 1- 2).

Görsel 1. Dış mekanda Pokemon Go oyunu görseli. Onedio. Erişim: 20.02.2017. https://onedio.com/haber/akillarda-soru-kalmasin-pokemon-go-nasil-indirilir-nasil-kurulur-nasil-oynanir--720591

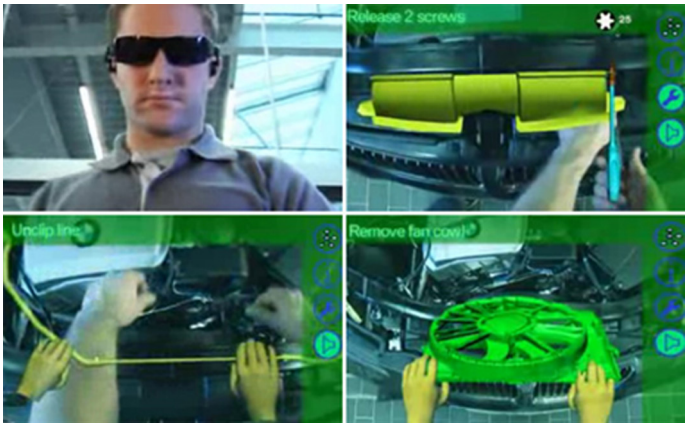


Görsel 2. Snapchat uygulaması görseli.
Snapchat. Erişim: 20.02.2017. https://www.snapchat.com/download

Yeni nesil oyun konsolları da bu teknolojiyi desteklemiş, bu teknolojinin kullanıldığı AG sayesinde, gerçek mekânlarla sanal dünyaların birleştiği oyunlar üretmiştir (Görsel 3).

Görsel 3. Oyun konsolu PlayStation'ın Vita modeli için ürettiği AG oyun örneği.
PsVita. Erişim: 20.02.2017. http://www.psvitahub.com/2012/01/ps-vita-augmented-reality-soccer.html

Benzer şekilde BMW akıllı bir gözlük üzerine entegre ettiği AG programı sayesinde kendi tamircilerine arabaları daha kolay ve hızlı tamir edebilmesi için bir imkân sunmuştur. Bu gözlük sayesinde tamirciler, gerçek motorun üzerine binen özel animasyonlarla, tamir sürecinde neler yapmaları gerektiğini adım adım takip edebilmiş, hangi malzemeyi kullanacağını ve hatta tornavidanın bile hangi yöne doğru dönmesi gerektiğini gözlemleyebilmiştir (Woollaston, 2014) (Görsel 4).



Görsel 4. BMW firmasının geliştirdiği AG tamirat ve bakım uygulaması örneği.
Designboom. Erişim: 20.02.2017. http://www.designboom.com/cars/bmw-augmented-reality-to-help-with-car-repairs/

Yine BMW, Nisan 2015'de "Mini" marka araçlarla kullanılabilen demo halindeki AG teknolojisini tanıtmış ve bu teknoloji sayesinde navigasyona, aracın hızına ve diğer yol bilgilerine ulaşılabilmesini sağlamıştır (Görsel 5).

Görsel 5. Mini Cooper için üretilen AG gözlük örneği.
Car and Driver. Erişim: 20.02.2017. http://blog.caranddriver.com/cool-glasses-cool-glasses-mini-says-augmented-reality-is-the-infotainment-future/

AG'nin sağladığı kolaylıkların fark edilmesi zaman içerisinde son kullanıcıya kadar inmesinin yolunu açacak çeşitli programların ve diğer uyumlu programlarla çalışacak eklentilerin çıkmasına sebep olmuştur. AG teknolojisinin gelişim süreci, teknoloji ve büyük şirketlerin bu konu üzerine yoğunlaşması ve yapılan yatırımlarla birlikte hızlanmıştır. İlk başlarda mobil cihazlarda kullanılan bir program yardımıyla verilerin bilgisini gösteren bu teknoloji, son olarak "Magic Leap", sinematik gerçeklik adını verdiği AG teknolojisini kullanarak bu alanda farklı bir teknolojinin üretilmesine sebep olmuştur (Görsel 6- 7).

Görsel 6. Magic Leap firmasının ürettiği AG uygulamasından bir örnek.
Magic Leap. Erişim: 20.02.2017. https://www.magicleap.com/#/home

Görsel 7. Magic Leap firmasının ürettiği AG uygulamasından bir örnek. Magic Leap. Erişim: 20.02.2017. https://www.magicleap.com/#/home

Çeşitli alanlarda kullanılan AG teknolojisi turizm alanında da kendine yer bulmuştur. Yeni medya sanatları, heykeller, sanal sergiler gibi birçok başlık altında karşımıza çıkmaktadır. Örnek olarak; "Archeguide Project" kapsamında Yunanistan'da yer alan antik Olympia şehrinde yer alan Hera Tapınağı'nın canlandırılması (Lutza, B. , Rothb, D., Weidenhausena, J. ve diğerleri, 2002, s. 3) Amerika'da Washington'da bulunan Smithsonian National Museum of Natural History'de yer alan deri ve kemik bölümündeki çeşitli görsellerin oluşturulması (http://naturalhistory.si.edu/exhibits/bone-hall/) ve Amsterdam Üniversitesi'ne bağlı olan Allard Pierson Müzesi'nde eserler hakkında bilgi verme yöntemi olarak AG teknolojileri ve sistemlerinin kullanılması verilebilir (Flatley, 2009).

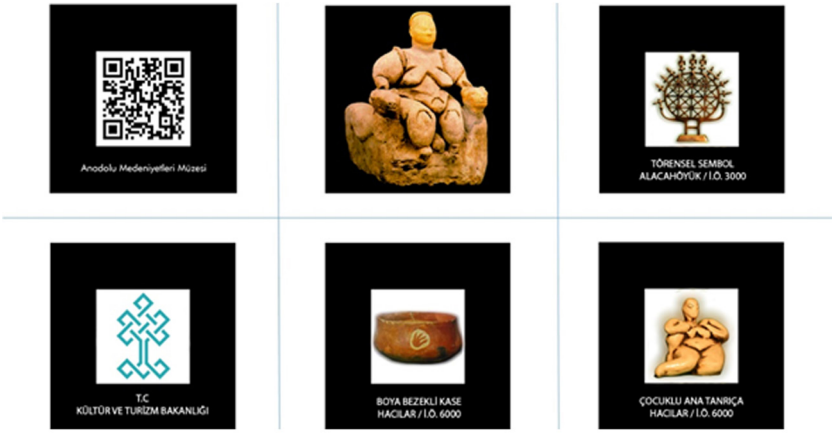
Ülkemizde de benzer şekilde AG uygulaması kullanan müzeler bulunmaktadır. Zenginleştirilmiş interaktif tasarım ve AG uygulamalarıyla Sakıp Sabancı Müzesi bunun en önemli örneğidir (http://www.arox.net/sakip-sabanci-muzesi.html).

2. Artırılmış Gerçeklik Teknolojisinin Üretimi

Artırılmış gerçeklik teknolojisini bilgisayar ortamında üretmek için birden fazla yol kullanılabilir. Hangi yolun uygulanacağı yapılacak işin içeriği ile ilişkilidir. GPS ve pusula teknolojisi yardımıyla akıllı telefon ve tabletler aracılığı ile kullanılan bir sistem, marker-less yani işaretçi olmadan mekân üzerinde kullanılabilen başka bir teknik ve *marker* (işaretçi) yardımıyla kullanılan, genellikle açık kaynak kodları bulunan, akıllı telefon tablet veya bilgisayar kamerası yardımıyla çalışan bir diğer teknikten bahsedilebilir. Bu üç farklı teknikten hepsi aynı anda kullanılarak da çeşitli çalışmaların yapılması mümkündür. Örnek olarak; yazarın da içinde olduğu çeşitli projelerden bahsedilebilir. Antik Efes Şehri'nde bulunan Hadrianus Tapınağı'nın AG, GPS ve Tracking yardımı ile restitüsyonu, Yamaç Evler'deki Tiyatro Odası'nda bulunan duvar resimleri ve süslemelerin görüntülerinin oluşturulması ve "Kültürel Miras

Alanları için Mobil ve Uzaktan Artırılmış Gerçeklik Sistemi Geliştirilmesi" başlıklı projeler[2] bunlardan birkaçıdır.

Bu çalışma bağlamında ele aldığımız müzelerde sergilenen eserlerin kitap üzerinde 3-boyutlu halini görmek için uygulanacak en doğru teknik, *marker* yardımıyla yani işaretçi kullanılarak uygulanacak tekniktir. İşaretçiler; QRcode, çeşitli figürler, grafik tasarımlar, resimler ve fotoğraflardan oluşabilir. Bu bağlamda; müze kitapçığında yer alan fotoğrafların işaretçi olarak kullanılması mümkündür. Burada gerekli olan; bir işaretçi, kamerası olan bir mobil cihaz veya bilgisayar ve mobil cihazlarda veya bilgisayarda çalışacak bir uygulamadır. Mobil cihazlarda kullanılan uygulamalar hem kullanılabilirlikleri hem de ilgi çekicilikleri bakımından bilgisayarlarda kullanılan uygulamalardan daha avantajlıdır (Tülü, M., Yılmaz, M., 2012, s. 224) (Görsel 8).

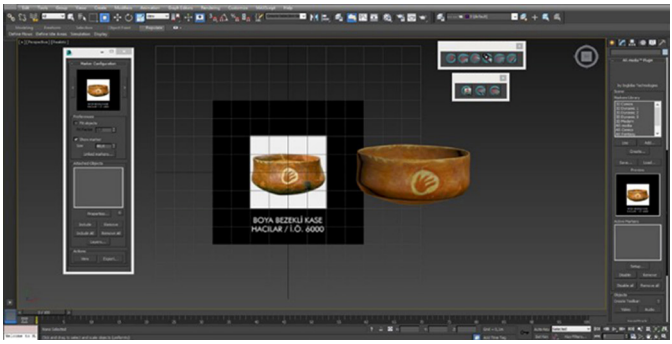


Görsel 8. Çeşitli işaretçi örnekleri. (Kişisel Arşiv).

Bir eserin 3-boyutlu olarak görülebilmesi için 3DMax ya da Maya gibi 3-boyutlu modelleme programıyla aslına uygun olarak hazırlanması veya objenin bütün açılarından fotoğraflanması gerekmektedir. Bunun yanında kullanılan uygulamaya göre sadece bir görsel değil; video, animasyon veya gerçek görüntü gibi hareketli görüntülerin de eklenmesi hatta bu görsellerin üstüne ses kaydı veya müzik yerleştirilmesi de sağlanabilir (Terenzi, 2015, s. 5).

Eserlerin 3- boyutlu modellemesi yapıldıktan sonra 3dMax, Maya, SketchUp, Unity, Unreal Engine ve benzeri programlar için üretilmiş işaretçi oluşturma eklentilerinden yararlanılarak işaretçi oluşturmak veya var olan fotoğrafı çalışacak uygulama için tanıtmak gerekmektedir (Görsel 9).

[2] Yrd. Doç. Dr. Gazi Erkan Bostancı yürütücülüğünde, Ankara Roma Hamamı ile ilgili olarak hazırlanmış ve 215E156 proje numarasıyla TUBİTAK tarafından desteklenmiştir.

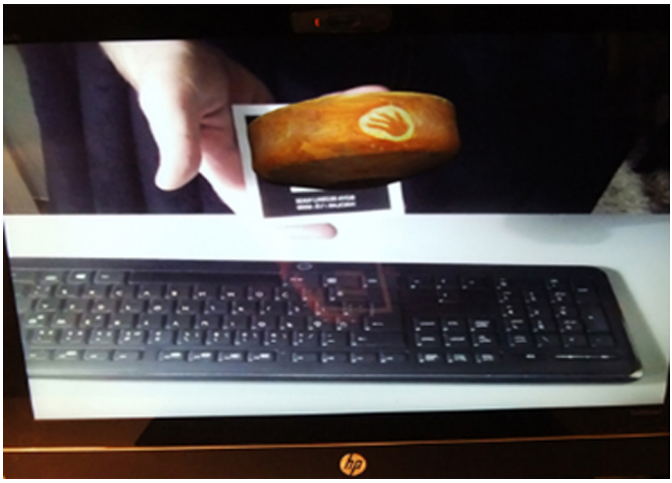


Görsel 9. 3ds Max programında AG eklentisi görüntüsü. (Kişisel Arşiv).

Bu sistemin nasıl çalıştığı ve hangi aşamalardan geçtiği şu şekilde özetlenebilir:

- Planlanan objenin 3-boyutlu çizimi veya her açısından çekilmiş fotoğrafların birleştirilmesi,
- Çizimi yapılan objenin işaretçisinin yapılması.
- İndirilen bir eklentiyle veya açık kaynak kodu kullanarak 3-boyutlu çizilmiş objeyi işaretçiyle uyumlu hale getirilmesi,
- İstenilen sistem (Android, IOS vb.) için uygulamanın çıktısını alma. Her sistemin çalışma prensibi farklı olduğu için kullanılacak cihaz için ayrı ayrı çıktı alınması.

Yukarıdaki görselde, Autodesk tarafından üretilmiş 3DMax 3-boyutlu modelleme programında, çeşitli eklentiler kullanılarak görselin ışık ayarı, dokusu, kaplamaları, işaretçi üzerindeki konumu ve görüntü ayarları da bu eklentiyle yapılmış, bu görüntünün pc, android ve IOS cihazlarda kullanılabilmesi için ayrı ayrı çıktısı alınmıştır (Görsel 10).



Görsel 10. Bilgisayarda modellenmiş 3-boyutlu görselin yine bilgisayara bağlı bir kamera ve işaretçiyle birlikte kullanımına örnek. (Kişisel Arşiv).

İşaretçi olmadan da uygulama yapmak için üretilmiş birçok program bulunmaktadır. *Marker-less* (işaretçi olmadan) çalışan bu programların çalışma prensibi, gerçekte var olmayan fakat kendi varsaydığı bir ızgarayı *(grid)* kullanarak seçilen objeyi istenilen yere yerleştirebilme olanağı sunar. Genel olarak tasarım alanlarında kullanılan bu programlar sayesinde çok hızlı bir şekilde konut tasarımları yapılabilmekte, yüzey kaplamaları istenilen şekilde ve renklerde yapılabilmekte hatta fotoğrafı bile çekilebilmektedir (Görsel 11).

Görsel 11. Marker-less AG uygulaması kullanımı.
Augment. Erişim: 20.02.2017. http://www.augment.com/technology/augmented-reality-sdk/

3. Ankara Anadolu Medeniyetleri Müze Kitabı Üzerine AG Uygulama Örneği

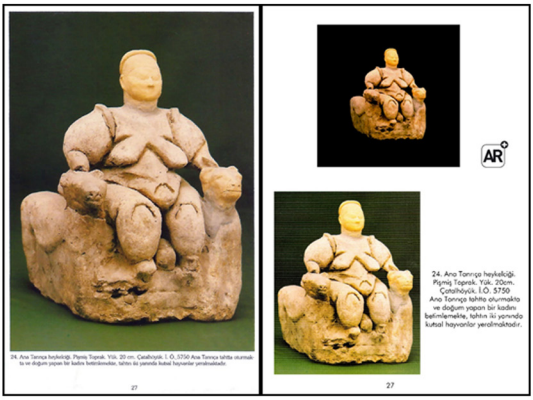
Ülkelerin önemli gelir kaynaklarından biri de turizmdir. Turizme yönelik eldeki kaynakların bilinçli bir şekilde kullanımı, ülkeye daha çok gelirin gelmesine, dünya turizminden daha fazla payın alınmasına ve ülkenin tanıtımına katkı sağlamasına sebep olur. Bu bağlamda 1. bölümde de kısaca bahsedildiği üzere; kültürel mirasın kullanılmasına yönelik yapılan çalışmalar ve geliştirilen stratejiler sonucunda çeşitli turizm kavramları ortaya çıkmıştır. Alternatif turizm kavramı da bunlardan biridir. Uygur ve Baykan makalelerinde alternatif turizmin çıkış nedenleri üzerinde çeşitli görüşlerin olduğundan bahsetmiştir. "Bunlar: kaynakların azalması ve niteliklerinin bozulması, sürdürülebilir turizm anlayışının çıkması, turizmin bütün yıla yayılması anlayışının gelişmesi, tüketicilerin klasik turizm anlayışından sıkılması ve farklı beklentilere girmesi, tüketicilere farklı heyecan ve tatillerin yaratılması seklinde sıralanabilir" demiştir (2007, s. 30).

Çekül Vakfı ise kültür turizmini, doğal alanları, anıtsal ya da sivil mimari yapıları, sanat ürünlerini, koleksiyonları, kültürel kimlikleri, gelenekleri ve dilleri kapsayan, somut ve somut olmayan kültür mirasının tüm ürünlerini paylaşmayı ve tanımayı amaçlayan bir gezi türü olarak tanımlamıştır (http://www.cekulvakfi.org.tr). Turistlerin ziyaretleri sırasında, kültürel anlamda keşif yapması kültür turizmin önemini bir kat daha ortaya çıkarmaktadır. Kültür turizminin Myra Shackley'in bahsettiği gibi ziyaretçiye farklı deneyimler yaşatması gerekmektedir (2010, s. 245). Ancak bu şekilde kültür turizminin başarılı olduğundan bahsetmek

mümkün olabilir. Aynı yazısında Shackley "Gezi sırasında turistler, kültürel bilgiyi çok çeşitli yollarla elde edebilmektedirler. Dinleyerek, öğrenerek, yazarak ve hatta koklayarak bunu gerçekleştirebilirler" demiştir (2010, s. 249). Buradan yola çıkarak; AG teknolojisinin kültür turizminde aktif olarak kullanılması durumunda alternatif turizm için bir kaynak oluşturacağı kaçınılmazdır.

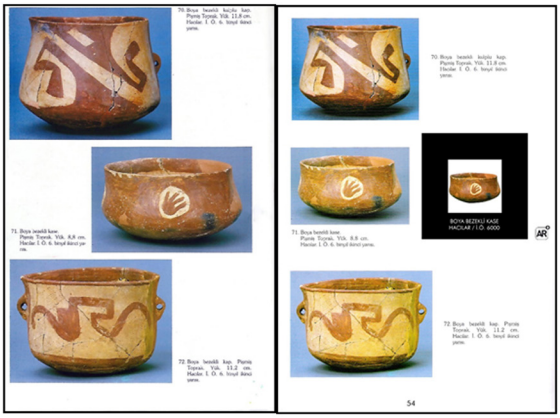
AG teknolojisinin uygulamasının yapıldığı bir müze kitabında, kitabı alan ziyaretçi uygulamayı yükledikten sonra sayfa üzerine yerleştirilmiş işaretçi yardımıyla objeyi 3-boyutlu olarak inceleyebilir. Görsel 12'de ve Görsel 14'te sol tarafta bulunan görseller Anadolu Medeniyetleri Müzesi'ne ait kitabın orijinal sayfalarıdır. Hemen sağ tarafta ise sayfa düzeni biraz değiştirilmiş ve daha önceden hazırlanmış AG için üretilmiş işaretçilerin konulduğu sayfalar yer almaktadır.

Görsel 13 ve Görsel 15'te ise tablet ile AG uygulaması kullanılarak incelenen görseller yer almaktadır. Bu AG uygulamasında, incelenen objeler sağa-sola dönebilmekte, büyüyüp küçülmekte ve hatta sesli olarak incelenen obje hakkında bilgi vermektedir.



Görsel 12. Solda Anadolu Medeniyetleri Müzesi müze kitabında yer alan ana tanrıça heykelciği sayfası, sağda aynı sayfanın AG işaretçisinin eklenmiş hali. (Kişisel Arşiv).

Görsel 13. Anadolu Medeniyetleri Müzesi kitapçığında yer alan ana tanrıça heykelciği AG uygulamasıyla 3-boyutlu görüntülenirken. (Kişisel Arşiv).



Görsel 14. Anadolu Medeniyetleri Müzesi müze kitabında yer alan kaplar ve kâsenin bulunduğu sayfa *(solda)*, aynı sayfanın AG işaretçisinin eklenmiş hali *(sağda)*. (Kişisel Arşiv).

Görsel 15. Anadolu Medeniyetleri Müzesi müze kitabında yer alan kaplar ve kâsenin bulunduğu sayfa *(solda)*, aynı sayfanın AG işaretçisinin eklenmiş hali *(sağda)*. (Kişisel Arşiv).

Bu bağlamda; müzeler için AG teknolojisi kullanılarak hazırlanan kitaplar, ziyaretçilerin gerçek müze ziyareti deneyimini yeniden yaşamasını sağlayacak en etkin yol olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle belleğin unutma ve hatırlama kapasitesi ve müzelerde yer alan eser sayısı düşünüldüğünde ziyaretçiler tarafından müze içerisinde görülen eserlerin daha sonra hatırlanması, ayrıntıların farkına varılması ve bilgilerin akılda tutulması oldukça zordur. Bütün bunlar düşünüldüğünde müze kitabındaki AG uygulamasının faydası ve ziyaretçilere yaşatacağı deneyim oldukça önemlidir.

Görsel öğelerin yoğun olarak kullanıldığı bir teknikle sunulan objeye ait bilginin daha sonra da kullanılabilir olması, gelen ziyaretçilerin konu hakkındaki bilgilerini taze tutmalarına yardımcı olur. Yaşanılan deneyimin diğer insanlarla paylaşılması ziyaret edilen mekânları cazip hale getirir ve fiziksel olarak tarihi mekânlara da turist çekmiş olur. Bu da kültür turizminin hedeflediği amaçları gerçekleştirmesinin önünü açacak önemli bir uygulama olarak görülebilir. Diğer yandan; bu teknikle elde edilen arşiv, gelecek nesillere de kalacak

ayrıca kültür turizmi için gelen turisti de konu hakkında bilgilendirecek; hatta bu mekânları ziyaret etmesi için teşvik edecektir.

4. Sonuç

Ülkemizdeki tarihsel zenginliğimizin dünyada daha iyi bir biçimde tanıtılarak dünyanın önemli turizm mecralarından biri olan ülkemize teknolojinin de yardımıyla daha çok turist çekilmesi sağlanabilir (Bostancı, 2011 s. 140).

Bedensel engeli olup müzeye gidemeyenlerin, öğrencilerin, çok uzak yerlerde yaşayıp ziyaret etme olanağı olmayan kişilerin de bu teknoloji sayesinde farklı deneyimler yaşaması ve müze içerisinde sergilenen çeşitli eserleri incelemesi mümkündür. Bu sayede ulaşılamayan veya gidilmesi mümkün olmayan yerlere gidilmiş ve orada bulunan eserler incelenmiş ve dönemle ilgili tarihi bilgiler edinilmiş olacaktır.

Tarihi mekânlar ve müzelerde tanıtım amaçlı kullanılması düşünülen projelerin çıktıları ilerleyen yıllarda ders materyali olarak da kullanılabilecektir. Gerek konuyla ilgili üretilmiş 3-boyutlu görseller, gerekse ders kitapları ile kullanılabilen AG uygulamaları, eğitim ortamında kullanılabilecek ders materyali haline getirilebilecektir. 3-boyutlu görsellerin açık bir kütüphane haline getirilmesi de düşünülmekte, bu bağlamda ülkemizde bir ilk olması planlanmaktadır.

Sonuç olarak AG uygulamasının görselliği temel alması bakımından öğrenmeyi hızlandırdığı ve kolaylaştırdığı da bilinmektedir. Bu uygulamanın tarihi ve turistik mekânlarda kullanılması ziyaretçiyi gerek tarihsel sürecin içine sokarak, gerekse tarihi eserlerin, yapıların nasıl olduğunu göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Başka bir deyişle; bu teknoloji sadece görme üzerine değil; işitsel ve diğer duyu organlarının da kullanılabildiği farklı ses ve efektlerin de uygulanabildiği bir sistem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sayede öğrenme süreci hem kolaylaşacak hem de hızlanacaktır. Bu bağlamda kullanılan AG teknolojisi tarihi dokuyu çok hızlı ve kolay bir şekilde anlamamızı sağlayacak ve bilgilerin kalıcılığının arttırılmasında önemli bir rol oynayacaktır.

Kaynakça

Arox. Sakıp Sabancı Müzesi. Erişim: 20.02.2017. http://www.arox.net/sakip-sabanci-muzesi.html

Baillot, Y., Lanzagorta, M., Julier S. ve diğerleri. (2000). BARS: Battlefield Augmented Reality System. *NATO Symposium on Information Processing Techniques for Military Systems.*

Bostancı, Erkan. (2011). Kültürel Miras İçin Zenginleştirilmiş Gerçeklik Uygulamaları. *Pamukkale Üniversitesi Mühendislik Bilimleri Dergisi*, 3, s. 140.

Çekül Vakfı. Erişim: 20.02.2017. http://www.cekulvakfi.org.tr/makale/surdurulebilir-kultur-turizmi

Furht, Borko. (2011). *Handbook of Augmented Reality.* Florida:Atlantic Üniversitesi.

Flatley, Joseph. L. (2009). Augmented Reality On Hand At Museum In The Netherlands, Threatens To Make Learning Cool. *Engadget.* Erişim: 20.02.2017. https://www.engadget.com/2009/04/13/augmented-reality-on-hand-at-museum-in-the-netherlands-threaten/

Kato, H. Billinghurst, M. (1999). Marker tracking and hmd calibration for a video-based augmented reality conferencing system. *2nd IEEE and ACM Internetional Workshop on Augmented Reality Proceedings,* IWAR 99, San Francisco: IEE Computer Society. Ieeexplore. Erişim: 06.04.2017. http://ieeexplore.ieee.org/stamp/stamp.jsp?tp=&arnumber=803800

Lutza, B., Rothb, D., Weidenhausena, J. ve diğerleri. (2002). EPOCH Excellence in Processing Open Cultural Heritage, EPOCH Showcase: On Site Experience. *European Network of Excellence in Open Cultural Heritage.*

Shackley, Myra. (2010). Saving Cultural Information:The Potential Role Of Digital Databases In Developing Cultural Tourism. *Journal Of Sustainable Tourism,* 5, s. 245-249. Tandfonline. Erişim: 06.04.2017 http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09669589708667289

Skin & Bones. Erişim: 20.02.2017. http://naturalhistory.si.edu/exhibits/bone-hall

Terenzi, G. (2015). Overview on Augmented Reality Technologies. *Augmented World Expo* CA, Amerika, 5, s. 245-249.

Tülü, M., Yılmaz, M. (2012). Iphone ile Artırılmış Gerçeklik Uygulamalarının Eğitim Alanında Kullanılması. Mustafa Akyol, Ufuk Çağlayan, Ethem Derman ve diğerleri (Ed.). Akademik Bilişim '12 XIV. *Akademik Bilişim Konferansı Bildirileri Uşak Üniversitesi,* İnternet Teknolojileri Derneği, Uşak. İnet. Erişim: 07.04.2017. http://inet-tr.org.tr/inetconf21/ozet/55.html

Uygur, M.S. ve Baykan, E. (2007). Kültür Turizmi ve Turizmin Kültürel Varlıklar Üzerindeki Etkileri. *Ticaret ve Turizm Eğitim Fakültesi Dergisi,* 2, s. 30.

Woollaston, Victoria. (2014). End of the Mechanic? BMW Smart Glasses Make It Possible For Anyone To Spot and Fix A Car Engine Fault Just By Looking At It. *Daily Mail.* Erişim 20.02.2017 http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-2543395/The-end-mechanic-Smart-glasses-make-possible-fix-car-engine-just-looking-it.html

SANAT YAZILARI, 2017; (36): 121-138 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

FELSEFİ DÜŞÜNCE SİSTEMLERİNDE PARADİGMA KAYMALARI, SANAT ALANINDA GÖSTERGELERİ VE KURATÖRLÜĞÜN DEĞİŞEN ANLAMI ÜZERİNE BİR OKUMA

A READING ON PARADIGM SHIFTS, THEIR INDICATIONS IN ART AND THE CHANGING MEANING OF CURATORIALISM IN PHILOSOPHICAL THINKING SYSTEMS

ÖĞR. GÖR. **EZGİ TOKDİL**
Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi
Resim-İş Öğretmenliği Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
ezgi.tokdil@gmail.com

Öz: *Bu araştırmanın amacı, tarihsel süreçte toplumsal yapılardaki farklı dinamikler sonucu paradigma kaymaları ile şekillenen düşünce yapıları ve felsefi söylemlerin, sanat alanında gösterdiği değişimlerin ve bir sanat terimi olarak algılanan kuratörlük teriminin toplumsal anlamının incelenmesini kapsamaktadır. Totalistik düşüncenin felsefi sistemlerinin temelinde yer alan Platon, Sokrates, Aristoteles ve onların izinden ilerleyen Descartes, Kant, Hegel ve Marx felsefeleri, 20. yüzyılın önemli düşünürleri, yeni paradigmanın savunucuları ve göstergeleri Gilles Deleuze ve Michael Foucault araştırma sürecinde örnekleme alınan düşünce adamlarıdır. Ardından sanat alanında antiklik, modernist yaklaşım ve postmodernizm üçgeni üzerine deneysel bir analiz yapılmaktadır. Kuratörlük teriminin bu birbirinin devamı olan tarihsel dönemlerde anlam ve amacı sorgulanmakta, sosyolojik açıdan incelenmektedir.*

Anahtar Sözcükler: *Felsefi Düşünce Sistemleri, Kuratörlük, Modernist Yaklaşım, Postmodernist Kültür, Sosyolojik Toplum.*

Abstract: *The aim of this research is to examine the social meaning of the term of curatorial perception which is perceived as an artistic endeavor, in the field of thought, and of philosophical discourses, which are shaped by the different dynamics of enduring paradigm shifts in social structures in the course of history. Plato, Socrates, Aristotle who are at the base of philosophical systems of totalistic thought and philosophies of their followers Descartes, Kant, Hegel, Marx, and the leading thinkers of the 20th century, advocators and illustrators of the new paradigm Gilles Deleuze and Michael Foucault were the thinkers sampled during*

GELİŞ TARİHİ: 10.01.2017 | **KABUL TARİHİ:** 24.03.2017

the research process. Then, an experimental analysis on antismicity, modernist approach and postmodernism triangle is made in the field of art. The terminology of the term 'curator' is the continuation of these terms. In the historical periods, meaning and purpose are questioned and sociologically examined.

Keywords: *Philosophical Thinking Systems, Curatorialism, Modernist Approach, Postmodernist Culture, Sociological Society.*

Giriş

Tarihsel süreç içinde toplumsal yapı ve yönetim şekillerinin değişimine paralel düşünce sistemlerinde de önemli değişiklikler olmuştur. Bu değişiklikler kısmen toplumsal paradigma kaymalarının temelinde yer alırken, kısmen de toplumsal yapıların değişimiyle ortaya çıkmış ve varlık göstermiştir. Feodalizm ve kapitalizm boyunca egemen olan düşünce sistemleri, kapitalizm sonrası enformasyon toplumunda yerini farklı düşünce sistemlerine ve felsefe çözümlemelerine bırakmış, söz konusu dönüşüm sürecinde başta politik yapıdaki dinamikler olmak üzere teknolojik gelişmeler önemli bir itici güç oluşturmuştur. Bu nedenle öncelikli olarak feodalizm, kapitalizm ve enformasyonalizmin temel değerlerine, bu değerleri oluşturan düşünce yapılarına ve bu birbiri içinde dönüşen toplumsal sistemlerin ayırt edici özellikleri ile ortak yönlerine değinmek, ardından tüm bu toplumsal yapılanmaların felsefi söylem adamlarının düşüncelerini kendi paradigmaları içerisinde incelemek önem taşımaktadır. Son olarak bu düşünce sistemlerinin sanat alanında söylemleri ve buna paralel sanat alanındaki paradigma kaymalarının itici güçleri belirlenmekte ve ardından kuratör kelimesinin tüm bu dönemler ve yapılar çerçevesinde geçirdiği anlam değişiklikleri analiz edilmektedir.

1. Toplum Düzeni, Yönetim Biçimleri ve Değişen Sistemler

Köleci toplumlardan, toprağa dayalı olan ve sosyal, ekonomik ve toplumsal anlamda yeni bir yapılanma olan Ortaçağ'a denk gelen feodalizme geçildiğinde, kendisinden sonraki toplumsal sistemlerde olduğu gibi evrensel boyutta pek çok değişim ve dönüşüm yaşanmıştır. Fransız bir tarihçiye göre; "feodalizm, toplumun temelinin toprak olduğu; küçük veya büyük bir miktar toprağa sahip olan her adamın, sahip olduğu toprağın büyüklüğü nispetinde bir idare yetkisinin bulunduğu bir dönemdi" (Akkaya, 2007, s. 2). Feodalist toplumlarda ekonomik anlamda üretim, ihtiyacı karşılamaya yöneliktir, din diğer tüm unsurlar ve toplum üzerinde belirleyici bir rol oynamaktadır. Kilise, Tanrı'nın varlığını tartışılmaz bir olgu olarak sunmakta ve skolastik düşünceyi bu yolla topluma yaymaktadır. Feodal toplumlarda yönetim biçimi gücünü Tanrıdan ve onun varlığından alan monarşidir ve din böylelikle toplumsal sınıflar arasındaki dengeyi dinsel söylemler yoluyla sağlamaktadır.

Feodal toplum sisteminden kapitalist toplum düzenine geçerken, her iki paradigmayı var eden dinamikler farklı anlam kaymaları ve çözülmelere uğramış, kavram ve terimler düşünce yapılarına paralel bir değişim yaşamıştır. Bunun yanında Bard ve Söderqvist'in ifade ettiği gibi; her yeni paradigma, kendi kazananını ve kaybedenini yaratmıştır (2015, s. 27).

Paradigma kavramının tanımlamalarına kısaca bakıldığında, Thomas Kuhn'un bu kavramı iki farklı anlamda kullandığı görülür. Birincisi; "belli bir bilimsel topluluğun üyelerinin ortak olarak sahip oldukları şey, yani o topluluğun az çok bilinçli bir şekilde bağlı oldukları tekniklerin, modellerin ve değerlerin bütünü" dür (Kuhn, 1970, s. 212; Agamben, 2012, s. 18). İkincisi ise, araştırmanın kapsamını oluşturan "bütünün tekil öğesi" anlamında, temel belirleyici bilimsel ve toplumsal dinamiklerdir. Kuhn'a göre; "kurallar paradigmalardan

kaynaklanıyorsa, paradigmalar kuralların yokluğunda bile normal bilimi belirleyebilirler" (Kuhn, 1970; Agamben, 2012, s. 18). Bütünsel olarak incelendiğinde Agamben; "paradigmanın genel ve özel arasındaki ikili karşıtlığı yansızlaştırdığını" ve "ne tümdengelimli ne tümevarımlı bir bilgi biçimi" olmadığını ifade etmektedir (Agamben, 2012, s. 45). Paradigma bu anlamda hem tarihsel bir dönem, hem de yeni bir bilgi biçimi olarak ortaya çıkmaktadır.

Tarihsel bir sistem olarak ele alınan ve paradigmatik bir süreç olan kapitalizm, 15. yüzyılın sonlarında Avrupa'da ortaya çıkmış, 19. yüzyıl sonlarına gelindiğinde evrensel bir nitelik taşıyarak tüm dünyanın bir sistem tanımı olarak varlığını ve gücünü devam ettirmiştir. "Tarihsel kapitalizm, temel iktisadi etkinlik içinde geçerli olan iktisadi amacın ya da yasanın sınırsız sermaye birikimi olduğu o somut, zamanla sınırlı, mekanla sınırlı, tümleşik üretim etkinlikleri yeridir" (Wallerstein, 2002, s. 16). Feodalizmin Tanrı varlığının tartışılmazlığı söylemi, kapitalizmde yerini Tanrı'nın ölümü söylemine bırakmıştır. Tanrı ölmüş ve insan Tanrı'ın yeryüzündeki bir göstergesi olarak tüm yaratım ve oluşum sürecini devralmış, temsilci olarak da devlet organını piyasaya sunmuştur. Kapitalizm öncesi insan, ekonomik faaliyeti sadece doğal ihtiyaçlarının karşılanması olarak algılayan doğal insandır ve bu doğal insan kapitalizm öncesi dönemlerde her şeyin ölçüsüdür (Yılmaz, s. 3). Kapitalist toplumda ise insan herşeyin ölçütü olmuş, Tanrı'nın varlığı sorgulanmış, toprak, feodalizmin egemen sınıfının sahip olduğu bir gösterge olmaktan çıkmış, değer verilen bir meta haline gelmiş ve alınıp satılan bir mal niteliğine dönüşmüştür.

15. yüzyılın ortalarında Gutenberg'in matbaa makinesini icadı ile başlayan süreçte bilginin dolaşımı ve sürekliliği yeni bir devrim yaratmış, bu devrim toplumsal yapıda da farklı değişimleri beraberinde getirmiştir. Bilginin dolaşıma girmesi, beraberinde yeni fikirlerin doğuşunu ve bu fikirlerin önünü açan yöntemlerin gelişmesini sağlamıştır. Bu gelişmeler toplumsal yapıda da yeni bir dönemi başlatmış, köklü bir yeniden örgütlenmeye sebep olarak yeni bir paradigmanın, kapitalizmin önünü açmıştır (Bard ve Söderqvist, 2015, s. 17-20). 20. yüzyıla gelindiğinde ise yeni bir paradigmanın varlığı, kendini Gutenberg'den beri hiç durmadan gelişen bir teknolojik sistemde, enformasyon devriminde göstermektedir. Bard ve Söderqvist'e göre; "günümüzün elektronik ve dijital medyası, şimdiye kadar ki en kapsamlı enformasyon devrimini oluşturmaktadır" (2015, s. 17). Kapitalizm sonrası enformasyon toplumunun temel belirleyicisi, durmaksızın ilerleyen bir bilgi akışıdır. Birey kendinden önceki toplumsal düzenlerde var olan sabit yerinden edilmiş ve kaygan bir zemin üzerinde ilerlemeye, yeni düşünce biçimleri geliştirmeye ve durmaksızın eskiyen bu düşünce sistemleri içinde buna paralel durmadan yeni düşünceler üretmeye yönlendirilmiştir. Gutenberg'in yeni bir paradigmanın hazırlayıcısı olduğu gibi enformasyonalizmin temel tetikleyicisi de medyanın varlığı ve dijital teknolojinin gelişimi olmuştur. Kapitalizmin temel ideolojik araçları olan radyo ve televizyon, medyanın giderek çoğalması, politik bir unsur olmaktan sıyrılması ve çoğullaşması ile yerlerini internet ağlarına bırakmış, bu da yeni bir iktidar yapısının ve toplumsal düzenin göstergesi olarak yeni bir dönemin başlangıcını yaratmıştır. Enformasyonalizm olarak adlandırılan bu dönemin en önemli gelişmesi, internetin kullanılmaya başlanması ve yaygınlaşması ile bilginin dikey ya da yatay bir yayı-

lımdan dairesel ve evrensel bir yayılıma girmiş olmasıdır. Bu internet ağları ve program yazılımları konusunda uzmanlaşmış belirli kişiler, bilgiyi elinde tutmakta ve sanal dünya içerisinde ağlar kurarak yeni bir yapılanmanın, netokratik toplum düzeninin önünü açmaktadır. Bard ve Söderqvist tarafından yazılan"Netokratlar" isimli kitapta netokrasi; "medya yeni bir iktidar yapısının temelini oluşturarak kendi hayatını yaşamaya başladı ve karşılığında enformasyonalist paradigmanın yeni egemen sınıfının bazı niteliklerini üzerinde taşımaya başladı: Bu netokrasidir" şeklinde tanımlanmaktadır (2015, s. 53). Netokratik toplum yapısı, kendinden önceki toplumsal düzenler ve yönetim biçimlerinden kendi içinde barındırdığı dinamik yapısı ile ayrılmaktadır. Netokrasi bilginin internet ağları yoluyla büyük kitlelere taşındığı ve her yeni bilginin toplumsal yaşama dahil olduğu anda eski kabul edildiği bir düzenin tanımıdır. Bu düzen içerisinde birey sürekli olarak yenilenmek, düşünmek, bilgi üretmek ve ayağının altındaki kaygan zeminde ayakta durmaya uğraşmak zorundadır. Kapitalizmin egemen sınıfı olan burjuvazi netokratik toplum yapısında diğer tüm sınıflardan daha kaygan bir zemindedir. Kapitalizmin para ve sermaye odaklı düşünce sistemi artık yerini bilgi merkezli bir paradigmaya bırakmıştır. "(...) kapitalizmden enformasyonalizme geçişin bir sonucu olarak iktidar burjuvazinin salonlarını terk etmekte ve yeni bir elit sınıfın, netokrasinin nöbeti devralmak için hazır beklediği sanal dünyaya taşınmaktadır" (Bard ve Söderqvist, 2015, s. 75). Kapitalist sermayenin, egemenliği elinde tutma ya da Bard ve Söderqvist'in netokratlar olarak adlandırdığı tepede yer alan ve bilginin toplumsal dolaşıma girip girmeyeceğine karar veren figürlere ulaşma konusunda çabaları sonuçsuz kalacaktır. Bu nedenle burjuvanın varsayımsal olarak yeni paradigmada otomatik olarak kademesi ve etkinlik gücü düşecektir.

Tarihsel olarak yaşanan pardigma kaymaları, değişen toplumsal yapılar, egemen sınıfların gücü, temel dayanakları, ideolojik yaklaşımlar, din, düşünce ve söylem değişimleri, teknolojik gelişmeler ve tüm bu kaymalar içerisinde var olmaya çalışan bireyin anlam ve amacı köklü bir değişim geçirmiştir. Sistem içinde üretim ve tüketimi sağlayan bir olgu olarak kapitalist sistemin figürü, enformasyonalist sistemde yeni bilginin dolaşımını sağlayan, bunun yanında her türlü yeni bilgiyi internet ortamına taşıyan bir olguya dönüşmektedir. Bu anlamda bireye ürettiği işe yarar bilgi doğrultusunda tepeye tırmanma imkanı da tanınmaktadır, ancak bu yine de demokratik bir açılım anlamı taşımamaktadır. Netokratlar ve onların birliğinden doğan ağlar sistemi içerisinde, toplumun alt sınıflarından olan bireyin ürettiği yeni bilgi, aynı zamanda kendini pazarlamak için sermayeye ve sermayeyi elinde tutan, netokratlarla bağı olan belli kişilere ihtiyaç duyacaktır. Bu kişiler pazara sunulduğu anda eski bilgi haline gelen bu bilgiyi sunma konusunda, kapitalist toplumlarda olduğu denli cesaretli davranamayacaktır. Toplumsal sistem içerisinde bastırılmış bireyler arasından kafayı kaldırmayı başaran ve dayatılan düşünce sisteminin dışında yeni bilgiye giden bir yol bulan birey, sürekli değişen toplumsal yapı üçgeninde tepeye çıkabilse dahi, tepedeki varlığı yeni ve işe yarar bilginin sürekliliğini sağladığı oranda olacaktır. Bu nedenle enformasyon toplumunun temel belirleyici özelliği, değişim ve sürekli pazara sunulan yeni bilgidir ve en tepede netokratlar olarak adlandırılan grup ve onların birbirleri arasında kurdukları ağlar yoluyla üretilen bilgi sürekli olarak kontrol altında tutulmaktadır.

2. Değişen Düşünce Sistemleri ve Felsefi Söylemler

Değişen toplumsal yapılara paralel düşünce sistemlerinde de belirgin değişiklikler olmuş, bu değişimler kimi paradigmaların kaygan zemininde yer alırken, kimi değişimlerin de başlı başına tetikleyicisi olmuştur. Ortaçağ düşünce sistemlerinin ardından gelen kapitalizmin temel düşünce yapısı olan modernist düşünce ve son olarak postmodern dünyanın modern sonrası düşünce sistemleri (Bard ve Söderqvist'in mobilistik düşünce olarak tanımladığı enformasyonalist toplumun felsefi düşünce sistemi) incelenmeden, toplumsal değişimler üzerine yapılan bir analiz, betimsel bir geri dönüş olmaktan öteye geçmeyecektir. Bu nedenle her bir tarihsel dönemin düşünce yapılarını incelemek, bu düşünce sitemlerinin altında yatan felsefi çözülmeleri birbirleriyle karşılaştırmalı analiz etmek önem taşımaktadır. Buradan hareketle sanat alanındaki paradigma kaymaları çözümlenebilir ve felsefi söylemleri dönemsel olarak analiz edilebilir.

Feodalist ve kapitalist toplumlarda, totaliter yönetim şekli hakimdi ve felsefi alt yapısı totalistik düşünceye dayalıydı. Devlet ve bunun yanında kilise totaliter kurumlar olarak, gücü ve iktidarı tek elde taşıyordu. Totalizm kelime anlamıyla bütünsellikten gelen ve büyük bir sistem ve tek bir teori üzerine odaklanan bir kavramdır. Bu teorinin kökleri Platon'un idealar teorisine kadar uzanır ve gerçekleşmesi muhtemel ve beklenen bir ütopyaya ulaşma beklentisi içerisindedir. Bu ütopya verili bir gerçeklik değil, gerçekleşmesi arzulanan bir proje ve bir taslaktır. Projeyi gerçekleştiren de insanın kendisi, kapitalist toplumların Tanrı'ya dönüşen efendisidir. Totalistik düşünce köklerini Sokrates, Platon ve Aristoteles'te, ardından onların izinden giderek Descartes, Kant, Hegel, Marx gibi kapitalist paradigmanın modernist düşünürlerinden alır. Platon, bilindiği üzere idealar teorisinde, bu dünyanın idealar dünyası adı verilen reel dünyanın kötü bir kopyası olduğunu, şeylerinin özünün ve asıl gerçekliğin bu dünya yerine idealar dünyasında aranması gerektiğini belirtmiştir. İdealar teorisinde şeylerin asıl gerçekliklerinin var olduğu ütopik bir evren tanımı vardır. Bu nesnel gerçekliklerin tek bir elde ve tek bir alemde toplandığı mükemmel dünyanın tanımıdır. Kapitalist toplumlarda da devlet organı kendi gerçekliğini ve mevcudiyetini mükemmel yönetim şekli olarak tanımlayarak varlığını sürdürür ve tepedeki konumunu bu yolla korur. Ortaçağda ise belirtildiği gibi devlet yerine din aynı işlevi görüyor, sosyal hayatı düzenliyor ve yönlendiriyordu. Totalistik felsefenin görevi; gidilecek yolu belirlemek, bunun nasıl olacağını göstermektir, soru hayatın önceden belirlenmiş bir amacının olup olmadığı değil, bu amacın ne olduğu sorusudur (Bard ve Söderqvist, 2015, s. 77). Bunun yanında Bard ve Söderqvist'e göre, "bütün totalistleri birleştiren şey gerçekleşmiş, gerçekleşebilecek ya da en azından gerçekleştirilmesi gereken bir ütopya düşüncesidir" (2015, s. 77). Bu ütopya düşüncesi kapitalist toplumlarda burjuvanın emeği nasıl kontrol ettiği, üretim ve sermayeyi nasıl sağladığı sorularına cevap vermektedir. Aynı şekilde totalistik düşünce sistemlerinde insan merkezli bir dünya görüşü egemendir. İnsan ütopyaya ulaşmada bir aracı işlevi görmekte ve ütopyaya ulaşıldığında ne düşüncenin ne de bireyin bir önemi kalmamaktadır. "Totalistik düşüncede, ilginin büyük bölümü geçmişteki başlangıç noktası ve hepsinden daha önemli olan gelecekteki varış yeri üzerinde toplanmıştır. Bu şimdiki zamanın ikincil

önemi oldugu anlamına gelir" (Bard ve Söderqvist, 2015, s. 78). Giderek modernist düşünceye evrilen totalistik düşünce pek çok paradoksu da içinde barındırmaktadır. Bu düşünce sistemlerinde birey hem bir sermaye aracı olarak görülüp yüceltilirken, hem de burjuva ve yönetim tarafından alaşağı edilen bir kimliğe sahiptir. İçinde yaşadığı topluma yabancı iken ileriye yönelik bir gerçeklik yanılsamasına sahiptir. İlerici düşünürler tarafından keşfedilen yeni gerçeklikler hem kuşkuyla karşılanırken, hem de ütopyaya ulaşmada bir araç olarak izlenir.

Feodalizmden kapitalizme geçiş bilimde ve teknolojide yaşanan paradigma değişimleri ile bağlantılıdır. Kopernik, Kepler, Galileo, Newton gibi aydınlanma filozofları ve erken kapitalist toplumların düşünürleri, düşünceden ziyade eski düşüncenin yamanması, onarılması, geleneksel düşünce biçimlerinin yeni bilimlere ve bunların gerçeğin doğasına dair ilhamlarına uyarlanması ile uğraştılar (Bard ve Söderqvist, 2015, s. 79). Yeni paradigmanın paradoksal yapısı içerisinde geleneksel düşünceden uzaklaşmak yerine ileriye dönük gözlemlerini eski düşünce yapısında korudular. Bu düşünce ve sonrasında giderek birey ayrıcalıklı konumundan indirildi ve Koçyiğit'in ifadesiyle; "felsefenin ilgisinin ontolojiden, epistemolojiye kaydığı modern düşünce döneminde, insanı varlıkları taçlandıran bir tür olarak tanımlamak artık eskilere ait bir mit olarak geride bırakıldı" (2013, s. 237). Ancak kapitalist toplumun burjuva sınıfı için bu gerçeklik kabul edilemezdi ve bir tehdit unsuruydu. Birey artık herşeyin ölçüsü ve felsefenin merkezi hareket noktası değildi, dünyanın sanılanın aksine güneşin çevresinde döndüğü ortaya çıkmış, Kopernik insanın evrenin merkezinde olmadığını söylemiş, daha da ileri bir dönemde Darwin insanın diğer bütün türlerden farklı ve üstün olduğunu reddetmiş, psikanalistler ise aklın yerine güdüleri yerleştirmişlerdi. Bu gelişmeler Tanrı'nın, kilisenin, monarşi ve aristokrasi ile birlikte burjuva toplumunun da tüm otoritesinin sarsılması ve sendelemesi anlamına geliyordu. Artık insanı yüceltmek, Tanrı'ın yeryüzündeki temsilcisi konumunu güçlendirmek anlamsızlaşmıştı, bilim bunu kanıtlamıştı. Bard ve Söderqvist'in ifadesiyle bu gerçekliği sorgulayan Lucretius, Machiavelli, Spinoza, Hume ve Leibniz gibi felsefe adamları dışlanmış, aforoz edilmiş, "varoluşun en derindeki özünün töz değil, hareket olduğu"nu savunmaları onlara pahalıya patlamıştı. 1700'lerin sonlarına kadar özgür olan bilim, bilginin burjuva üzerinde bir tehdit oluşturması ile kısıtlamalara uğramış, kapitalist çağ hümanist bir diktatörlük haline gelmiştir (Bard ve Söderqvist, 2015, s. 80).

Geç kapitalist toplumlarda ve günümüz enformasyon toplumunda ise birey bir başkaldırı ile bütünleşmiştir. Bu başkaldırı rasyonalist bir başkaldırı olmakla birlikte sezgilerin ve güdülerin izinden ilerleyen bir çözülmedir. Varoluşun sorgulanması, bu sorgulama ile kendi içselliğinde bilinçli bir yönelimin sonucu ortaya çıkan bir başkaldırıdır. Hilav'a göre; "(...) romantiklerden sonra bir yanda birey bir yanda toplum gerçeklerinin ayırt edilmesi üzerine dayanan ve verilmişi geri çevirirken, kendini verilmişi geri çeviren bir bilinç olarak kavrayan bir davranış" söz konusudur (2003, s. 20-21). Bu başkaldıral davranış özünde kapitalist paradigmanın bastırmaya uğraştığı sorgulama dürtüsünden doğmaktadır. Ancak değişen çağ, teknolojik ilerleme ve yeni dünya görüşü bunu kaçınılmaz olarak yaratmış, bugün internet

ağları dünya çapında gelişmiş ve kapitalist iktidar yapıları parçalanmaya başlamışken, Bard ve Söderqvist'in de dile getirdiği gibi totalizmin ve totalistik düşünce sisteminin sorgulanması için uygun zaman gelmiş ve uygun koşullar yaratılmıştır (2013, s. 82). Yukarıda değinilen netokratik dünya görüşü, benzerlik ve farklılıkları ile totalistik düşüncenin yerini almaya hazır hale gelmiş ve mobilistik gelenek olarak adlandırılan bu yeni felsefi düşünce biçimi insana dışarıdan bakan bir noktada konumlanmıştır. Bu yeni düşünce biçiminde, akıl sorgulanmakta, gerçeklik geçmişte ya da gelecekte bir noktada değil, yaşanılan şuan da aranmaktadır.

Kapitalist toplum anlayışından enformasyonalizme geçerken, insan ve etrafındaki gerçeklik köklü bir değişime uğramaktadır. Bu değişim dışarıdan dayatılan bir gerçeklik olmakla birlikte bireyin kendi içsel dürtüleri yoluyla da bilincine vardığı bir değişim talebidir. Yukarıda değinildiği gibi totalistik düşünce sisteminin sınırlılıklarını daha önce farklı düşünürler farketmiş fakat bu mobilistik gelenek olarak adlandırılan enformasyon toplumunun bu yeni düşünce sisteminin ilk söylemlerini 1800'lerde Nietzsche gerçekleştirmiştir (Bard ve Söderqvist, 2015, s. 85). Nietzsche, "varoluşun içsel bir özü ya da nesnel bir amacı olduğuyla ilgili tüm söylenenleri reddetti. Burada bulunan şeyin, sadece durmaksızın birbiriyle çarpışan zıt kuvvetlerin sonsuz bir yığını oldugunu iddia etti" (Bard ve Söderqvist, 2015, s. 86). Bu söylem de yeni paradigmanın kaygan zeminlerinin ve sürekli devinen ve değişen yeni gerçekliğin yeniden ifade edilişidir. 1970'lerin başlarında ise eleştirilerini modern totalizme (modernizme) yönelterek karşıtları tarafından postmodern olarak adlandırılan iki düşünür, Gilles Deleuze ve Michel Foucault yeni felsefe ve düşünce anlayışına öncülük etmişlerdir. Yeni paradigma hümanizm söylemiyle kendini var etmiştir ve Foucault felsefesinde de hümanizm söylemine derin bir eleştiri görülmektedir. Hümanizmin eleştirisi Hülür'e göre; "toplumun ve bilginin modern çağın başından beri sürekli gelişme gösterdiğini vurgulayan görüşlerin çelişkilerini olduğu kadar demokratik, liberal ve yeni özgürlükçü söylemlerin derin çelişkilerini de odağına alır" (2008, s. 150). Deleuze ise Nietzsche gibi sanatı över ve felsefeyi resim ve müzikle ilişkili bir sanat biçimi olarak görür. Bard ve Söderqvist'in ifadesiyle Deleuze; fikirlerin tarihiyle ilgilenmiş ve bu fikirleri tıpkı bedenler gibi sürekli hareket halinde görmüştür. Bu nedenle felsefesine göçebe felsefe adını vermiş ve yeni bir toplum yaratmak adına organsız beden adını verdiği farklı faktörlerin aralarında herhangi bir üstünlük savaşımının olmadığı fakat etkileşim içinde oldukları karmaşık bir sistem inşası gerçekleştirmiştir (2015, s. 88). Deleuze'un karşıtları tarafından postmodern olarak adlandırılan düşünce sisteminde oluşturduğu bu yeni sistem modeli, temelde kapitalist toplum düzeninin totaliter düşünce biçimine bir eleştirisi olarak görülmektedir. Tepede yönetim gücünü ve iktidarı elinde tutan tek bir beden değil, onun yerine birbiri ile etkileşimde pek çok bedenin bütüncül varlığı ile oluşan bir devlet modeli kendini göstermektedir.

Enformasyon toplumunda Deleuze'in 'organsız beden'inin kendi ifade ettiği şeklinde bir karşılığı olmasa da, iktidarın kaygan zemininden doğan ve tepe noktasının sürekli değiştiği bir toplumsal sistem görülmektedir. Varoluşun içsel özü ve nesnel amacını reddederek kuvvetler ayrılığından doğan bir sürekli birbiriyle çarpışma durumunun hareketini duyuran

Nietzsche de enformasyonalizmin dinamik altyapısı ve eklektik ve çoğulcu tutumu ile ortak bir düşünce sistemi geliştirmiştir. Darwin ise ondan çok önce insanı diğer canlılardan ayıran temel söylemi reddederek bütünsel bir hareketliliğe gönderme yapmış, insanın ayrıcalıklı bir konumunun olmadığını dile getirerek, biyolojik düşüncede devrim gerçekleştirmiştir. Feodalist toplumdaki aristokrat sistemin ve kapitalist toplumlardaki sermaye sahiplerinin, toplumun diğer kesimleri ile arasındaki hiyerarşik üstünlüğe tüm bu düşünürler son tahlilde bir eleştiri ile yaklaşmışlardır. Bard ve Söderqvist'e göre; Nietzsche, Darwin, Deleuze arasındaki bu ortak çözülmede, netokratik toplum sisteminin üç ana figürü gözlemlenir. Bunlar ebediyetçi olarak adlandırılan düşünür, düğüm noktalarında görülen girişimciler olan neksialistler ve son olarak neksialistlere giden yol ya da aralarındaki ilişkiyi yöneten kuratörler (2015, s. 89).

Netokratlar belirtildiği gibi, iktidar üçgeninin tepe noktasının sürekli değişken yapısına karşılık geri planda bu değişimleri izleyen ve yönlendiren belirli kişilerdir. Netokratik toplum yapısı, internet ağlarının ve sürekli yenilenen enformasyonalizmin bir sonucu olarak, yukarıda belirtilen üç aktörün birbiri ile etkileşiminden doğan, sürekli değişim içinde, evrensel boyutta ve şimdiye dönük, bunun sonucunda sürekli kendi kendini olumsuzlayarak varlığını sürdüren, bilginin piyasaya sürüldüğü anda eskidiği ve yerine yenisinin konduğu bir toplum sistemidir. Kapitalist toplumlardaki politikacı kuratörle yer değiştirmiş, girişimci neksialiste görevi devretmiş, akademisyen ise ebediyetçiye doğru bir değişim göstermiştir. Bu yeni toplum sisteminde feodalizmden farklı olarak aile isimleri geçersizleşmiş, kapitalist toplumdan farklı olarak para ve sermaye önemini kaynetmiştir (Bard ve Söderqvist, 2015, s. 89-91).

İlerleyen bölümlerde kuratörün değişen anlamı sorgulanırken, kavramın sosyolojik anlamına Bard ve Söderqvist'in baktığı noktadan bakılacak ve sanatsal zeminde geçirdiği değişimler ve anlam kaymalarının yanında, bu yönde toplumsal sistemin değişkenleri olarak da ele alınıp incelenecektir. Kuratörün değişen anlamı incelenmeden önce, sanat alanında da paradigma değişimlerinin incelenmesi ve bu yolla kavramın değişimini tetikleyen ya da baskılayan olay ve olguların analiz edilmesi önem taşımaktadır.

3. Sanat Alanında Paradigma Değişimleri ve Felsefi Çözülmeleri

Toplumsal düzen ve felsefi düşünce sistemlerine paralel sanat alanında da benzer gelişmeler etkisinde paradigma değişimleri yaşanmıştır. Feodalist düşünce yapısına paralel, dinin etkisinde gelişen bir Ortaçağ sanatı, 15. yüzyılın sonlarına doğru yerini Aydınlanma düşüncesi ile Rönesans sanatına bırakmıştır. Her paradigmanın ve değişim dinamiklerinin birbirleri içerisinde eriyerek ve yavaş yavaş yerini yeni paradigmaya bıraktığı teorisinin sanat alanındaki göstergesi, dinin etkisinin Rönesans Avrupa'sında, tamamen yok olmamasına karşın, giderek etkisinin azaldığı klasik ve romantik sanata kadar insan öznesinin Hristiyanlığın İsa figürü ile temsil edildiği değişkenidir. Ortaçağın içine kapanık zihin yapısından ve bilginin üzerindeki tayin edici otoritelerin baskısından kurtularak, insan aklının yeniden

özgürleşmesi, Batı tarihi içinde önemli bir aşama olmuştur ve bu sanat alanında da yeni değişimleri ve yeni dünya görüşlerini beraberinde getirmiştir (Eroğlu, 2006, s. 8). İnsan figürü aklın egemenliğinde yeni bir görünüme kavuşmuş, sanatsal gerçeklik başlangıçta dinden sıyrılmanın yolunu mitlerde ve mitolojide bulmuş, ardından birey olarak insan tüm gerçekliğiyle görevi devralmıştır. İnsanın gerçekliğinden son aşamada insanın ve diğer tüm şeylerin hiçliğine gidilmiştir. Sanatta postmodern söylem sanatın son paradigma değişimi olarak kendini sunmuştur.

Ortaçağ'ın katı dinsel söyleminin ardından 15. yüzyılda Gutenberg'in matbaa makinasını icadının ve onun getirdiği yeniliklerin sonucunda toplumsal sistemde yeni bir paradigmaya girildiği gibi, sanat alanında da yeni bir süreç başlamış, Ortaçağ'ın alışılmış formları geride bırakılmıştır. Sadece dinsel konularla yetinen sanat, ilgisini görünmeyen varlıklar aleminden bu dünyaya çevirmiş, insan resimsel anlatının merkezine yerleşmiştir. Krausse'ye göre; "sanattaki bu yeni anlayışların temelinde hayatın tüm alanlarında gerçekleşmeye başlayan ve Ortaçağ'ın bitiminde yeni bir dünya görüşü ile düşünsel duruşa yol açan büyük dönüşümler yatar" (2005, s. 6). Kuşkusuz ki sosyal ve toplumsal yapıdaki değişimler, teknolojik ve ticari gelişmeler sanatın odak noktasını kaçınılmaz şekilde etkilemiştir. Giotto di Bondone, Leonardo da Vinci, Michalengelo Buonarroti gibi sanatçılar bu yeni paradigmanın farklı dönemlerinin temsilcileri olmuştur. Rönesans sanatının ardından gelen Barok bilinci yüzünü ışığa ve kısmen dinsel eğilimlerle belirlenen farklı üsluplara çevirmiş, insan gene yeni dönemin merkezi değişeni olmuştur. Barok dönem, var olduğu tarihsel süreç kadar devingen ve değişken bir çizgide ilerlemiş, farklı ülkelerde farklı üslup özellikleri göstermiştir. Barok sonrası sanat akımlarını tek tek ele almak yerine dönemsel özellikleri ile bütünsel incelemek araştırmanın gelişimi ile paralellik oluşturmak adına önemlidir.

Avrupa'da Fransız İhtilali'nin ardından derin bir toplumsal dönüşüm yaşanmış, "sanatta 'ben', yani insanın öznel duyguları ön plana geçmiştir. Neo-klasiklerin dünyayı kavramaya çalıştıkları o serinkanlı, akılcı bakış açısının karşısında şimdi duygu ve duygudan doğan bireysel bir hayalgücü vardı" (Krausse, 2005, s. 56). Sanat dışsal gerçekliğin peşinden gitmek yerine bireye odaklanmış ve bu birey kendinden önceki dönemlerde olduğu gibi dışsal bir birey algısından, içsel duygu aleminin peşinden giden bir birey imgesine dönüşmüştür. Sanatta Romantizm akımıyla başlatılan ve sonrasında diğer sanat eğilimleri ile devam eden süreç bütünsel olarak modernizm olarak tanımlanmakta ve modernist sanat anlayışları kendilerinden önceki sanat akımlarından ayrılan belli bazı özellikler taşımaktadır. Charles Baudelaire; "Modernlik sanatın geçici, kaçak, olumsal yanıdır, sanatın diğer yanı da ebedi ve durağandır" şeklinde ifade eder. Calinescu modern sanatçı hakkında "(...) şimdinin, dolayımsızlığı ve karşı konulmaz geçiciliği içinde ele alınan şimdinin farkında olması, onun başlıca yaratıcılık ve esin kaynağı olarak görülür" ifadelerini kullanır (Calinescu, 2013, s. 11).

Kapitalist sistem açısından modernizme bakıldığında Bard ve Söderqvist'in ifade ettiği gibi insan merkezli dünya görüşü modernizmin temel dinamiğiydi. Herşey insanla ve onun ihtiyaçlarıyla ilgiliydi, bir nesne, olay ya da olguya dair ilginç olan tek şey onun insana ve

birey olgusuna ne kadar benzediği ya da ne kadar fayda sağladığı ile ilgiliydi (2015, s. 78). Kapitalist paradigmaya karşılık gelen modernist sanat da ortak bir payda da ilerlemektedir. Sanatta yeni paradigmanın karşılığı olan modernizmde de insan olgusunun ön planda yer almasının yanında gerçeklik olgusu, şeylerin, nesne ya da olguların, başlangıçta o şeyin gerçekliğine benzerliği ölçüsünde değerli olması, sonrasında sırasıyla doğaya benzerliği ve içsel yaşantının yansıması, dışavurumu olarak anlam taşıması söz konusudur. Yılmaz'a göre; "19. yüzyıldaki gelişmeler ve sanatın dinin egemenliğinden kurtulması, gücün burjuva üstünlüğüne geçmesi sonucu, sanat dünyevi bir din, müzelerse bu yeni dinin tapınakları olarak yükselmiştir" (2013, s. 22). Modernizm; eskinin dinsel ideolojilerinden, katı, sabit fikirlerden kurtulma, son aşamada düşünsel gerçeklikten de sıyrılma, kendi gerçekliğini, kendi ölçütleri ile sunma tasarımıdır. Bu anlamda modernist düşünce yapısından beslenen modern sanat kapitalist toplumun, sanayileşmiş düzenin ve bu sistemin doğurduğu eleştirel bilincin ürünü olmuştur. Tüm bu paradigma boyunca insan kapitalist paradigmada olduğu gibi merkezde yer almıştır, ancak insanın ve birey figürünün görünümü giderek soyut bir tasarıma taşınmıştır. Figür soyutlanmış, parçalanmış, nesneleşmiş ve özgül anlamından uzaklaşmış olsa da kendi kendini var etmeyi sürdürmüştür.

Modernizm modern kültürün bir eseriydi. 20. yüzyılın ikinci yarısında ise sözü edilen değişimlerle yeni bir kültür doğmuştur ve bu modernizm sonrası, postmodernist kültür olarak adlandırılmıştır. Bu geçiş toplumsal yapıdaki değişime paralel bir süreç izlemiştir. Postmodern kültür dönemsel olarak kapitalist toplumdan enformasyonalist topluma geçiş aşamasında geç kapitalist dönem olarak adlandırılan bu yeni dönemin bir kültür tarihi olarak ortaya çıkmıştır. Savaş sonrası yaşanan bu yeni toplum düzeninde bilgi (enformasyon); emek ve sermayenin yerini almış, bilgisayarlar ile birlikte bilgi dolaşımı küreselleşmiş, yaşam devinimi ağlarla dünyanın bir ucuna iletilmiş ve böylece yeni bir zaman mekan kavramı ortaya çıkarak, görünüm ve gerçeklik arasındaki ilişki eskisine göre farklı bir boyut algısına taşınmıştır. Bunun yanında bilgi üretim açısından da yeni bir kolaylık sağlamış, bilgi ve sermayeyi elinde tutan figürler yeni bir küllerinden doğma hikayesi gerçekleştirirken, yüksek ve alçak kültür arasındaki sınır giderek belirsizleşmiştir.

Postmodern dönem olarak adlandırılan süreçte sanat alanında modernist paradigmanın kavramlarının ters yüz edildiği bir süreç başlamıştır. Modern toplumun temelinde sanayileşme, emek ve sermaye varken, postmodern toplumun temelinde enformasyon ve bilgi vardır. Bilgi teknolojinin hızla gelişimiyle doğrusal bir çizgiden küresel bir devinime doğru ilerlemiş, bu da toplumsal sistem incelenirken değinildiği gibi sanatsal alanda da yeni bir süreci başlatmıştır. Bu dönemde modernist paradigmada giderek soyutlaşan, parçalara ayrılan ve tuvalden silinen figür bedenleşerek, tuvalden dışarı taşmış, kendisini tüm gerçekliğiyle ve çıplaklığıyla duyuma sunmuştur. Görünüm ve gerçeklik algısı postmodern dönemde kamera ve canlandırma sanatlarının gelişimi ile yeni bir gerçekliğe dönüşmüştür. Bard ve Söderqvist'in enformasyon toplumu tanımını yaparken öne sürdükleri mobilistik felsefe ve düşünce sisteminin birincil görevi, kendi tanımlarıyla "bir temizlik görevlisiyle aynıdır: düşünceyi iktidarın tuzağa düşüren entrikalarından temizlemek" (2015, s. 83). Düşün-

ce siyasi, politik her türlü olumsuzlayıcı unsurdan silindiğinde ve serbest kaldığında, tıpkı enformasyon toplumunda bilginin serbest olarak dolaşıma girmesi gibi felsefe ve düşünce sistemi de kendi özgün alanında içsel yaşantıya dönük yeni bir gerçeklik inşası kurabilir. Bu söylem postmodern sanatta insanın ve nesnenin, yüce sanat imgesinden uzaklaştırılarak, metalaştırılması, sonrasında ise doğanın kendisinin bir sanat nesnesi olarak sunulabilecek kadar ileri götürülerek, düşünsel boyuta taşınması olarak karşılığını bulur. Birey artık etrafında olup biten tüm nesnel gerçeklikten kendisini soyutlamış, kendi içsel yaşantısına dönerek, evrene yöneliminde kendi algı mesefesini gündeme getirmiştir.

4. Kuratörlük Terimi ve Tarihsel Süreçte Değişen Anlamı

Paradigma değişimleri ve bu değişimlerin toplumsal sistemler ve sanatsal söylemler üzerindeki etkilerinin ardından, farklı dönemlerde ve kültürlerde farklı anlamlar taşıyan kuratörlük teriminin anlamsal çözümlemelerine gelindiğinde, incelenen etkileşimsel yönelimin varlığı birbirine paralel bir süreklilikte gözlemlenmektedir.

Küratör kelimesi Latince "dikkat çekmek için" anlamına gelen "curare" kelimesinden türetilerek "yönetici, gözetmen, müfettiş, koruyucu, işletici" anlamlarında kullanılır (Vargün, 2015, s. 31). Kuratörlük bir meslek olarak ilk kez Roma'da ortaya çıkmıştır. "Günümüz Avrupa'sındaki pek çok yasal sistemin temel olarak kullandığı bu çok gelişmiş idari ve hukuki kodlar sisteminde kuratörler belirli bir rol üstlenmiş kamu hizmetlileriydi" (Madzoski, 2016, s. 26). Kuratörlük teriminin kullanıldığı ve bir meslek olarak görüldüğü Roma'da bir kuratör, kendi kendini idare edemeyen ve birbirinden farklı yeti eksikliklerine sahip kişilere atanan bir görevliydi. Madzoski'ye göre (2016, s. 27) kuratör, "insanlar söz konusu olduğunda, kişi-olmayan birinin, neredeyse-insan ya da henüz-insan-olmamış, susturulabilir, geçici haldeki bir varlığın temsilcisi, muhafızı ya da bakıcısı"dır. Bunun yanında sözü edilen toplumsal yapı ve dönem içerisinde bu kişilerin görevi, bu bakıma ihtiyacı olan kişilerin sağlık açısından korunması ve refahlık düzeylerinin iyileştirilmesi ile ilgili değil, onların toplumsal düzende devlete karşı sorun ve yükümlülük yaratmalarının önüne geçecek önlemleri almaktı (Madzoski, 2016, s. 28). Böylece devlet kendi iktidar sistemlerine gelebilecek kimi saldırıları, kuratörler aracılığıyla bu insanları gözetim altında tutarak engelleyebiliyordu. Bu anlamda feodalist devlet sisteminde olduğu gibi önemli olan bireyler ya da sosyal yaşam değildi, aristokrat sınıfın topraklarını genişletmek için durmaksızın arttırdığı iş gücü gibi, kuratörler de devlet adına çalışan ve bireyler yerine devlet organının mallarını ve düzenini koruyan görevlilerdi.

Sonraki paradigma olan Ortaçağ'da, kuratör terimi toplumsal yapı ve sanatsal söylemin geçirdiği başkalaşım sürecini yaşamış ve büyük çoğunluğuyla kilise ve dini bir merkezde toplanmıştır. Bu dönemde kuratör grup üyelerinin "ruhlarını koruma ve iyileştirme (cure/cura) sorumluluğunun verildiği din görevlisi olarak tanımlandı" (Madzoski, 2016, s. 28). Bu anlamda kuratör terimi ilk kullanıldığı anlamıyla ve Ortaçağ'ın dini yapısında bir koruyucu, muhafız bakıcı olarak tanımlanırken, ilkinde devletin bir organı ikincisinde kilisenin bir

görevlisiydi. İlk anlamında maddi bir işlev yüklenirken, ikincisinde manevi bir amaca hizmet etmişti. Roma'da devletin ve onun mallarının korunması görevini üstlenirken, Ortaçağ Avrupa'sında insanların ve toplumun ruhsal varlıklarının iyileşmesini sağlama ve koruma amacına hizmet ediyordu.

Yeni paradigmanın getirisi olan kapitalist toplumlarda kuratör giderek kapitalizmin para odaklı yapısı içerisinde ticari bir aracı olarak varlığını sürdürdü. Ancak adının anıldığı alan modern toplumlarda bu kez sanatın tanımı içerisindeydi. Sanat alanında kuratörlük teriminin kullanılması kendi içinde farklı çelişkileri de beraberinde getirdi. Öncelikle kapitalist toplumun sanat arenasında (geleneksel kuratörlük) ve geç kapitalist ya da enformasyon toplumunun sanat algısı (modern kuratörlük) içerisinde kuratörlüğün rolü değişen söylem ve sosyal yapı içerisinde farklı nitelikler ile anılmaya başlandı. II. Dünya Savaşı sonrasının müze kuratörü, giderek yazar rolünü üstlendi ve sanatsal söylemde giderek geleneksel kuratörlük anlayışı modern kuratörlük kavramıyla yer değiştirdi. Geleneksel kuratörlük anlayışında bu kişilerin görevleri sergilerin organizasyon ve düzenlenme işlerini yürütmekti ve bu ünvan "sağlam ve kalıcı bir kuruma bağlılığı ve kalıcı bir koleksiyonun inşasını ve korunmasını ima ediyordu. Bu görev, curare kelimesinin etimolojik kökenlerinin ima ettiği gibi esas olarak sanatın yorumlanması ve sanat eserlerinin korunmasıyla ilişkiliydi" (Martini ve Martini, 2010, s. 262; Madzoski, 2016, s. 30). Müze kuratörleri gene belirli niteliklere sahip, alanında uzmanlaşmış kişilerden seçiliyordu ancak kimlikleri belirsiz ve yetki alanları sınırlıydı. Değişen sınıfsal düzen, toplumsal yapı ve kültür alanında değişen paradigmanın yeni eğilimleri kuratör terimini bir toplayıcı ve düzenleyici kimliğinden, belirli bir kişi ve toplumla sanat arasında bir arabulucu konumuna oturttu. II. Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda müze kuratörleri giderek "sergi yazarları"na dönüştüler, yani günümüz modern toplumlardaki anlamında kuratörlük tanımlanmaya başlandı (Martini ve Martini, 2010, s. 262). Giderek kuratör sanatın temel dinamiklerine yön veren, kavramları ve imgeleri belirleyerek sanat eserini çoğullaştırırken, sanatçıyı tekilleştiren, biricikliğini sergileyen bir konumda yer almaya başladı. Kuratör bu yeni anlamında artık, sanat piyasasına yön veren, bir yazım ya da kavramdan yola çıkarak üretilen farklı sanatsal söylemleri bir araya getirerek, kendisi yoluyla sanatı ve sanatçıları pazarlayan bir yazar görünümündeydi. Geleneksel söylemde kuratörün sanat eserlerini toplaması, müze ve galerilerde sergilemesi ve bu sergileri düzenlemesine benzer, "sergi yazarı" olarak tanımlanan modern toplumların kuratörü, kendi kurguladığı bir çerçeve içerisine yerleştirdiği sanat ve sanat eserlerini düzenliyor, farklı kategorilere yerleştiriyor ve piyasanın beğenisine sunuyordu. Amaç ve işlev aynıydı, fakat söylem ve yöntem değişmişti. Bu değişim yalnız sanat alanında yaşanan talep ve beğeni düzeyi ile açıklanan bir olgu değildir. Daha önce belirtildiği gibi, her yeni alanda gerçekleşen değişim, bir diğer değişimin tetikleyicisi, öncülü ya da devamıdır. Bu anlamda kuratörlük teriminin anlam ve görevlerinin değişimi de toplumsal sistemlerde gerçekleşen değişimlerle ve kapitalist toplumların yarattığı tüketim kültürünün ve meta-söylem haline gelen sanatsal dilin yeni paradigmaya ayak uydurma isteği ve çabasıyla olmuştur. Vargün'e göre; "Post-modern dönemde kendi başına bir ürün haline gelen kültürel tüketim kapita-

list sistemin özü haline gelmiştir ve artık kültür ekonomik olandan ayrı tutulamaz" (2015, s. 34). Kültürün toplumun ekonomik yapısı ile birlikte anılmaya başlanmasıyla yaratılan kültür endüstrisi içerisinde müzeler toplumu ve politikaları yönlendirmede önemli bir rol oynamaya başlamış, yaşanan bu gelişmeler doğrultusunda kuratörün rolü de kültürü yönlendirme ve ona sahip çıkmada kilit noktayı oluşturmuştur (Vargün, 2015, s. 34). Madzoski'ye göre (2016, s. 31); toplumun kaçamadığı ve sürekli yenilenen kısıtlamalar sisteminin parçası olarak kuratörün "kurgusalın düzenleyicisi" olarak görevi, Romalılar döneminde kuratörün "aklın muhafızları", Ortaçağ Avrupa'sında "ruhların koruyucusu" olarak yerine getirdikleri işleve uyumlu görünmektedir. Kuratörlere yüklenen bu işlevler en temelde toplumsal sistemin ve yönetici sınıfın rahatını ve güvenliğini korumaya yönelik uygulamalardı. Modern toplumlarda sanatsal dil içerisinde yer alan kuratör de benzer bir işlev yüklenmekle birlikte, bu görev dilsel alana taşınmıştır. Söylemler kuratörler aracılığıyla sanatsal hareket içinde sınırlı tutuluyor, kavramların çoğaltımı toplumsal katmanlara inmeden kuratörler tarafından belirlenerek düzen sağlanıyordu. Geç kapitalist toplumlar ve enformasyon toplumu bu anlamda bilginin çoğalması ve ağlar aracılığıyla dolaşımının kontrol edilemez bir hıza ulaştığı bir sistem görüntüsüdür. Bu sistem içerisinde sürekli değişen söylemler ve dilsel göstergeler kuratörler tarafından seçilip (en azından belirli bir süre için) anda donduruluyor, bu an (sergiler, bienaller, fuarlar vb.) karmaşık ilişkiler ve kavram kaosunun içinde sanatın temel dinamiklerine yeni bir işlev yükleyerek, kültür endüstrisinin giderek artan meta-sanat algısına yön veriyor. Dolayısıyla kuratör, Farguharson'ın ifadesiyle; "(...) sanatsal üretimin süreçleriyle arasında biraz mesafe olan birinden 'işin tamamen içinde' birine dönüşmüştür" (2003, s. 7-10; Madzoski, 2016, s. 31).

Sarah Cook ise küratörü bir kapıcı ya da bekçiye benzetmektedir. Kültürel etiklerin bekçisi olarak görülen kuratörler giderek yaptıkları işlerle bir kültürel aktivist olarak görülmeye başlanmıştır. Bunun yanında kuratörler tarihi, kültürü ve gündemi takip etmek ve estetik ve kültür alanında yeni dünyaları keşfetmek zorundadır (Graham ve Cook, 2010, s. 147; Vargün, 2015, s. 31). Yeni bilginin ve dolayısıyla yeni beğeni düzeyleri ve algıların ortaya çıkmasıyla karakterize edilen enformasyon toplumu içerisinde bir kuratör de, sürekli olarak araştırmak, piyasaya sürüldüğü andan itibaren eski bilgi konumuna taşınan yeni bilgiye ulaşmak için çabalamak ve ulaştığında bunu kültürel bir sistem içerisine dahil ederek estetik söylem geliştirmek ve kültür endüstrisi içinde bunu piyasaya (toplumun beğenisine) sunmak zorundadır. Bendixen'e göre; "Bir uygulamacı olarak küratör, her enstrümanı kusursuzca çalan virtüözden ziyade bir orkestra şefidir" (2000, s. 5). Bu anlamda savaş öncesi işlevinde taşıdığı edilgen ve korumacı anlamından sıyrılan kuratörlük terimi yeni paradigma içinde ve onun sonucu olarak yönlendirici ve etkin bir konuma taşınarak, Bard ve Söderqvist'in enformasyon toplumu içerisinde kullandığı anlamına yakın bir değerde, ancak sanatsal dil içerisinde, sanatçı-yapıt-izleyici arasında düğüm noktasını oluşturmakta ve kültürü yönlendirme gücünü elinde tutan yetkinliği ile ayrıcalıklı bir konumda yer almaktadır. Madzoski kuratörlüğün Roma İmparatorluğu'ndan günümüzün modern toplumundaki anlamına kadar iki değişmeyen dinamik üzerine temellendiğini belirtir; "öznelerin

yönetimi ve nesnelerin muhafızlığı" (2016, s. 34). Dolayısıyla kuratörler özneler (bireyler/toplumlar) ve nesneler (sanat eserleri) arasında aracı konumundadır. Bunun yanında nesne konumuna yerleştirilecek yeni kavramlar belirler ve hemen ardından onlara yeni değerler yükleyerek metelar evrenini yeni sanat nesnelerine dönüştürürler.

Bard ve Söderqvist ise kuratör terimini, kapitalist toplumun enformasyon toplumuyla yer değiştirmesi sonucu politikacının yerini alan, netokratik toplum yapısının üç temel figüründen biri olarak kullanmaktadır (2015, s. 89-91). Bu anlamda terimin analizi sanatsal ifadesinden toplumsal sistemlerdeki anlamına yeniden taşındığında, kültür alanında kullanılan toplum ve sanat eseri arasında konumlanan aracı ve yönlendirici işlevinin, bunun yanında savaş öncesi anlamında olduğu gibi bireyler ve devlet arasındaki dengenin sağlanmasını yönlendiren işlevinin korunduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Netokratik toplumların temel değişkenleri olan ebediyetçi (düşünür), neksialistler (girişimci) ve bunlar arasındaki ilişkiyi yöneten kuratörlerdir. Kuratörler netokratik toplumlarda, kapitalist toplumlarının politikacılarının yerine geçmekte ve bu anlamda modern öncesi anlamına yakın bir terimsel özellik taşımaktadır.

Kavram ve terimler; değişen toplumsal sistemler ve yaşanan paradigma kaymaları sonucunda, farklı anlam ve ifadelere sahip olmasına karşın, tarihsel olarak tüm işlevler gene birbiri ile etkileşimli ilerlemiş, bu anlamlar ve görevler, değişen yapının yeni koşullarına ayak uydurarak kendilerini var etmeyi başarabilmişlerdir. Bu anlamda görevleri ve etki alanları değişmesine rağmen kuratörlük terimi gerek içeriği gerek dilsel yapısı bakımından varlığını korumuştur. Her yeni paradigmada kuratör yine de belirli bir grup insanı yöneten, yönlendiren bir gücü elinde tutmuş, bunun yanında gitgide gereklilikleri ve yükümlülükleri çağın değişken ve kaygan yapısına paralel artarak devam etmiştir.

Sonuç

Genel bir değerlendirmeyle, değişen toplumsal sistemler ve yönetim şekillerine paralel sanatsal eğilimlerin de değişime uğradığı, teknolojik gelişmelerin sanatsal dilde gerçekleşen yenileşmenin temel dinamiği olmakla birlikte, teknolojinin kendisinin de hem yeni paradigmaya yön veren bir konumda yer aldığı hem de yeni paradigmanın sosyal ve kültür ortamında geliştiği görülmektedir. Düşünce sistemlerinde gerçekleşen değişimler sanatsal dilde kuratörlük kavramı üzerinde de etkili olmuş, kuratör terimi farklı toplumsal sistemler dahilinde farklı anlamlar üstlenmiş, toplumsal sistem içerisinde bir terim olarak ortaya çıkan kuratör terimi kapitalist toplumun kültür ortamının temel belirleyicisi olmasının yanında, kapitalizm sonrası toplumlarda gene toplumsal bir konum anlamı taşımış, bununla birlikte sanat alanında da amacı ve yöntemsel işlevini yitirmemiştir.

Bütünsel olarak incelendiğinde tarihsel süreç içerisinde toplumsal sistemlerde yaşanan paradigma kaymalarına paralel düşünce sistemlerinde, felsefe söylemlerinde ve buna bağlı sanat alanında da köklü değişimler yaşanmış ve tüm bu farklı alanlardaki değişimler birbirini etkilemiş ve yönlendirmiştir. Sanat alanında bir değişim toplumsal yapıda meydana

gelen bir olay sonucunda ortaya çıkan yeni bir bilinç yoluyla, toplumsal sistemde yaşanan bir değişim düşünce sistemlerinde meydana gelen farklı bakış açılarıyla ve felsefi söylemler gene tüm bu süreç etkisinde ve sonucunda değişime uğramıştır.

,

*Bu araştırmanın tüm süreçlerinde desteği, yönlendirmeleri ve düzeltmeleri için sayın hocam Prof. Dr. Simber Rana Atay'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım..

Kaynakça

Agamben, Giorgio (2012). *Şeylerin İşareti: Yöntem Üstüne* (B. Parlak, Çev.). İstanbul: Monokl Yayınları.

Akkaya, Ömer (2007). Feodalizm ve Tımar Sistemi ve Bu İki Sistemin Karşılaştırılması (Feudalism and the Tımar System and the Comparison of them). *Civilacademy Journal of Social Sciences,* 5, 3. Erişim : 12.11.2016, https://www.questia.com/library/journal/1G1-191351004/feudalism-and-the-timar-system-and-the-comparison

Bard, Alexandre ve Söderqvist, Jan (2015). *Fütürika Üçlemesi: Netokratlar (*G. E. Yılmaz, Çev.) İzmir: Karakalem Yayınları.

Bendixen, Peter (2000). Skills and Roles: Concepts of Modern Arts Management. *International Journal of Arts Management* , 2, 3, s. 4-13. Erişim : 29.11.2016, https://www.jstor.org /stable/41064696?seq=1#page_scan_tab_contents

Calinescu, Matei (2013). *Modernliğin Beş Yüzü- Modernizm, Avangard, Dekadans, Kitsch, Postmodernizm* (S. Gürses, Çev.). (2. Baskı). İstanbul: Küre Yayınları.

Eroğlu, Feyzullah (2006). Bilgi, İktidar Ekseninde Yönetim Bilimlerinin İdeolojiye Alet Edilmesi. *Bilgi Ekonomisi ve Yönetimi Dergisi.* 1, 12. Erişim : 12.11.2016, http://www.hasmendi.net/makale/Feyzullah_ Eroglu_Bilgi_Iktidar.pdf

Farquarson, Alex (2003). I Curate, You Curate, We Curate. *Arth Monthly.* 269 (2003): 7-10.

Graham, Beryl ve Cook, Sarah (2010). Rethinking Curating. *London: The MIT Press.* Erişim : 29.11.2016 https://mitpress.mit.edu/sites/default/files/9780262013888_ind_0001.pdf

Hilav, Selahattin (2003). *Felsefe Yazıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Hülür, Himmet (2008). İktidar/Bilgi Sarmalı: Michael Foucault'da Disiplinsel Doğruluk ve Özne. *Ekev Akademi Dergisi.* Yıl 12, 35, s. 149-165. Erişim : 13.11.2016, http://s3.amazonaws.com/ academia.edu.documents/33222585/Iktidar_Bilgi_Sarmali-Mchel_Foucault-da_Disiplinsel Dogruluk_ve_Ozne.pdf?

Koçyiğit, Hikmet (2013). Modern Tefsir Hareketinin Niteliği. C.Ü. *İlahiyat Fakültesi Dergisi.* 17, 1, s. 233-260. Erişim : 13.11.2016 http://eskidergi.cumhuriyet.edu.tr/makale/2539.pdf

Krausse, Anna-Carola (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü* (D. Zaptcıoğlu, Çev.). Almanya: Literatür Yayıncılık.

Kuhn, S. Thomas. (1970). *The Structure of Scientific Revolution.* Chicago: Chicago University Press.

Madzoski, Vesna (2016). *Kuratörlük: Koruma ve Kapatmanın Diyalektiği.* (M. Haydaroğlu, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Martini, Federica ve Martini, Vittoria (2010). Questions of Authorship in Biennial Curating The Biennia Reader, (Der. Marieke van Hal, Solveig Ovstebo, Elena Filipovic (Der.). Hatje Cantz Verlag Gmbh &Co KG.

Vargün, Özlem (2015). Sanat Yönetimi ve Kuratörlük. *Yıldız Journal of Art and Design.* 2, 2, s. 27-51.

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

Yılmaz, Sema. Kapitalist Sistemde Sermaye Birikiminin Evrimi. Erişim: 12.11.2016 www.werichrd.wordpress.com/e-kitaplar/

Wallerstein, Immanuel (2002). *Tarihsel Kapitalizm ve Kapitalist Uygarlık* (N. Alpay, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

SANAT YAZILARI, 2017; (36): 139-155 / DERLEME MAKALESİ

MÜZE VE SERGİLEMELERDE ETKİLEŞİMLİ TASARIM ÇÖZÜMLERİYLE BİLGİYİ GÖRSELLEŞTİRMEK

VISUALIZING THE INFORMATION WITH INTERACTIVE DESIGN SOLUTIONS IN MUSEUMS AND EXHIBITIONS

AYŞEGÜL ACAR
Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanatta Yeterlik Öğrencisi
Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Grafik Bölümü
aptugan@gmail.com

Öz: *Müze ve kamusal sergilemelerde, sunulan bilginin etkileşim ve mekansal deneyim ile ziyaretçiye aktarılması yaklaşımı, çağdaş müzecilik anlayışını gelenekselden ayıran belirgin özelliklerden biridir. Çağı yakalayan müzelerde, bilgiyi aktarmak adına giderek daha sık karşılaştığımız teknolojik ya da duyusal etkileşimli kurgular; görsel iletişim ve sergileme tasarımı pratiğinde bu makalenin konusunu oluşturmaktadır. Çalışmada, değişen müzecilik anlayışının mesaj ve ziyaretçi odaklı gelişimi, karşılaştırmalı olarak incelenmiş; etkileşim yönteminin bilgi edinimi sürecindeki verimliliği, kullanıcı deneyimi göz önünde bulundurularak sorgulanmış; devamında ise güncel örnekler üzerinden sergileme tasarımında deneyim ve etkileşimin nasıl özgün sonuçlar doğurabileceği ortaya konulmaya çalışılmıştır.*

Anahtar Sözcükler: *Etkileşimli Tasarım, Sergileme Tasarımı, Görsel İletişim, Müze Sergilemeleri.*

Abstract: *: In Museums and public exhibitions, the approach of conveying the presented information to visitor with the interactivity and spatial experience is one of the distinctive features that distinguishes contemporary museology from traditional one. In contemporary museums, digitally and manually interactive installations that we more often come across with in order to convey information, will be the theme of this article over the visual communication and exhibition design pratticticals. In the study, message and visitor-oriented development of changed museology mentality has been examined comparatively and the effectiveness of the interaction use in the learning process was questioned by considering the user experience. In the following, it has been tried to shown how the experience and interaction design may bring unique results to exhibition designs by analyzing current examples.*

Keywords: *Interactive Design, Exhibition Design, Visual Communication, Museum Exhibitions.*

GELİŞ TARİHİ: 06.01.2017 | **KABUL TARİHİ:** 22.03.2017

Giriş

Müzeler, izleyicisi ve konusu olan insanın, geçmişine ve şu anına dair verilerin aktarıldığı önemli bilgi noktalarından biridir. Çağdaş anlamıyla, resmî ve gayri-resmî eğitim sistemlerinin önemli aktörlerinden olan müzeler, günümüzde bilgiyi sunma aşamasında daha etkili yöntemler oluşturma yönelimindedir. Güncel teknolojik gelişmeler ve toplumların değişen izleme alışkanlıklarına bağlı olarak, müze sergilerinin giderek daha fazla etkileşimli anlatıma başvurduğu, bilgiyi izleyicide oluşabilecek deneyimle sunmaya yöneldiği gözlemlenebilir. Tıpkı müzeler gibi, müze bağlamı dışında gerçekleşen, bilgi aktarımı hedefli, kısa ya da uzun süreli sergilemelerde de bu yaklaşıma rastlanır. Çağdaş müzecilikte teknolojinin ve kavramsal düşünmenin sunduğu avantajlarla şekillenen görsel anlatım düzenlemeleri, aktarılan bilginin tutarlılığı kadar sunumun sıra dışılığına da önem yüklemekte; iletişim verimini artıran bir unsur olarak müze/sergi ziyaretlerini, izleyici için keşfedilesi deneyimler haline getirmektedir.

Bu araştırmada, kitlesel iletişim düzlemlerinden biri olan müzelerde, koleksiyon nesnelerinin bilgilerini ya da kastedilen şekliyle toplumsal verileri görselleştirmek üzere başvurulan etkileşimli tasarım çözümlerini olası sonuçlarıyla değerlendirmeye odaklanılmıştır. Bu yolla, güncel sergileme tasarımlarında karşılaşılan etkileşimli sunumların, bilginin kullanıcı tarafından algılanma potansiyelini artırdığından hareketle sergileme tasarımında tercih edilmesi gereken bir yöntem olduğunu savunmak amaçlanmıştır. İnceleme sırasında konu edilecek düzenlemeler, hem kurumsal aidiyetleri ile müzelerde kullanılan uygulamalardan; hem de enstitü ya da kültür kurumu otoritesiyle özel etkinliklerde gerçekleşip, birer toplumsal deney olarak hayat bulan güncel sergileme tasarımlarından seçilmiştir. Sergileme tasarımında duyusallığın bir etkileşim boyutu olup olamayacağı, makalede ele alınan örnekler aracılığı ile tartışılmaktadır. Ayrıca kurgulanan etkileşimli tasarım çözümlerinin, yer aldıkları müze ve sergilerin türüne ve hedef kitle yaklaşımlarına göre belirgin farklar gösterip göstermediği, bir bölümde değerlendirilmektedir.

Müze Sergileri ve İşlev

Uluslararası Müzeler Komitesi'nin tanımına göre müze, "toplumun ve gelişiminin hizmetinde olan, halka açık, insana ve yaşadığı çevresine tanıklık etmiş somut ve somut olmayan unsurlar üzerine araştırmalar yapan, toplayan, koruyan, bilgiyi paylaşan ve sonunda toplumun eğitimi ve değerlerinin yükselmesi amacıyla sergileyen, kâr düşüncesinden bağımsız, sürekliliği olan kurumdur" (Aktaran Atagök, 2013, s. 11). Riviere de bu tanımı "sanata, bilime, tarihe, sağlığa, teknolojiye ait koleksiyonları bulunan sürekli kurum" olarak genişletmiştir (1962, Aktaran Şahan, 2005, s. 488).

Geçmişte sadece arkeoloji ve etnografya müzelerinden ibaret olan müze oluşumu zamanla sanat, tarih coğrafya, bilim ve teknoloji gibi konulara uzanmış; günümüzde ise iletişim hedefinin genişliği düşünülerek giderek ideoloji temsillerine dönüşmüş, gerek devlete, gerekse özel sektöre ait fikir müzeleri, marka müzeleri, butik müzeler, uydu müzeler, depo

müzeleri gibi türlerle çeşitlenmiştir. Mimar Güzin Erkan, çağın müzecilik yaklaşımına şu şekilde işaret etmektedir:

> Obje değil insan odaklı bu müzelerde eşyalardan çok öykülere yer verilmeye başlanmış ve didaktik bir sergileme yerine daha çok katmanlı, keşif ve kaynak alanlı, aktif erişimli ve insan ile direkt iletişime giren kurgular oluşmaya başlamıştır (2014).

Koleksiyonlarını toplumun güncel ihtiyaç ve ilgileri doğrultusunda oluşturan günümüz müzelerinde anlatım odağı nesneden özneye, yani müze kullanıcısına yönelmiştir. Ziyaretçi odaklı modern müzecilik anlayışı, müzelerin birer bilim enstitüsü olarak da ziyaretçilerin eğitimi üzerine yoğunlaşmalarına kapı açar. Artık müzeler, sergilerinde ilettikleri mesajın müze kullanıcısının hayatında oluşturduğu artı değeri sorgulamakta; bilginin algılanabilirliğini arttırmaya yönelik çalışmalar gerçekleştirmekte, izleyici deneyimlerinin geribildirimlerini de birer veriye dönüştürebilmektedir. Yüksel Göğebakan, çağdaş müzelerin yapılanmasına, makalesinde şu anlatımla yer vermiştir:

> Müze sadece bir bina ve koleksiyon değildir; toplar ve sınıflar; ancak bir depo, arşiv yahut kütüphane de değildir. Eğitme fonksiyonuna sahip olmasına rağmen okul değildir. Bütün bunları içerisinde barındıran bir araştırma merkezi, eğitim ve kültür kurumu ve bir enstitüdür (2013, s. 68).

Geleneksel müzecilik anlayışı müzelerin işlevini koleksiyon oluşturma, koruma, bakımını yapma ve sergileme olarak çerçevelemişken; çağdaş müzeler bunlara ek olarak iletişim kurma, eğitme ve öğretme gibi misyonları da üstlenirler. Bu amaçla daha etkin, dinamik, etkileşimli ve katılımcı sergileme yöntemlerine sıklıkla başvurdukları görülür (Erkan, 2014).

Artık müzenin verdiği bilgi, müze duvarları içinde nötr düzlemlerde sabitlenen eserlerden çok, müze ziyareti sırasında ve sonrasında, anlatımı deneyimleyen kullanıcıda hayata geçen imgeler kümesidir. Burçak Madran bir röportajında bu durumu, basite indirgenmiş haliyle şöyle somutlaştırır:

> Metal bir obje vardır, altında 'fibula' yazar. Peki ne demek fibula? Ne işe yarar? Onun üstümüze giydiğimiz kumaşa tutturulan iğne olduğunu ancak bir resimle ya da bir canlandırma ile gösterebilirsiniz. Yeni müzecilik anlayışında nesne, tek başına eski olduğu için bir değer ya da bir tapınma ojesi/kült değil. Ancak onun ne işe yaradığını bildiğiniz takdirde müzenin koleksiyonu ile iletişime geçebilirsiniz... Bağlamından koparılmış, tekil bırakılmış ya da yanlış tasarım müdahaleleri ile sergilenen bir koleksiyon nesnesinin iletişimsel olmasına imkan yoktur (2010).

Modern müzecilik, koleksiyonculuk ve sergileme temeline dayansa da post modern sergileme tavrı ziyaretçi ile karşılıklı ilişki kurmayı esas alır. Modern müze sergilerinin otoriter bilgi aktarımı sırasında ziyaretçi pasif konumdadır. Buna karşın 1970'lerin ardından ortaya çıkan post modern müzecilik tavrı, müze ve ziyaretçi arasındaki paylaşımın, araştırmanın, açılımın ve işbirliğinin altını çizer. Başka bir deyişle, modern müzecilik otoriteyi, post mo-

dern müzecilik yorumu ve etkileşimi tutum olarak benimsemiştir (Artan, 2012, s.107; Kandemir ve Uçar, 2015, s. 20).

Etkileşim Faktörü

Canan Çetinkanat iletişimi "kaynak ve hedef arasında davranış değişikliği oluşturmak amacıyla, bilgi, tutum, duygu ve becerilerin anlamlarının ortak kılınması, paylaşılması için gerçekleştirilen etkileşim süreci" olarak ifade etmiştir. "Etkileşim ise kaynağın iletisini alıcıdan gelen tepkiye dayanarak değiştirebildiği ve yeni bir iletiyi karşılıklı olarak oluşturduğu çift yönlü iletişim sürecidir" (Çetinkanat, 1996, s. 223).

Vania Marins'in "etkileşimsellik kullanımı ile öğrenmeyi etkin bir biçimde sağlayan ve ziyaretçilere deneyimler kazandıran uygulamalar" olarak tanımladığı müze teknolojileri, sergi konuları bağlamında gösterdikleri farklılıkla bu araştırmanın bir ayağını oluşturacaktır (Aktaran Erkan, 2014). Öte yandan aynı tanıma farklı açıdan bakarak, bu uygulamaların teknolojik değil manuel açılımlarını da sorgulamak mümkündür. Çağdaş müzecilik ve sergileme uygulamaları üzerine yapılan güncel tartışmalarda sıklıkla konu edilen yöntemlerden olan duyusallık da bir etkileşim boyutu olarak yorumlanabilir mi? Dahası, öğrenme sürecinde etkileşimli iletiler düzeyinde etkinliği gözlenebilir mi? İncelemede örnek sergileme çalışmaları üzerinden bu gibi yaklaşımlara da yer verilecektir.

Günümüzde, kastedilen anlamıyla katılımlı bir sergileme stratejisi yürüten müze sergilerinin, bilgiyi mekânsal anlatılara dökerek, ziyaretçide üç boyutlu düzlemde takip edilip keşfedilmesi gereken ayrıntılar haline getirdiği; yani yaşamsal boyutta sunduğu söylenebilir. Etkileşimli sergilerin ziyaretçiler ve öğrenme üzerindeki etkisi de bu sistemlerin farklı duyulara hitap etmelerine ve eğlenceli biçimde kurgulanmalarına bağlıdır. Müze pedagojisi uzmanı Greenhill etkileşimli sergilerin eğitim üzerinde ki rolünü şu şekilde ifade etmiştir :

> Fiziksel katılım yorumcuların göstergelerle ilişkiye girmelerine neden olur, sorular sorulmaya başlar ve iletişim sürer gider. O anda gerçekleşen deneyimle, ziyaretçinin tepkisine bağlı olarak informal ve yapılandırılmamış eğitim gerçekleşebilir (1999, Aktaran Boyraz, 2012, s. 31).

Çağdaş sergilemelerde kendine yer bulan "etkileşim" kavramı, ziyaretçi ile etkili diyaloglar kurmayı hedefleyen müzelerde, klasik rehberli sunumların dışına çıkan, dijital ve manuel kurgular olarak göze çarpmaktadır. Müzelerde ziyaretçilere bireysel keşif özgürlüğü de sağlayan bu etkileşimli uygulamaların kullanıcıya yaşattığı özgürlük hissi üzerine Necmi Emel Dilmen'in yaklaşımı da açıklayıcıdır:

> Etkileşimin artmasıyla özgürlük hissi de artar...Ortam ile iletişim içerisinde olduğunu düşünen kullanıcı, ortam üzerindeki hakimiyetini arttırmaya çalışır. Bu süreç içerisinde kaynak ise egemenliğini ilan ettiğini düşünen kullanıcı hakkında daha fazla enformasyon sahibi olur (2006, Aktaran Boyraz, 2012, s. 25).

Müze sergilerinde etkileşimli düzenlemelere yer verilmesi, bir halkla ilişkiler faaliyeti olarak da öne çıkmaktadır. Her geçen gün topluma biraz daha yaklaşan müzeler, koleksiyon çeşitlilikleri ve sundukları verilerle, daha çok eğlence ve keşif merkezlerine dönüşme eğilimindedir. Sergi kurgularında planlanan, tanıtım ve bilgilendirme amaçlı interaktif sunumlar, videolu elektronik rehberler, artırılmış gerçeklik uygulamaları, sanal canlandırmalar, ses ve görüntü efektleri gibi teknoloji kullanımları, aktarılan bilginin kullanıcıda bir deneyime dönüşmesi açısından verimlidir; bunun yanında müzelerin hitap ettiği kişi sayısında ciddi artışlar yaratmaktadır. Çeşitli araştırmalardan elde edilen verilerin ve bilimsel bulguların, küratöryel bir karar olarak deneyim tasarımı ve etkileşimli kurgularla kamuya sunuldukları düzlemler, kullanıcı üzerinde eserin veya içeriğin etkisini güçlendirdiği ve müzede keyifli vakit geçirme potansiyelini arttırdığı var sayımıyla, ziyaretçi-müze ilişkisine yeni boyutlar kazandırır ve müzeye olan ilginin artmasına sebep olur.

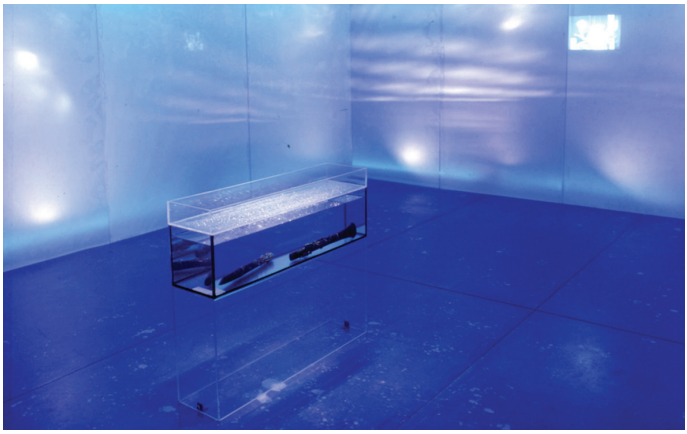
Görsel 1. Casa Battlo Teknoloji Departmanı, 2014, Müze içi video rehber uygulaması. Casa Battlo Erişim: 02.02.2017, http://www.runnerbeantours.com/blog/wp-content/uploads/2015/07/casa-batllo-for-kids.jpg

Örneğin Barcelona'da, ünlü mimar Antoni Gaudi'nin restorasyon çalışmalarından biri olan Casa Batllo, bir aile apartmanından bir şehir müzesine dönüştürülmüş; şehre turizm açısından artı değer katan önemli uygulamalardan biri haline gelmiştir. Butik müzelere de örnek oluşturan Casa Batllo, mekan içinde kurgulanan etkileşimli video rehber ve çeşitli izdüşüm canlandırma[1] uygulamalarıyla müze ziyaretçilerine benzersiz bir deneyim yaşatır. Müze girişinde ziyaretçilere verilen bir tablet aracılığıyla binanın duvarları, yüzen deniz kaplumbağaları, okyanusta oluşan bir hortum ve okyanus canavarının pullarıyla kaplanır (Görsel 1). "Artırılmış gerçeklik uygulaması" olarak nitelenen bu elektronik yazılımdaki

[1] İngilizce "Projection Mapping" tekniği için Türkçe terim önerisidir.

görsel vurgular, mimarın özgün tasarım yaklaşımını yaşayan bir yapıya dönüştürür. Müze ziyaretçisi, yapının katlarında kendi iradesiyle dolaşırken mimarın çizgilerini keşfetmek için motive olur. Bu durum Dilmen'in açıklamasına da örnek oluşturmaktadır. Uygulamanın sunduğu olanaklarla binanın inşa tarihine ve tasarım konseptine dair bilgiler verilmekte, binada yaşanan dönemlerde odaların kullanım amaçlarına dair dönem mobilyalarıyla sanal canlandırmalar yapılmakta, önemli mimari çözümlere de aynı anda işaret edilebilmektedir. İnteraktif uygulamaların yanında müze kurgusunda deneyim tasarımına da oldukça önem verilmiştir. Binanın çatı katı, Batllo ailesi tarafından çamaşırhane olarak kullanılmışken, müze ziyaretinin son sahnesi olarak da akıllarda yer edecek bir hale büründürülmüştür. Tüm kata yayılan sabun kokuları, kulağa çalınan düzenli su sesi ve bazı odalarda uçuşan tüllere projeksiyon ile yansıtılmış kuruyan çamaşırların görüntüsü, kat hakkında verilen bilgiyi, kullanıcıda güçlü bir "anıya" dönüştürür. Bu gibi tasarım kararları, etkileşimli uygulamalarla şekillenmiş bir şehir müzesi olarak Casa Batllo'yu, Barcelona'ya yapılan şehir gezilerinin vazgeçilmez ziyaret noktalarından biri haline getirmiştir.

Özel bir sergi tasarımı, tasarım önerilerine multidisipliner bir yaklaşım gerektirir. Öyle ki mekan, ışık, ses, grafik ve medya tasarımı bir arada kullanılıp mekansal bir atmosfer kolaylıkla organize edilebilir. Yaratılan yaşamsal ortamla ziyaretçilerin belirli bir hikayenin merkezine yönelmesi yüksek başarıyla sağlanabilir. Alman müze sergilemeciliğinde öne çıkan tasarım gruplarından biri olan Atelier Brückner, kurucusu olan Prof. Uwe Brükner'in ortaya koyduğu Sahneleme (*Scenography)* tekniğiyle bu hedefi şekillendirip, izleyicinin kurguyla etkileşime girebildiği pek çok önemli sergi tasarlamıştır. Atelier Brückner, enstalasyon türüne yakın sergi mekanı tasarımlarında duyusallığı, etkileşim boyutunda organize eder ve ses, ısı ve koku donelerini mesaja yönelik düzenlemelerde ustalıkla kullanır.



Görsel 2. Atelier Brückner, 1997, "Sefer Titanik" / "Expedition Titanic" Sergisi.
Erişim: 15.11.2016, http://www.atelier-brueckner.de/en/projects/expedition-titanic

Görsel 2'de görülen kare, Prof. Üwe Brückner yürütücülüğünde Atelier Brückner tarafından tasarlanan, Titanik batığının incelemelerinde ulaşılan bulgu ve verilerin hakla sunumu için 1997'de Hamburg'da kurgulanan bir sergiden kesittir. Bahsedilen duyusallık faktörünü ön planda tutarak düzenlenmiş serginin bir parçası olan bu oda, Brücker'in deyimiyle "izleyiciye bir an durarak kazada hayatlarını kaybeden yolcuları anma imkanı" tanır (2014). Görselden de anlaşılacağı gibi oda, derin mavinin içinde, sergi ziyaretçisini batıkta hayatlarını yitiren yüzbinlerce insan için adeta bir saygı duruşuna yönlendirmektedir. Ziyaretçi odada yürüyüp sergilenen nesneye yaklaştığında, okyanusun derinliklerinde ilerlediği duygusunu yaşar ve araştırmacının bu batığa ulaştığı andaki hislerini deneyimleyebilir (Dernie, 2006, s. 42).

Görsel 3. Atelier Brückner, 1997, "Sefer Titanik" / "Expedition Titanic" Sergisi.
Erişim: 15.11.2016, http://www.atelier-brueckner.de/en/projects/expedition-titanic

Görsel 3'te de farklı detayları görülen sergide, sahneleme tekniği ile izleyicinin kurgu ile yaşamsal olarak etkileşime girebildiği bir anlatı oluşturulmuştur; böylece tasarımı ve içeriğiyle gemi ve yolcuların kaderinin, herkesi duygusal olarak etkilemesi hedeflenmiştir. Prof. Üwe Brückner, sahneleme tekniği ile "tanıtmakla meşgul olduğu içerik için mekansal kavramlar" geliştirdiklerini belirtmektedir. Atelier Brückner'de yürüttükleri tasarım sistemini şu şekilde tanımlar:

> İyi bir tasarımın insanları bilgilendirmesi ve heyecanlandırması gerekir. Ama bu hedefe nasıl uaşabilirsiniz? Bizim yolumuz şu; içerik biçimi oluşturur ve mekan haline gelir. Biz içerikten oluşan 'scenography'ler geliştiriyoruz ve bunun sayesinde ziyaretçi, gözlemci ve müşteriler bizim dikkate aldığımız konuların bir parçası haline gelebiliyor. Misyonumuzu, anlatmakla yükümlü olduğumuz içerikten tutarlı mekansal kavramlar üretilmesi olarak görüyoruz; temel anlayışımız 'Biçim içeriği izler' (2014).

Bu bağlamda müzenin ziyaretçiler üzerindeki en büyük etkisinin belki de düşünme gücünü ve kavrama yeteneğini harekete geçirmek olduğu söylenebilir. Bu etkiyi yaratmak için teknolojik uygulamalardan faydalanan müzeler, çeşitli tasarım çözümleriyle ziyaretçilerini çok yönlü düşünmeye teşvik etmektedir. Müze ve yaratıcılık ilişkisini ele alırsak, sergilerin

müzelerde yaratıcılığı destekleyen uygulamalar olduğunu da görürüz. Müze sergilemeleri nesneleri, farklı bakış açılarından anlaşılacak ve değerlendirilebilecek biçimde sunarlar.

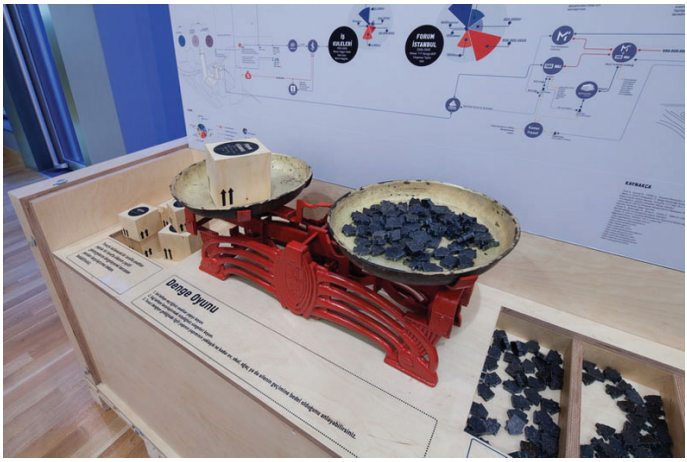
Grafik tasarımcı Stephan Sagmeister küratörlüğünde, 2012'den 2015'e kadar, Amerika başta olmak üzere, dünyanın farklı şehirlerindeki seçkin galerilerde organize edilmiş bir sergi olan *The Happy Show*, müze ve yaratıcılık ilişkisine verilebilecek başarılı örneklerden biridir. Tasarımcının mutluluğa ve mutluluğa ulaşmaya dair kendi bulgularını ilgililerle paylaşma amacıyla, dijital ve manuel etkileşimli tasarım çözümleri ve sergi mekanının fiziksel olasılıklarını kullanarak kurduğu sunumları uluslararası basında da oldukça ilgi görmüş, taşındığı her galeride pek çok ziyaretçiye ulaşmıştır.

Görsel 4. Stephan Sagmiester, 2015, "Mutluluk Gösterisi" Sergisi / "The Happy Show" Exhibition. Museum of Vancouver.
Erişim 15.11.2016, http://sagmeisterwalsh.com/work/all/the-happy-show/

Vancouver Müzesi'nin "120 yıllık tarihindeki en büyük sergilerden biri" olarak duyurduğu sergi, tasarımcının on yıllık mutluluk araştırmalarını yansıtan video, heykel, diyagram anlatımları ve etkileşimli enstalasyonlardan oluşmaktadır. Örneğin ziyaretçi, bir odaya yerleştirilmiş bir sabit bisikleti sürerek duvarda beliren büyük neon harflerden anlık ruh halini okuyabilir, pedal çevirme hızını arttırarak mutluluğa ulaşmak üzere yazıları değiştirmeye çalışabilir (Görsel 4) ya da başka bir düzenekten bir/birkaç şekerleme düşürüp şehrin mutluluk diyagramına katılabilir. Böylelikle sergi, ölçümleme ve belgeleme işlevini de yerine getirmiş olur (Görsel 5).

Görsel 5. Stephan Sagmiester, 2013, "Mutluluk Gösterisi" Sergisi / "The Happy Show" Exhibition. Design Exchange, Toronto
Erişim: 15.11.2016, http://sagmeisterwalsh.com/work/all/the-happy-show/

Müzeler etkileşimli uygulamalarla birlikte aktif öğrenmenin yolunu açar ve bunu bilgi ile ilişkilendirerek eğlenceli biçimde yapar. Nurgül Uğur, müze eğitim uygulamaları üzerine gerçekleştirdiği bir projenin sonucunda, öğrenmenin sosyal bir faaliyet olarak güdülenmeyle gerçekleştiği, görülen ortamla bağlantılı olduğu ve karşılaştırmalı bilişsel bir süreci gerektirdiği bilgilerine ulaşmıştır (2004). E. Hooper – Greenhill'e göre ise gerçek nesnelerle deneyim, karşılaştırma yapmak, ilişki kurmak, sınıflamak, somut gözlemlerden soyut kavramlara varmak, belirgin gözlemlerden genellemelere ulaşmak gibi her türlü düşünmenin gerçekleşmesini sağladığından, etkileşimin dahil edildiği süreçlerle öğrenme daha eğlenceli ve keşfedici kılınabilir (1999, Aktaran Şahan, 2005, s. 496).



Görsel 6. Pattu Mimarlık, 2012, "Anahtar Yapılar" Denge Oyunu. Vitra Çağdaş Mimarlık Dizisi, Mutluluk Fabrikaları Sergisi.
Erişim: 15.11.2016, http://www.pattu.net/project/detail/id/34/

Pattu Mimarlığın 2012 yılında İstanbulda gerçekleşen VitrA Çağdaş Mimarlık Dizisi sergisinde bir düzenleme olarak sunduğu Anahtar Yapılar kurgusu da etkileşimli tasarım ve eğitim üzerine başarılı örneklerden biridir. Düzenleme AVM, pazaryeri gibi ticari yapıların kapladığı hacimsel, sermayesel ve yaşamsal alanı, toplumun günlük değerleri ile karşılaştırmalı olarak izleyiciye aktarmayı hedeflemiştir. İstanbul'un "Anahtar Yapıları" hakkında oluşturdukları bir bilgi posteri ve önünde bir interaktif oyundan oluşan bu düzenlemede, izleyici karşısında gördüğü terazinin bir tarafına İMÇ, Perpa, Galleria, İş Kuleleri, ve Forum İstanbul olarak işaretlenen ağırlığı ayarlanmış ahşap takozlar; diğer tarafına anahtar yapıların parasal değerlerini karşılayabilecek ağaç, konut, insan gibi küçük plastik birimler yerleştirerek iki kefe arasında denge yaratmaya çalışır (Görsel 6). Pragmatik yargılamaları sergi ziyaretçisine bırakarak, kendi eşleşmelerini yaratmaları beklenir. Böylece kullanıcı bir AVM'ye harcanan para ile ne kadar ağaç dikilebileceğini, ya da kaç konut yapılabileceğini uygulamalı olarak fark etmiş olur. Bu aşamadan sonra deneyimleyerek öğrendiği bu bilgi ile şehrin ticaret yapıları hakkında farklı yargılara sahip olacaktır.

Bu incelemelerin ardından günümüzde, sergilerin etkileşimselliğin ön planda olduğu erişilebilir bilgi aktarımını sağlayan kurgular haline geldiğini ya da giderek bunu bir tavır olarak benimseyeceklerini söyleyebiliriz. Erbay'ın da belirttiği gibi belki de müzeler, "giderek dijitalleşen dünyada, gitgide sanal bir dünyanın gerçek bir vahası halini alacaktır. Müzeye uzaktan erişim yaparak, oynayarak öğrenme, özellikle çocuklar için sanal ortamda etkileşimin keşfine dönüşecektir" (2013).

Türlerine Göre Müzeler ve Etkileşimli Tasarım Çözümleri

Bilgi çağı adı verilen yaşadığımız devirde, bilgi artık bir ekonomik meta olarak görülmeye başlanmıştır. Geçmişte sadece arkeoloji ve etnografya müzelerinden ibaret olan müzeler zamanla sanat, tarih, coğrafya, bilim ve teknoloji gibi konulara uzanmış; son yıllarda ise fazla sayıda insana ulaşma ve mesaj verme kolaylığının keşfi ile, gerek devlete, gerekse özel sektöre ve bireylere ait ideoloji, hikaye ve marka müzeleri oluşmaya başlamıştır. Artık hayatımızda, biranın yüzyıl önceden kalma bir mekanda nasıl üretildiğini deneyimleyerek öğrenebileceğimiz ve bir kitabı binanın katlarında dolaşarak okuyabileceğimiz müzeler var[2]. Tüm bu müze çeşitlerinin iletişim stratejileri de, çeşitlenen eğilimleri gibi farklılık göstermektedir.

Bilgi aktarımı ve iletişimin iki önemli parametresi olan kaynak ve hedef kitle faktörleri, etkileşim yolunun seçilmesi açısından dikkatle üzerinde durulması gereken unsurlardır. Müze sergilemelerindeki bilgi aktarım biçimi, ziyaretçilerin demografik yapıları kadar, fiziksel ya da zihinsel özelliklerinden de etkilenir. Fiziksel ve zihinsel özellikler insana özgü çeşitli engeller olabildiği gibi, büyüme ve öğrenme arasındaki ilişkiyi de kapsayabilir. Örneğin çocuk müzeleri içgüdüsel yönelimleri manipüle ederek, gözlem ve keşifle akan bir dene-

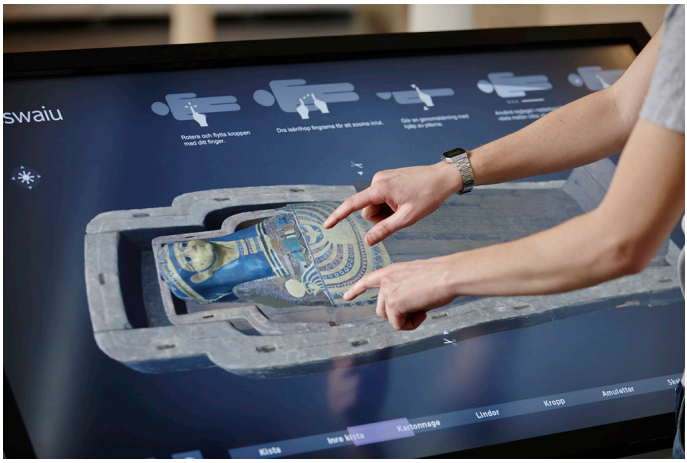
[2] Bkz. Masumiyet Müzesi

yim haritası benimserken; arkeoloji müzeleri öğrenilmiş bilgiler üzerinden, referanslar ve eşleşmelerle, yeni verileri işlemeye odaklanır.

Bu bilgilerin ışığında eğer etkileşimli tasarımın aktif öğrenmede etkili yöntemlerden biri olduğunu kabul ediyorsak, seçilen teknolojik ya da manuel kurguların sergi söylemine ve kullanıcıların içinde bulundukları toplumlarda yaşanan teknoloji tüketimine bağlı olarak planlanacağını da tahmin edebiliriz. Örneğin bilim müzeleri, hedef kullanıcılarının doğal beklentileri gereği etkileşimli müze teknolojilerini sıklıkla tercih etmektedirler. Ele aldıkları konular bağlamında anlık eğitimlerinde, şu anda ve o mekanda var olmayan alternatif gerçeklikleri canlandırmak için simülatörler, etkileşimli projeksiyonlar ve ekran gibi cihazlar kullanırlar.

Ancak aynı düzeneklerle artık arkeoloji müzelerinde ya da sanat müzelerinde de karşılaşılabilmektedir. Teknolojinin doğal uzuvlarımız gibi davranış biçimimizi etkilediği bu günlerde, tablet bilgisayarlarımızdan, otomasyonun aktif olduğu pek çok alete, günlük hayatımızın her alanındaki etkileşimli dijital ekranlar, bilgiyi almak adına kolaylıkla adapte olabildiğimiz formlar haline gelmiştir. Günlük hayatımızda kullanım alışkanlıklarımızla normalleştirdiğimiz bu medya, ilk zamanlardaki gibi mesajın kendisi olmaktan daha çok, aracısı durumuna gelmiştir. Düzlem olarak bir anlam yüklenmekten sıyrılır. Bu nedenle bilim müzelerinin dışındaki her türde karşılaşılması olasıdır.

Örneğin Stockholm'de bulunan Medelhavsmuseet *(Akdeniz ve Yakın Doğu Antikleri Müzesi),* koleksiyonu Akdeniz çevresinden antik kalıntılarla şekillendirilmiş bir arkeoloji müzesidir ve koleksiyondaki en önemli eserlerden biri hakkında bilgilere bir etkileşimli ekran aracılığıyla ulaşılmaktadır(Görsel 7). Söz konusu uygulama, Medelhavsmuseet'nin Mısır Koleksiyonunun önemli bir parçası olan Neswaiu Mumyasının, tabuttan iskelete tüm katmanlarının kullanıcılar tarafından sanal olarak "açılarak" incelenebilmesine olanak sağlar. Interactive Institute of Swedish ICT tarafından geliştirilen bu kurgu anlatım, Neswaiu mumyasının üç katlı tabutu içinde nesnel olarak sergilendiği vitrinin yanında yer alan bir etkileşimli ekrandır; açılmamış tabutun katmanlarının tomografi(CT) teknolojisi ile taranarak modellenmesi ve çeşitli aşamalarda gösterilmesi esasına dayanır (Bowdler, 2014). Ziyaretçi nesnel veriyi görür, vitrindeki kapalı tabutun içinde ulaşamadığı bilgilere ise etkileşimli ekrandaki sanal canlandırma aracılığıyla, keşfederek ulaşır; iletilmek istenen bilgileri gerçeklik ilişkisinde



Görsel 7. Interactive Institute of Swedish ICT, 2014, "Mumya Kaşifi"/ "Mummy Explorer". Medelhavsmuseet.
Erişim: 02.02.2016, https://www.tii.se/projects/insideexplorer#node-8943

pekiştirerek kavrar. Böylece müze, eser sergilemelerinin yanında ziyaretçisine bir arkeolog gibi bulguları inceleme, sorgulama ve değerlendirme deneyimini de yaşatmış olur.

Etkileşimli teknolojilerin kurulum maliyeti ve tasarımı yönetilebilir arayüz yapısı, farklı kullanım modelleriyle tekrar tekrar yorumlanmasına olanak sağlar. Dolayısıyla sürdürülebilirlik açısından "iyi uygulamalar" arasında sayılır. Ancak enerji akışı ve teknik altyapı gibi mekana bağlı kısıtlılıklar, kısa süreliğine de olsa koca bir anlatının aksamasına sebep olabilmektedir.

Etkileşim tasarımının olmazsa olmaz unsurlarından biri, kullanıcı alışkanlıklarının doğru analizi ve olası davranışlarının tasarım senaryoları halinde plana dökülmesidir. Kitle iletişim araçlarında dahi giderek katılımcı formlara bürünen iletişim tavrı, etkileşimli bilgi aktarımı ve yetişkin eğitimi üzerine yazılmış incelemelerde, 2000 sonrası internet kullanımında web 2.0 tabanına geçişle örtüştürülmektedir. Sosyal paylaşıma ve kullanıcıların veri yüklemelerine olanak veren bu ağ sistemi, tavır olarak kitleleri farklı düzlemlerde katılıma yönlendirmektedir. Ateş Gürşimşek, "Tasarım ve Anlam Üzerine Yeni Yönelmeler: Etkileşim Tasarımı ve Yenimedya Estetiği" başlıklı incelemesinde kullanıcının üretim kanallarından biri olduğu çağımız iletişim pratiğine şu şekilde değinir:

> ...Günümüzün etkileşimli küresel iletişim araçlarının gelişimiyle birlikte sanatın özgün bir biçem olarak geleneksel işlevinden sıyrılarak estetik ve ideolojik bir temsil haline dönüşmesi buna örnek gösterilebilir... Her bireyin bir sanatçı, bir imaj koleksiyoncusu ve yenimedya aracının bir üreticisi olabildiği bu yeni toplum yapısı, Ronald Barthes'in "the death of autor" savunusuna çıkış oluşturur. Barthes'in metinler üzerinden kavramsallaştığı rol değiş tokuşu (okurun metin üzerindeki hakimiyeti) günümüzde, bilgisayarlaştırılmış medya uygulamalarının kullanıcıya sağladığı "kişiselleştirne" (Customi-

> zation) ve "etkileşimlilik" (interactivity) olanaklarıyla, medya araçları üzerinde hakimiyet kurma alışkanlığına paraleldir. Kullanıcı, doğal davranışı olarak, içeriğin üreticisi ve dönüştürücüsü olma tavrını kolaylıkla kabul eder (2006, s. 472).

Özellikle bugün 30 yaş ve üzeri kesimin role-playing tabanlı oyunlara yatkınlığı, günümüz müzelerinin bazı durumlarda kullanıcıyı yönlendirici unsur olarak konumlandırdıkları etkileşim kurgularının da alt yapısını oluşturur. "Oyunda kullanıcının kahraman olarak hikâyenin yürütücüsü konumunda olması, kahramanmış gibi yaratılan hayali değişimler, müze sergi anlayışını ve kurguladığı hikâyeleri değiştirecektir" (Erbay, 2013, s. 26).

Müzelerin, içinde vakit geçirmesi heyecan verici ve ilgi çekici yerler haline gelmesi, sosyal müze deneyimini desteklemektedir. Kullanıcıların yaşam aktivitelerini doğru analiz etmek, hakla ilişkiler faaliyetleri açısından da, müzenin tercih edilebilir bir etkinlik mekanı olarak toplumsal algıda yerleşmesi doğrultusunda önemlidir. Örneğin Stocholm'de yer alan Nordiska Museet İsveçli ailelerin çocuklarını yaşamlarının her anına dahil etme alışkanlıklarını doğru çözümleyerek, müze anlatımına sadece çocukların tamamlayacağı bir takip oyununu yerleştirmiştir. Sürekli değişen basit görevlerle çocuklar, aileleri sergiyi gezerken, sergilenen eserlerden ipuçları toplar, tamamladıkları her görev için sergi çıkışında görevliler tarafından ödüllendirilirler. Bu düzenleme de, akılcı çözümselliğiyle müze ve sergilerdeki etkileşimli uygulamalar arasında sayılabilir.

Türkiye'de ise, son yıllarda müzecilik alanında gerçekleştirdiği atılımla öne çıkan Gaziantep'te 2014 yılında açılan *Hamam Müzesi,* bahsedilen etkileşimli sergileme tekniklerinin çeşitli düzlemlerde kullanılmasına örnek oluşturabilir. Müzede, şehirle özdeşleşmiş hamam kültürüne dair bilgiler, orijinal ve tarihi bir hamamın ılıklık, sıcaklık, soğukluk odalarında çeşitli canlandırmalarla ziyaretçilere aktarılmaktadır. Bu odalarda sergilenen hamam giysileri, nalınlar, antika tarak, tas ve sabunlar, yerleştirildikleri yerlerde, bağlamları ve işaret metinleri kanalıyla hamamın kullanım koşulları hakkında bilgileri iletirken; salonlarda hamam taşlarına oturmuş halde kompoze edilen gerçek ölçülerdeki bronz insan figürleri, kullanıcı için geniş zamanda dondurulmuş bir an hissini yaşatır. Sahneleme tekniği Appelbaum'un Amerika Ulusal Anayasa Merkezi'ndeki anayasa salonu uygulamasıyla paraleldir ve kullanıcıya heykellerin alanlarına dahil olabilme özgürlüğü verir. İzleme senaryosuna dahil olan müze ziyaretçisi, merakla, görsellerin eşleştiği panolardaki bilgileri keşfe çıkar. Ziyaretçinin seyri sırasında, erkek hamamının heykeller aracılığıyla canlandırıldığı odada salona yayılan anlatıcı sesiyle "sünnet ve damat hamamı" gelenekleri aktarılır; kadın hamamının canlandırıldığı odada ise "gelin hamamı" geleneği aktarılır. Odalarda sahnelenen figürlere, bahsedilen geleneklerin yaşamsal ayrıntıları olarak yiyecek ve kullanım eşyaları da eşlik etmektedir ve bu birebir görselleştirmeler, ziyaretçide "gerçek kesit" hissini güçlendirmiştir (Görsel 7).

Görsel 8. NDR Tasarım, 2014, Gaziantep Hamam Müzesi Sergileme Tasarımı. Gaziantep Hamam Müzesi, 2016. (Fotoğraf: Ayşegül Acar.)

Müzedeki manuel etkileşim alanlarının yanında, hamam mimarisinden kopuk olmayan görsel niteliklere sahip bir dokunulabilir kiosk ortamında, kullanıcıların hamam sabunu yapım aşamalarını deneyimleyebilecekleri bir dijital etkileşim kurgusu da oluşturulmuştur. Kiosk ekranındaki canlandırmayı, verilen komutları gerçekleştirerek sürdüren ve tamamlayan ziyaretçi, sabun yapımında defneyaprağı, kül suyu ve zeytinyağının nasıl kullanıldığı bilgisine ulaşır ve –asıl sıradışı olanı– canlandırmanın sonunda kioskun bölmesinden düşen gerçek bir "Antep Hamam Müzesi Sabunu"nu elde eder.

Bahsedilen örnekler göstermektedir ki, dijital ve manuel etkileşimli kurgular, günümüzde yalnızca bilim müzelerinde değil, tarih ve kültür müzelerinde de tercih edilebilmekte; ayrıca bir arada kullanılabilmektedir. Ancak verimli bir müze deneyimi için, anlatı senaryosuna dahil planlanan bu uygulamalar, Nurgül Uğur'un çalışmasında vurgulandığı gibi öğrenme sürecinin önemli algı kanallarından olan görsel nitelikleriyle, müze konsepti paralelinde dengelenmelidir.

Çağdaş sanat müzeleri de kimi zaman, sofistike sanat eserlerinin vermek istediği mesajın anlaşılabilirliğini artırabilmek adına, deneyim tasarımı yöneliminde çeşitli teknolojik ifadelere başvurabilir. Örneğin, Salt Galeri'nin 2011 yılında İstanbul'da İstiklal Caddesi üzerinde bulunan müze yapısında gerçekleştirdiği kapsamlı sergisi İstanbullaşmak, galeri duvarlarına yansıyan etkileşimli alanlar aracılığıyla izleyicisini eserin ve sergi verilerinin üreticisi

konumuna getirir. *İstanbullaşmak,* sergi ziyaretçileri tarafından etkileşimle okunabilen ve işlenebilen yapısıyla, eşine az rastlanır kozmopolit İstanbul'u galeri duvarları içinde tekrar üretecektir. İstanbul ve sergi ziyaretçileri, bu sergide etkileşimin hem öznesi, hem arayüzü, hem de üreticileridir. İstanbul'a dair tipik söylemlerden kaynak bulan 80 kavram kelimesinden üretilen video, fotoğraf, haber, resim alanlarında yaratımların yüklenmiş olduğu bir veri tabanının, sergi ziyaretçileri tarafından özgürce karıştırılarak incelenmesi; dahası "İstanbul" idealine dair sisteme yeni girdiler yapılabilen altyapısıyla bu veritabanının sergi boyunca tam bir yaşayan İstanbul prototipi oluşturması, etkinliğin ana fikridir. Türkiye'nin en büyük kenti olan İstanbul hakkında, alışılmış stereotiplerin dışında yeni yaratım ifadelerine olanak veren bu sergi, çağdaş sanattaki etkileşimli düzenlemelere güncel bir örnektir. Bunun yanında, bir araştırma projesinin sergi formundaki sunumu olarak da ayrıca önemlidir. Bahsedilen kurgu 13 Eylül - 31 Aralık 2011 tarihleri arasında Salt Galeri'de açık kalmış; sonrasında ise aynı araştırma, aynı veri ve girdilerle web sitesi üzerinden işlerliğini ve açılımını devam ettirmiştir. Bilginin görselleştirilmesi açısından şeffaf bir izlence gibi soğuk tutum benimsediği gözlenen çalışma, iç içe geçmiş olasılık ağları ile etkileşimin sadece plastik değer olarak bile, çağımızın sanatsal üretiminin nesnesi olabileceğini gösteren etkileyici bir örnektir.

Sonuç Yerine

Görülmektedir ki doğal oluşumları gereği geniş kitlelerle iletişim bağları kuran müze ve sergiler, toplumsal davranış modelleriyle aynı düzlemde buluşmak adına çağın teknolojik gelişmelerini yakalama çabasındadırlar. Günümüz müzeleri gerek çağın gerisinde kalmamak, gerekse hakla ilişkiler stratejileri doğrultusunda, sundukları bilgileri daha ilgi çekici formlara çevirmek adına müze ziyaretçilerinin aktif öğrenmelerini motive eden etkileşimli kurgulara başvurmaktadırlar. Hedef kitle belirleme ve bu kitlelere yönelik sergiler hazırlama konusunda rasyonel çözümler arayan müzeler, etkileşimli projeksiyonlar, simülasyon alanları ve etkileşimli ekranlar gibi iletişim teknolojilerine sıklıkla başvurarak sergilerinin anlaşılabilirliğini artırabilmektedir. Bu dijital düzlemlerin yanında kimi sergilerde, sunulan bilginin izleyiciye deneyim yoluyla algılatılmaya çalışıldığı manuel uygulamalar da görülmüştür. Isı, ses ve koku gibi duyusal etkenler, içeriği deneyim boyutunda şekillendirdikleri için zaman zaman etkileşimli sergilere dahil edilmektedirler. Bu yöntemin ise yaşam alışkanlıklarına paralel organik formlarıyla, müze ziyaretçisinin daha kolay adapte olabileceği yapılar olduğu tutarlı bulunmuştur.

Brückner'in şu sözleri ile araştırma yazısını bitirmek, müzelerin çağın ruhundan geri kalmamak için iletişim tutumlarını yenilemeleri gerektiğine vurgu yapmak adına yerindedir:

> Müze ve sergiler internetin tehdidi altında. Artık her türlü bilgiye internet üzerinden erişilebiliyor. Müzeler ayakta kalabilmek için bilginin ötesine geçerek insanların internette bulamayacakları eşsiz deneyimler yaratması gerekiyor (2014).

Kaynakça

Artan, Çiğdem. (2012). Etkileşim Düzlemi ve Tüketim Mekanı Olarak Postmodern Müzeler. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi,* Özel Sayı 2, s. 105-131. Erişim: 15.11.2016. http://iletisimdergisi.gsu.edu.tr/article/view/5000071791

Atagök, Tomur. (2013). Müzecilikte Arayışlar. *Milli Saraylar: Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi,* 11, s. 11-17.

Bowdler, Neil. (2014). The Digital Unwrapping of the Egyptian Priest Neswaiu, *BBC*. Erişim: 02.02.2017. http://www.bbc.com/news/technology-26664927

Boyraz, Burak. (2012). İletişim Bağlamında Müze Teknolojleri ve Müzelerde Enformasyon. *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 1/2, s. 23-32. Erişim: 15.11.2016. http://acikerisim.deu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/12345/800/3-23-33.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Boyraz, Burak. (2013). Müze Teknolojileri ve Sergileme Farklılıkları. *İdil Dergisi,* 2/8, s. 113-127. Erişim: 15.11.2016. http://idildergisi.com/makale/editor/01102013040915.pdf

Brückner, Üwe. (2014). Mekan ve Olasılıklar Konferansı: "Müze ve Sergilemede Kurgu". *MMKD*. Erişim: 18.01.2016. http://mmkd.org.tr/muze-ve-sergilemede-kurgu/

Çetinkanat, Canan. (1996). İnsan İlişkilerinde İletişim. *Çağdaş Eğitim Dergisi,* 21/223, s. 18-20.

Dernie, David. (2006). *Exhibition Design.* London: Laurence King Publishing.

Erbay, Fethiye. (2013). Geleceğin Müzeleri ve Değişim Stratejileri. *Milli Saraylar: Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi,* 11, s. 19-21.

Erkan, Güzin. (2014). Zamanın Mekanları, Müzeler, *MMKD*. Erişim: 15.11.2016. http://mmkd.org.tr/zamanin-mekanlari-muzeler/

Gürşimşek, Ateş. (2006). Tasarım ve Anlam Üzerine Yeni Yönelmeler: Etkileşim Tasarımı ve Yenimedya Estetiği. H. Alpay Er [ve öte.] (der.). *Türkiye'de Tasarımı Tartışmak: III. Ulusal Tasarım Kongresi Bildiri Kitabı,* s. 465-475. İstanbul: İTÜ Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü. Erişim: 15.11.2016. http://ref.sabanciuniv.edu/sites/ref.sabanciuniv.edu/files/itu_3utk_kitap.pdf

Göğebakan, Yüksel. (2013). İnönü Üniversitesi'nin Müzeleri-1: Özel Turgut Özal Müzesi. *Atatürk Üniversitesi Sanat Dergisi,* 23, s. 65-84.

Kandemir, Ö., Uçar, Ö. (2015). Değişen Müze Kavramı ve Çağdaş Müze Mekanlarının Oluşturulmasına Yönelik Tasarım Girdileri. *Anadolu Üniversitesi Sanat Ve Tasarim Dergisi,* 5/2, s.18-46.

Madran, Burçak. (2010). “Devir Etkileşimli Müze Devri”. *Mimarizm Mimarlık ve Tasarım Yayın Platformu.* Erişim: 15.11.2016. http://www.mimarizm.com/makale/devir-etkilesimli-muze-devri 114591

Şahan, Melek. (2005). Müze ve Eğitim. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 4, s. 487-501. Erişim : 15.11.2016. http://www.tebd.gazi.edu.tr/index.php/tebd/article/viewFile/335/317

Uğur, Nurgül. (2004). “Eğitimde İyi Örnekler Konferansı: Müze Eğitim Uygulamaları Sunumu”. ODTÜ Geliştirme Vakfı Okulları, İstanbul.

SANAT YAZILARI, 2017; (36): 157-165 / DERLEME MAKALESİ

DON THOMPSON'UN "SANAT MEZAT"INI PIERRE BOURDIEU'NUN KAVRAMLARIYLA YENİDEN OKUMAK

REREADING THE DON THOMPSON'S "ART AUCTION" BY PIERRE BOURDIEU'S NOTIONS

DOÇ. **SEÇKİN AYDIN**
Batman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Resim Bölümü
seckinaydin1980@gmail.com

Öz: *Bu çalışma kapsamında, Don Thompson'un "12 Milyon Dolarlık Köpek Balığı: Sanat Mezat; Çağdaş Sanatın ve Müzayede Evlerinin Tuhaf Ekonomisi" isimli kitabında bir toplumsal alan olarak incelediği sanat eserlerinin satıldığı müzayede evlerindeki faillerin özgül konumlarını ve eylemlerini Bourdieu'nun alan, oyun, habitus, sermaye, çıkar ve hayat tarzı kavramları çerçevesinde incelemeye çalışılmıştır. Bu kapsamda müzayede evlerinin, toplumsal sınıflar arasındaki eşitsizlikler üzerine etkileri ve iktidarın toplumsal temellerinin bu kurumlar üzerinde de inşa edilip edilmediği sorgulanmaktadır.*

Ayrıca araştırmada, müzayede evlerindeki aktörlerin sosyal, kültürel, ekonomik ve sonuçta sembolik sermayelerini nasıl tahvil ettikleri yine Bourdieu'nun kavramlarıyla incelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: *Sanat, Mezat, Habitus, Çıkar, Alan, Sermaye Türleri.*

Abstract: *In this article, specific places of actors and their practices in the art auctions, which determined as social spaces in the Don Thompson's book, titled The $12 Million Stuffed Shark - The Curious Economics of Contemporary Art, are examined by the Bourdieu's notions which are area (champ), habitus, capital and benefits (illusio). In this context, it is questioned that if inequality among the social classes and social bases of authority are builded in auctions or not.*

Also in this article, it is examined by Bourdieu's notions that how do actors, in art auctions, exchange their social, cultural, economical and symbolic capitals.

Keywords: *Performance, Voice, Audience, Aesthetics of the Representation, Performativity.*

GELİŞ TARİHİ: 28.01.2017 | **KABUL TARİHİ:** 28.03.2017

Giriş

Bourdieu sınıf ve iktidar analizlerinde, toplumsal ve tarihsel olarak oluşturulan toplumsal sınıfların nasıl tarih-dışılaştırıldığını, doğallaştırıldığını ve içselleştirildiğini analiz etmektedir. Toplumsal kurumların sınıfsal ayrımları üretmesi ve meşrulaştırmasındaki asıl rolü, bu ayrımları doğallaştırmasıdır. Bu ayrımların kurulmasında ve doğallaştırılmasında sembolik iktidar ve şiddet mekanizmaları oldukça etkin bir rol oynarlar.

Bourdieu'nun üzerinde en çok durduğu nokta, simgesel sistemlerin bilişsel ve bütünleştirici işlevlerinin yanı sıra tahakküm *araçları* olarak da işlev gördüğüdür. Hâkim simgesel sistemler hâkim grupların bütünleşmesini sağlarken, ezilen gruplar için ayrım ve hiyerarşi yaratır ve tahakküm altındakileri, toplumsal ayrımların mevcut hiyerarşilerini kabul etmeye sevk ederek toplumsal tabakalaşmanın meşruluk kazanmasını sağlar. Dolayısıyla siyasî bir işlev görür. Bourdieu böylece inşacı ve yapısalcı bakış açılarını birleştirerek, bütün simgesel sistemlerin bilişsel, iletişimsel ve siyasî boyutlarını sıkı biçimde birbirine bağlayan bir simgesel iktidar kuramı ortaya koyar (Swartz, 2011, s. 121-122).

Simgesel sermayeler bir iletişim biçimi olmasının yanında bir tahakküm aracıdır da. Swartz'a göre;

> Sanat, bilim, din hatta dil de dahil olmak üzere bütün simgesel sistemler, gerçeklik anlayışımızı şekillendirerek insanlar arası iletişimin temelini oluşturmakla kalmaz, toplumsal hiyerarşilerin tesisine ve idamesine de katkıda bulunurlar. Kültür; inançları, gelenekleri, değerleri, dili kapsar; aynı zamanda bireyleri ve grupları kurumsallaşmış hiyerarşilere bağlayan pratikleri dolayımlar. Yatkınlıklar, nesneler, sistemler, kurumlar vs. hangi biçim altında olursa olsun, kültür iktidar ilişkilerini somutlaştırır. Dahası, gelişmiş toplumlardaki birçok kültürel pratik, temayüz mücadelesindeki görece özerk arenaları oluşturur (2011, s. 11).

Bourdieu, bu arenaları, arenalardaki mücadeleleri, bu mücadelelerde kullanılan yöntem ve araçları çeşitli kavramlar geliştirerek açıklamaya çalışır. Bu çalışma kapsamında Thompsun'un kitabından yola çıkarak, müzayede evlerini incelemek üzere Bourdieu'nun kavramları şablon olarak kullanılmaya çalışılmıştır. Araştırmanın anlaşılması açısından Bourdieu'nun geliştirdiği kavramlar üzerinde kısaca durmak faydalı olabilir.

Alan, Habitus, Oyun, Sermaye, Çıkar Ve Strateji

Alan *(champ)* Bourdieu'nun sosyolojisindeki kilit mekânsal metaforlardan biridir. Alan, habitusun işlev gördüğü toplumsal ortamın yapısını belirler. Swatz'a göre;

> Alanlar; malların, hizmetlerin, bilginin ya da statünün üretildiği, dolaşıma girdiği ve temellük edildiği arenaları ve aktörlerin bu farklı sermaye türlerini biriktirip tekellerine alma mücadelesinde işgal ettikleri rekabete dayalı konumları ifade eder. Alanlar, özgül sermaye tipleri ya da sermaye bileşimleri etrafında düzenlenmiş, yapılanmış mekânlar olarak düşünülebilir (2011. s. 167).

Alan, oyunun (ya da sosyolojik anlamda mücadelenin) sürdüğü yerdir. Bireyler ellerinde bulundurdukları sermaye, sorgulamadan kabul ettikleri kurallar (doxa) ve oyunun sonunda elde edeceklerine inandıkları çıkarlar (illusio) doğrultusunda kendilerini sonuca götürecek bazı yollara zaman içerisinde aşina olmaya başlarlar. Nasıl sonuca gidileceğine dair sahip olunan bu davranış kalıpları, karşılaşılan durumlar neticesinde bireylerin ortak bir yatkınlıklar bütünü oluşturmasına yol açar. Bourdieu, bu yatkınlıklar bütününe habitus adını verir (Bourdieu ve Wacquant, 2012, s. 82-83).

Ancak alan yapılandırılmış bir mekân iken Habitus sayesinde yapılandıran bir mekâna dönüşebilmektedir, yani pasifken aktif duruma geçmektedir. Bourdieu ve Wacquant'a göre; "Habitus kelimenin tam anlamıyla, ne tam olarak bireyseldir, ne de davranışları tek başına belirler; buna karşın, eyleyicilerin içinde işleyen yapılandırıcı bir mekanizmadır" (2012, s. 27).

Bir oyunda; oyuncular, onların yatırımları, çıkar amaçları, stratejileri, açıkça ifade edilmeyen kurallar (doxa), herkesin sahip olduğu kartlar vardır. Oyuncular, toplumdaki eyleyiciler, yani genel anlamda toplumdur. Yatırımları, oyun sonundaki beklentilerini (illusio, yani çıkarlarını) sağlamaya yönelik olarak riske attıkları sermaye parçalarıdır. Asıl sermaye ise, her oyuncunun ellerinde bulundurdukları kartlarıdır. Alan bu oyunun oynandığı yerdir ve kişilerin sermayesine göre alandaki güç ağırlığı, kazanma/kaybetme şansı farklılık gösterir. Oyun sırasında oyuncuların geliştirdikleri stratejiler ise habitus kavramına denk düşer. Bu stratejiler, başarıya götüren belli formüller değil, süreç içerisinde şekillenen yatkınlıklardır (Özsöz, 2015, s. 17-18).

"Oyuna dahil olmak demek onu oynanmaya değer bulmak demektir. Oyuna dahil olarak bu değer sorgulanmadan alanın yerleşik düzeni tanınmış ve benimsenmiş olur" (Bourdieu, 2006, s. 405). İşte tam bu noktada, kabul edilen kurallar aslında sistemin yarattığı eşitsizliklerin de bir kural olarak kabul edilmesidir. Bu anlamda, bu eşitsizlikler doğallaştırılır ve tarihsizleştirilir. Bourdieu'nun belirttiği gibi;

> Egemen sınıfın ayrıcalıklı bir konumda dünyaya gelen üyelerinin gerçekte sosyal olarak inşa edilmiş olan habituslarının, aslında toplumsal ve kültürel oyunun temel gereklerine doğrudan uyumlu olmaları nedeniyle ayrıcalıklı göründüklerini öne sürüyorum. Böylece onlar bilinçli bir çaba içinde olmadan da, farklı özel olduklarını iddia edebilirler (2014, s. 47-48).

Bir "Oyun Alanı" ve "Habitus" olarak Mezatlar

Mezatları da, kendine göre kuralları olan, faillerin çeşitli çıkar ve sermayelere sahip olduğu ve mücadele ettiği bir oyun alanı olarak okuyabiliriz. Mezatlarda statüler arası farklardan kaynaklanan eşitsizlikler ve bu eşitsizliklerden kaynaklanan tahakküm ilişkileri oluşmaktadır. "Gösterge Ekonomi Politiği Hakkında Bir Eleştiri" başlıklı çalışmasında Baudrillard, mezatlardaki bu ilişkiyi şu şekilde açıklamaktadır; "Oyunun galibi kim olursa olsun, müzayede olayının temel işlevini belli sayıdaki göstergeye sahip olmak amacıyla ölümüne bir

açık arttırma oyununa katılmayı kabul eden ve kendilerini ayrıcalıklı kişiler olarak gören bir insanlar topluluğu oluşturmaktadır" (2009, s. 137).

Thompson, müzayede evlerinde edindiği deneyimlerinin paylaşırken, statüler arasındaki farkları şöyle aktarır;

> Müzayede müşterisi olarak yüksek statü işaretlerinden biri, aşağı tabakanın fiyat arttırmak için göstermek zorunda olduğu numara tabelası olmaksızın fiyat arttırabilmektir. Arttırmaya girmeden önce kayıt yaptırmanın ve bir numara tabelası almanın şart olduğu hikayesi tamamen bir hurafedir. Müzayedecinin elinde, kayıt yaptırmaya zahmet etmeyeceği bilinen katılımcılar için önceden ayrılmış numaralar olacaktır, ya da bu kişiler yerlerine oturur oturmaz bir görevli koşup kendilerine bir numara tabelası takdim edecektir (2011, s. 34).

Bu açıdan bakıldığında müzayede evleri, burjuva sınıfı bireylerinin kendi sınıfsal konumlarını korumaya çalıştığı, küçük burjuva sınıfının ise burjuva kategorisine ulaşmaya çalıştığı bir mücadele alanıdır.

> Küçük burjuva kültürü bir oyuncu gibi oynamayı bilmez. Onu fazlasıyla ciddiye alır, bu yüzden ne blöf ya da hile yapabilir, ne de hakiki aşinalığın göstergesi olan soğukkanlılığı ve teklifsizliği sergileyebilir. Küçük burjuvanın dili kullanma şeklinde de bu habitus onun kimliğini ele verir: dili doğru kullanma yönünde aşın bir gayret, kendini iyi ifade edememe korkusunun etkisini daha da artıran ve kendinde ya da başkalarında dil hatası yakaladığında hiç kaçırmayan bir teyakkuz hali başlar (Bourdieu'dan aktaran Swartz, 2011, s. 246).

Bourdie'nun bu ifadelerine örnek olarak Thopmson'un şu gözlemlerini gösterebiliriz:

> Hildesley, deneyimsiz açık arttırmacıların en yaygın hatasının, çok erken pey sürmeleri ve ilgilerini çok erken belli etmeleri olduğunu söylüyor. Ciddi teklifçiler arzuladıkları bir tablo için tabelalarını kaldırmakta acele etmezler; hele rezerv fiyatı tutturulmadan önce bunu asla yapmazlar. Tecrübesiz olanlar bazen müzayedecinin onları görmeyeceği korkusuyla erken davranırlar. Ama görülmemeleri mümkün değildir; pey sürme işaretleri yakalamak için, müzayedecinin yanı sıra salonda görevli dört ya da beş gözcü bulunur. Larry Gagosian gibi deneyimli teklifçiler, iki teklifçi kalana kadar arttırmaya girmezler. Ne zaman ki teklifçilerden biri vazgeçmek üzere olup diğeri gevşemeye başlar ve müzayedeci "Son uyarı" der, tecrübeli teklifçi oyuna girer. Düşük pey süren nakavt olur ve neredeyse kazanmak üzere olanın dengesi bozulur (2011, s. 192).

Bu örnekte, sınıflar arası davranış farklarının yanında ayrıca, oyuna katılan faillerin stratejiler geliştirerek mücadele tarzlarını esnetip dönüştürebildiklerini görebiliriz. Bu durum, yapının failler tarafından yapılandırılabildiğine ve doxaların dönüştürülebildiğine bir örnek olabilir. Bu açıdan Bourdieu & Wacquant'ın da belirttiği gibi; "Habitus hem bireyi şekillendiren hem de bireyin eylemleri tarafından şekillendirilen karşılıklılık durumudur. Birey habitusu sayesinde farklı ihtimaller karşısında çözüm üretme yeteneği kazanır" (2003, s. 27).

Bu açıdan mezattaki bir bireyin, daha önce edindiği tüm sermayelerini kullanarak/harcayarak çıkar (illuiso) elde etmesi, onun doğal yatkınlığıymış ve bu çıkarın da onun sınıfsal özelliklerinden kaynaklanan doğal hakkıymış gibi bir izlenim yaratabilir. Bu açıdan, oyun,

alan ve habitus aracılığıyla kişiler sınıfsal konumlarını içselleştirmekte ve bunu sınıf yapısını yeniden üreten kültürel tercihlerle kendilerini ifade etmektedirler.

Mezatlarda Sermaye ve Çıkar

Her oyuncu oyunun sonunda çıkarlar elde etmek için oyunda kullanmak üzere elinde bazı sermayelere sahip olmak zorundadır. Bourdieu bu sermayeleri *ekonomik* (maddi), *kültürel* (eğitimle edinilen), *sosyal* (ilişkiler ağı) olmak üzere üç temel sermaye türüne ayırır. Bu üç sermayenin pratikteki yansımasına ve/veya toplamının oluşturduğu simgesel değerler bütününe ise simgesel sermaye denir.

Mezatlarda bu sermaye türlerinin hepsinin kullanılmasına karşın, belirleyici olan ekonomik sermayedir, hemen arkasından, ekonomik sermaye kadar önem arz eden kültürel sermaye gelmektedir. Sosyal sermaye, mezatlarda yine diğer sermayeler kadar olmasa da kullanılıp yeniden üretilen bir sermaye türüdür ve daha çok diğer sermayelerin yeniden üretilmesinde kullanılır. Ayrıca bir mezatta ekonomik ve kültürel sermayeler, sosyal çıkarlar edinilmek için kullanılan araçlar olarak da kullanılabilir.

Müzayede evlerinin kültür ürünlerinin satışının yapıldığı yerler olması, yani ekonomik ve kültürel faaliyetlerin ilişkisel olarak yürütüldüğü bu alanlarda ekonomik sermaye kadar kültürel sermaye de oldukça önemli bir konuma sahiptir.

Bourdieu'nun farklılaşmış toplumlarda sermaye olarak kavramsallaştırdığı iktidar biçimlerinden biri de *kültürel sermayedir*. Bourdieu'nun bu kavramı, iktisadî analiz mantığını görünürde gayri iktisadî olan malları ve hizmetleri de kapsayacak şekilde genişletmesine dayanır. Kültürel sermaye kavramı, sözel beceri genel kültürel farkındalık. estetik tercihler, okul sistemi hakkında bilgi, eğitim gibi geniş çeşitlilik gösteren olanakları kapsar. Bourdieu'nun amacı, (kelimenin en genişi anlamıyla) kültürün bir iktidar kaynağı haline gelebileceğine işaret etmektir. Bourdieu'nun kültürel sermaye kavramı, aynı toplumsal kökenlere sahip olmakla birlikte farklı eğitim düzeylerine sahip ailelerin çocuklarının okulda gösterdikleri eşitsiz başarıyı açıklamak üzere giriştiği araştırmanın ürünüdür (Swartz, 2011, s. 110-111).

Thompson'un müzayedelerdeki faillerin davranışlarını, bu faillerin geçmiş eğitimlerine bağlayan örneğini Bourdieucu kültürel sermaye üzerinden okuyabiliriz. Bu örneğe göre;

> Müzayede psikolojinde müzayedecinin kişiliği de etkili olur. Kırk dört yaşındaki Pylkkanen'in Christie's'in imajına uyan bir özgeçmişi vardır. Sanatla tanışıklığı çocukluk yıllarına uzanır: Wimbledon'daki King's College School'da yatılı okuduğu yıllarda, maden tüccarı olan babası, şoförünün kullandığı limuzinle okula gidip onu Ulusal Galeri'yi ziyarete götürür. Oxford'da, Lady Margaret Hall'da İngiliz edebiyatı okumuştur. Dünyadaki en iyi dört sanat müzayedecisinden biri olduğuna şüphe yoktur (2011, s. 189-190).

İşte tam bu noktada mezatlardaki risk alma, cesaret etme gibi davranışların yanında mezatlarda dönen çok ciddi paralar ve çok önemli sanat eserleri karşısında soğukkanlı davranma

becerileri, yukarıda sözü geçen geçmiş deneyimlerin yani kültürel sermayenin bedenleşmiş halidir. Ancak, habitus ve alan bu becerileri failin sınıfına özgü doğal yatkınlıklar olarak yansıtarak, toplumsal sınıflar arasındaki eşitsizliği bir kez daha doğallaştırıp meşrulaştırır.

Bourdieu'ya göre kültürel sermaye kavramı, akademik başarıyı ya da başarısızlığı, zekâ ya da yetenek gibi doğal yatkınlıklara bağlayan yaygın görüşten kopmak anlamına gelir. Bourdieu, aile çevresinden miras alınan kültürel sermaye miktarının ve türünün, okuldaki başarı düzeyini, bireysel yetenek ya da başarı ölçütüne göre daha iyi açıkladığını saptar (Swartz, 2011, s. 110).

Mezatlarda Tüketim/Hayat Tarzı

Birey ve gruplar toplumsal statülerini devam ettirebilmek ve/veya yükseltebilmek için sermaye türlerini toplarlar. Bu toplanan sermayeler alanlardaki oyunlarda iktidar ilişkisi içinde önem kazanırlar. Bu sebeple sermaye biriktirilebilen ve bir amaç uğruna harcanabilen bir mücadele aracına dönüşür.

"Mücadele, belirli kültürel alan içindeki pozisyonlar için verilir, mücadelenin kaynağı ise biriktirilen sermayenin düzeyi ve çeşididir. Biriktirilen sermayenin türü ve hacmi beğeni tüketiminin ön koşuludur" (Arun, 2014, s. 171). "Tüketim yalnızca bir satın almaktan ibaret bir eylem değil, aynı zamanda bir "harcama" yapmak yani çevreye zenginliğini göstermek ve sahip olunan zenginliği çevreye göstere göstere yok etmektir" (Baudrillard, 2009, s. 130).

Yani fail biriktirdiği bu kaynaklarını daha farklı bir mücadelede kullanarak yeniden tüketir. Bu bir döngüdür. Marx'ın da ifade ettiği gibi;

> Üretim, dolayımsız tüketimdir de. İki bakımdan tüketim, nesnel ve öznel: bir yandan, üreterek yeteneklerini geliştiren birey, doğal döllenmenin yaşamsal gücün tüketimi olması gibi, bu yeteneklerini harcar, üretim eylemi içinde bunları tüketir. İkinci olarak: kullanılan üretim araçları da tüketmektedirler, bunlar yıpranmakta ve evrenin öğelerine dönüşerek dağılmaktadırlar. Tüketim de, aynı biçimde, dolayımsız üretimdir belli bir şeydir ki, örneğin tüketimin özel bir biçimi olan beslenmede, insan kendi vücudunu üretir... Demek ki üretim dolayımsız tüketimdir ve tüketim de dolayımsız üretimdir. Her biri doğrudan kendi karşıtıdır (2011, s. 246-247).

Bu yok etme aynı anda bazı sembolik sermayelerin üretilmesini sağlar. Örneğin tüketim tarzınız kültürel sermayenizin niteliğinin kanıtı olabilir. Yani kültürel sermayenizi harcayabileceğiniz yerlerden biri yaşam tarzınız ve beğenilerinizdir. Tüketim beğenilerin ispatı, vücut bulmasıdır. Tüketimin sermayeyi işaret etmesi, sermayenin ise zenginlik, güç ve iktidar ile ilişkili olduğu gerçeği tüketimle iktidar arasındaki ilişkiyi ortaya koyar.

Bu ifadelere göre mezatlar, sermaye türlerinin birbirlerine dönüştürüldüğü ve hepsinin toplamı olarak simgesel sermayenin, Marx'ın tabiriyle "*Harcanarak yeniden üretildiği*" (2011) bu sayede de sınıfsal ayrımların meşrulaştırıldığı mekânlara dönüşürler.

Bu açıdan müzayedeler, Saltz'ın ifadesiyle; tuhaf bir köle pazarı, seans odası, tiyatro ve

genelev kombinasyonudur. Spekülasyonun, cilalamanın ve kıymetli eser avcılığının iç içe geçtiği; kapalı bir kastın, herkesin gözü önünde tüketim ve asalet kodlarının manipüle ederek son derece kurallı bir ritüel sahnelediği, incelmiş eğlencelerdir (Aktaran Thompson, 2011, s. 183).

Thompson, katıldığı bir müzayedede yanında oturan bir katılımcının bu konudaki düşüncelerini şöyle aktarıyor; "*Müzayedede alım yapmanın, aslında salonda bulunan diğer yüzlerce kişinin esere biçtiği değerden daha fazlasını ödemiş olduğunuz anlamına geldiğini düşünmek, insanda ayıltıcı bir etki yapar*" (2011, s. 203). Swartz'ın belirttiği gibi "Simgesel sermayenin önemi, ekonomik sermayeyi görünürde olumsuzlamasında yatar. Simgesel sermaye bir iktidar olarak değil, başkalarının tanınma, itibar, itaat veya hizmet yönündeki meşru talepleri olarak algılanan bir iktidar biçimidir" (2011, s. 131).

"Sanat dünyasının üst kademesinde paranın kendisinin pek bir anlamı yoktur – herkeste para vardır. Etkileyici olan nadir ve kıymetli bir esere sahip olmaktır" (Thompson, 2011, s. 30). Bu ifadelerden yola çıkarak şöyle bir kurgusal örnek verebiliriz: 3 milyon dolarlık bir villada oturuyorsanız ve duvarınızda villanızın değeriyle aynı olan bir Picasso tablosu varsa, evinizin fiyatının öneminden çok duvarda asılı olan Picasso'nun değeridir, çünkü bu ekonomik değerinin ötesinde 3 milyon dolar değerinde inceltilmiş bir beğeninizin göstergesidir. Bu aynı anda arabanızla veya arabanızla hava atma görgüsüzlüğünden kurtarır sizi.

"Sonuçta toplumsal varoluş koşullarınca üretilen beğeni, Bourdieu'da bütünleştirici bir sınıflandırma ilkesi olarak karşımıza çıkar. Toplumsal gerçekliğin nesnel yapısıyla bireysel tecrübenin öznelliği arasındaki hayati köprüyü oluşturan habitus kuramının merkezî kavramlarından "beğeni", failler açısından anlamlı evrenleri tanımlayan üretken ilkelerin tezahürüdür" (Çeğin ve Diğerleri, 2014, s. 324). Bourdieu'nun da belirttiği gibi; "*Önce beğeniler ayrılır, sonra sınıflar birbirinden ayrılırlar*" (Aktaran Arun, 2014, s. 187).

Sonuç

Bourdieu toplumsal eşitsizliğin yeniden üretilmesinde simgesel formların ve süreçlerin rolünü vurgulamaktadır. Ona göre; gelişmiş toplumlarda bile başat tahakküm tarzı, açık baskı ve fiziksel şiddet tehdidinden simgesel manipülasyon biçimlerine kaymaktadır. Kültür süreçlerinin, üreticilerinin ve kuramlarının çağdaş toplumlardaki eşitsizliği sürdürmesindeki rolü üzerine odaklanmasının nedeni budur. Ona göre; ekonomik iktidarın yanı sıra, simgesel iktidar da mevcuttur (Aktaran Swartz, 2011, s. 120).

Bu açıdan bir toplumsal alan olarak müzayede evleri sınıflar arasındaki eşitsiz ilişkileri doğallaştırarak, iktidarı inşa ettiği söylenebilir. Özellikle kültürel alanların, toplumsal sınıfların üretildiği ve sabitlendiği alanlar olarak bu amacın gizlenmesi için uygun yerlerdir.

Mezatları, Baudrillard'nın sözünü ettiği, statünün ispatı olarak aşkın ve kutsal tüketimin, metâ fetişizminin mekânlarından biri olarak değerlendirmek mümkündür. Baudrillard'ın yaklaşımı Bourdiou'cu ve Marxist okumalarla da örtüşmektedir. Baudrillard'ya göre;

> Nesneler sayılarıyla, yinelenmeleriyle, gereksizlikleriyle, biçimlerinin aşırı bolluğuyla, moda oyunuyla, kendilerindeki saf ve basit işlev sınırını aşan her şeyle yalnızca toplumsal özü -statü'yü- yani sadece bazılarına doğumla verilen ve diğerlerinin, tersine bir yazgı yüzünden ulaşamayacakları bir Tanrı lütfunu temsil ederler. Mirasla (kan bağı ya da kültür olsun) gelen bu meşruluk statü kavramının temelindedir. Statü toplumda yükselmenin tüm dinamiğine rehberlik eder. Tüm özlemlerin kökeninde, bu doğumdan gelen statü, lütuf ve mükemmellik statüsüne duyulan ideal amaç yatar. Statü, nesneler dünyasını da bırakmaz. Bu çılgınlığa, bir değerin ebediliğini göstermeye ve Tanrının inayeti yoluyla kurtuluşun olmadığı yerde başarılmış işlerle ve ortaya konmuş yapıtlarla kurtuluşu kanıtlamaya çalışan bu biblo, gadget, Fetiş dünyasına neden olan da statüdür (Baudrillard, 2012, s. 61).

Thompson'un da belirttiği gibi; "Tüketiciyi markalaşmış bir müzayede evinde açık arttırmaya katılmaya, markalaşmış bir tacirden eser satın almaya ya da markalaşmış bir müzede sergilendiği belgelenmiş bir sanatı tercih etmeye yönelten güdü, diğer lüks tüketim mallarını satın almaya yönelten güdünün aynısıdır" (2011, s. 26).

Ayrıca, müzayede evlerinin de iktidar ilişkilerinin üretildiği diğer alanlarla yapı, fail ve işleyiş gibi unsurlar açısından benzerlik gösterdiğini söyleyebiliriz. Bu açıdan Bourdieucu bir okumayla, mezatların sınıflar arasındaki eşitsizliğin yeniden üretildiği ve meşrulaştığı bir "Oyun Alanı" olduğunu söyleyebiliriz. Bu mekânlarda üretilen sermaye ve dolayısıyla iktidar türlerinin, ekonomi, siyaset, vs. gibi diğer alanlardan farkı, kültür ve sanatın doğallığının, tarafsızlığının ve kutsallığının arkasına gizlenerek kendini olumlamasında yatmaktadır.

İktidarlar, özellikle gizlenebildikleri ölçüde meşru ve etkili olurlar. Bu şekilde daha inandırıcı ve zaruri olurlar. Bu inandırıcılığını tarafsızlık iddiası güden alanların doğallığına ve yapaylıktan uzak tarihsizliğine gizlenerek başarır ve bu şekilde toplumsal ayrışmaları sabitler. Böylelikle sembolik iktidar siyasal ve ekonomik iktidarların gizlenmesine yardımcı olur. Buna bağlı olarak sembolik şiddet de gizlemiş olur.

Sonuç olarak, Thompson'un mezatlar hakkında edindiği izlenimleri Bourdieucu kavramlarla analiz etmek mümkündür. Ayrıca Bourdieu'nun kavramlarını kullanmak Thompson'nun adı geçen eserini ve mezatları analiz etmek için bize sosyal bilimler açısından, analitik bir dil kullanma imkanı verebilir.

Kaynakça

Arun, Özgür. (2014). İnce Zevkler Olağan Beğeniler: Çağdaş Türkiye'de Kültürel Eşitsizliğin Yansımaları. *Cogito, 3 aylık Düşünce Dergisi,* 76, s. 167-191.

Baudrillard, Jean. (2012). *Tüketim Toplumu Söylenceleri Yapıları* (H. Deliçaylı ve F. Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, Jean. (2009). *Gösterge Ekonomi Politiği Hakkında Bir Eleştiri* (O. Adanır, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Bourdieu, P., Wacquant, L., (2012). *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar* (N. Ökten, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bourdieu, P., Darbel, A. (2011). *Sanat Sevdası* (S. Canpolat, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Bourdieu, Pierre. (2006). *Sanatın Kuralları: Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı* (N. K. Sevil, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınlar.

Çeğin, G., Göker, E., Arlı, A., Tatlıcan, Ü. (2014). *Ocak ve Zanaat Pierre Bourdieu Derlemesi.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Marx, Karl. (2011). *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı* (S. Belli, Çev.). İstanbul: Sol Yayınları.

Özsöz, Cihad. (2015). Bourdieu'nun Temel Kavramlarına Giriş. *Academia.edu.* Erişim: 02.05.2015. https://www.academia.edu/29865394/PIERRE_BOURDIEUN%C3%9CN_TEMEL_KAVRAMLARINA_G%C4%B0R%C4%B0%C5%9E

Swartz, David. (2011). *Kültür ve İktidar, Pierre Bourdieu'nun Sosyolojisi* (E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Thompson, Don. (2011). *Sanat Mezat.* (R. Akman, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

SANAT YAZILARI, 2017; (36): 167-184 / OLGU SUNUMU

BODRUM'DA SERAMİK ATÖLYELERİ ve GÜNCEL UYGULAMALARI

CERAMIC STUDIOS in BODRUM AND CURRENT APPLICATIONS

DOÇ. **BURCU KARABEY**
Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi
Seramik Bölümü
burcukarabey@mu.edu.tr

Öz: *Muğla İlinde neolitik dönemden Türk dönemine kadar kesintisiz bir kültürel süreklilik görülmektedir. Yörede kültürel sürekliliği gösteren birçok yazılı kaynak, arkeolojik kazı sonuçları ve araştırmalar bulunmaktadır. Günümüzde ise Muğla ilinin Bodrum yarımadasında seramik sanatı alanında birçok atölye üretim yapmaktadır. Bunların bir kısmı serbest uygulamalar yapan kişisel sanat atölyeleri olarak yer alırken; bir kısmı da hediyelik eşya üretimi, özgün tasarımlar, dekoratif ürünler, seri üretime dayalı ürünler olarak geniş bir yelpazede uygulamalar yapmaktadırlar. Bu makalede Bodrum yarımadasında bulunan seramik üretimi yapan atölyelerin nasıl bir dağılımı olduğu, ne tür uygulamaların yapıldığı, atölyelere özgü üretimleri saptanmaya çalışılarak yarımadadaki seramik üretiminin bugününe ve ihtiyaçların neler olduğuna dair belirlemeler yapılmıştır.*

Anahtar Sözcükler: *Seramik, Sanat, Kültür, Gelenek, Güncel.*

Abstract: *From the neolithic period to the Turkish period cultural sustainability is seen in Muğla province. There are so many references, archeological excavations results and researches showing the cultural sustainability in the region. Today, there are a lot of studios in ceramic art field in Bodrum peninsula of the Muğla province. Although some of them take place as personel studios making original unique applications; the others also produces awide range of applications such as touristic souvenirs, orginal designs, decorative products, mass production products. In this article, it is tried to determine the ceramic studios, their allocations in Bodrum peninsula and their productions and the properties of the productions. Consequently, the condition of ceramic art in the peninsula and what the nececities are in the Peninsula is specified.*

Keywords: *Ceramic, Art, Culture, Tradition, Contemporary.*

GELİŞ TARİHİ: 20.12.2016 | **KABUL TARİHİ:** 24.03.2017

Bu araştırma binlerce yıllık kültürel sürekliliğe sahip olan Muğla İlinin Bodrum yarımadasında günümüzde seramik üretiminin ne derecede yaygın olduğunu belirlemek ve bulunan atölyelerde ne tür uygulamalar yapıldığını tespit etmek amacı ile yapılmıştır. Karya Bölgesi sınırları içerisinde yer almakta olan Bodrum yarımadası tarihte, Halikarnassos antik kenti olarak bilinmektedir. Yapılan literatür taramasında sınırları içerisinde Bodrum ilçesinin de bulunduğu Karya bölgesinde, çok geniş bir tarih aralığında, proto-geometrik ve geometrik üsluplarda seramik üretimler yapıldığı görülmüştür. Örneğin Coldstream'den (2003) birçok Karia şehrinin Rhodos etkisi altında geç geometrik çömlek üretmekte olduğu ve bu şehirlerden bazılarının Halikarnassos ve Iasos gibi kıyı şehirleri olduğu öğrenilmektedir (2003, s. 229). Ayrıca Coldstream (2003) Termera (Asarlık) mezarlığında geç geometrik döneme tarihlenen, Antik Pedasa'da (Gökçeler) geometrik döneme ait, Dirmil'de de benzer 8. yy'a ait örnekler görüldüğü; Halikarnas'ın kuzeyinde Bargilya körfezinde Iasos yerleşkesinde de M.Ö. 8. yy'a ait çoğunlukla orta geometrik döneme tarihlenen geometrik ve geç-geometrik dönemin erken evrelerine ait örneklerin bulunduğu ve bu konuda yayınların olduğunu ifade etmiştir (2013, s. 241). Bununla birlikte yine Coldstream'den (2013) Beçin bölgesinde de yerel geç geometrik ve sub-geometrik buluntuların olduğu, orta geometrik evreye ait yerel gelişimin Iasos mezarlarında görüldüğü öğrenilmektedir (2013, s. 241). Diler'de (2006, s. 112-113) Bodrum'da Antik Pedasa yerleşiminde bulunan Leleg Tümülüsü kurtarma kazısında proto-geometrik ve geometrik dönem arasına tarihlenen malzeme bulduklarını ifade etmiştir. Tarihte böyle iken yakın tarihte Coşar'ın (2015, s. 79) 1968 yılında yaptığı araştırmasında görüleceği üzere; Bodrum'daki meslek dağılımlarını verirken, toplamda 3 çömlekçi ve 6 çalışanı olduğunu belirtmiş ve Bodrum'daki seramik üretimi hakkında şu bilgileri vermiştir:

> Bodrum'un içindeki toprak tebeşir gibi ve kumlu, ancak kasabanın çevresinde geniş kil alanları var. Bu kil tarlalarının sahibi Belediye ve her çömlek üzerinden alınan küçük bir ücret karşılığında bu tarlaların kullanımına izin veriyor. Kerme körfezini çevreleyen bölge, antik dönemde seramikleri ve çinileri ile ünlü olduğu halde Bodrum'lu çömlekçiler, sadece kaba saba kaplar ve küpler yapıyorlar, Pazar kurulduğu günlerde bunları küçük bir ücret karşılığında köylülere ve kasabalılara satıyorlar.
>
> Bodrum'lu çömlekçilerden üçü, nesiller boyunca aynı işi yapmışlar. Babadan oğula, üretim tekniğinde hiçbir değişiklik olmaksızın aynı şekilde çalışmışlar. Ayakla işletilen çark ile kapların dışını düzeltmek için küçük bir odun parçası kullanıyorlar. Kil avluya yığılıyor, telden yapılmış kaba bir kalburdan geçiriliyor ve ayrışması için kovalar dolusu suyun içinde bekletiliyor. Yapılan nesne (obje) dağlardan toplanan odunun yakıldığı taştan yapılmış bir fırında pişiriliyor. Üretilen ürünlerin pek azı sırlanıyor (Coşar, 2015, s. 72).

Güner'in (1998) 1972-1977 yılları arasında Anadolu Çömlekçiliği üzerine yaptığı araştırmada ise Bodrum'daki seramik üretimi hakkındaki tespitleri şöyledir;

> Muğla'nın Bodrum ilçesinde bugün dört çömlekçi atölyesi bulunmaktadır. Bu sanat, Hasan Çanakçı adında Kızılhisar'lı bir çömlekçi ustası tarafından bundan 80 yıl önce Bodrum'a getirilmiş ve küçük çapta da olsa buraya yerleşmiştir. Yapılan işlerde ağırlık küp ve testiye verilmekle birlikte bunların yanında ufak vazo, şekerlik, sigaralık gibi hediyelik eşyalar da yer almaktadır. Bodrum, Anadolu'da çömlekçilikle uğraşan yerler arasında Avrupa'ya resmen toprak ürünleri ihracatı yapan tek yerdir (Güner, 1998, s. 67-68).

Ayrıca Güner, çömlekçilik ile ilişkisi olmayan pek çok kadının, yörede yapılan hediyelik eşyaların üzerine şeytan minaresi adı verilen küçük deniz kabukları yapıştırıp kaplayarak, aile ekonomilerine katkı sağladıklarını belirtmiştir (1998, s. 67-68).

Günümüzde ise Bodrum yarımadasında seramik üretiminin giderek artan bir biçimde devam ettiği görülmüştür. Araştırma yöntemi olarak; tek tek seramik atölyelerinden randevu alınarak yüz yüze görüşmeler yapılmış, atölyeler ve uygulamaları hakkında röportaj yapılarak yerinde uygulamalar incelenmiştir. Yarımadadaki atölye ve ustaların varlığı, atölyelerle yapılan görüşmelerle belirlenmiştir. Kısa zaman önce aramızdan ayrılan, yörede seramik sanatına yıllarca emek vermiş iki önemli usta; Bora Sencer ve Şükrü Yılanlı'dır. 1976 yılında Aydın'ın Akçaova İlçesinde Hasan usta'nın yanında ilk meslek hayatına başlayan Bora Sencer (Görsel 1) özellikle antik dönem amfora reprodüksiyonları yaparak seramiği topluma tanıtan ustadır (Sencer, 2016). Şükrü Yılanlı usta ise yine ayaklı torna kullanarak uygulamalarını yapan ve pişirimlerinde kendi yaptığı odun fırınını kullanan ustadır (Görsel 2).

Görsel 1. Bora Sencer.
Erişim: 24.08.2016 http://borasencer.blogspot.com.tr/p/bora-sencer-imdir.html#.V71eT_mLTcs
Görsel 2. Şükrü Yılanlı Usta. (Fotoğraf: Prof. Sevim Çizer arşivinden).

İlk görüşülen atölye Bodrum-Ortakent'te yer alan Anka Seramik Atölyesi'dir (Görsel 3). Atölye sahibi Esra Çalışkan, ilk defa Bodrum'da mimari bir projenin iç mekân tasarımlarının uygulamasında yer alıp seramik uygulamalar yapmayı öğrenmiş ve o günden günümüze kadar üretmeye devam etmiştir. İlk başladığında banyo, mutfak seramikleri, sıraltı dekorlu bordürler, aydınlatmalar ve bahçe çeşmeleri gibi uygulamalar yapmıştır. Günümüzde ise elle biçimlendirme yöntemi ile fonksiyonel tasarımlar (mutfak eşyaları, kupalar, sofra eşyaları,), hediyelik ve dekoratif objeler (lambalar, çerçeveler vb.), banyo ve mutfak gibi iç tasarıma yönelik uygulamalar, taş binalar için havalandırma kapakları, çörtenler üretmektedir. Atölyesinde yaz-kış çalışmalarını sürdürmektedir.

Bodrum'un Çömlekçi köyünde doğan Eyüp Üner Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü, eşi Nihal Üner ise Kütahya Dumlupınar Çini İşletmeciliği Yüksek Okulu mezunudur. Çiftin Bodrum-Mumcular' da yer alan atölyelerinin yanı sıra Çömlekçi köyde 300 yıllık atalarından kalma bir köy evinin içinde çarkta şekillendirme, odun pişirimi ve gazlı fırında pişirim yapmalarına imkan veren bir atölyeleri de bulunmaktadır (Görsel 4). Kendilerini "Karya'lı Halikarnas Çömlekçileri" olarak tanımlayan uygulayıcılardan Eyüp Bey çömlekçi çarkında ve serbest şekillendirme ile özgün uygulamalar yapmakta, bu formlar üzerinde Karya Geometrik Dönem eserlerindeki dekorları yeniden uyarlayarak uygulamakta; Nihal Üner ise daha çok çini pano ve tabak uygulamalar üzerine geleneksel dekorların dışında fantastik konuları, yöresel hikayeleri modernize ederek aktarmaktadır. Uygulamalarında bölgenin mitolojisi, coğrafyası, doğası ve tarihinin izleri görülmektedir. Bodrum merkezinden uzak olmanın ticari bir amacın dışında daha özel uygulamalar yapmalarına katkı sağladığının vurgulayan Üner; yöreden çamurunu çıkarıp kendisinin işlediğini, tornalarını ve fırınlarını kendisinin yaptığını vurgulamıştır.

Görsel 3. Anka Seramik Atölyesi-Esra Çalışkan (Ortakent) (Fotoğraf: B.Karabey).
Görsel 4. Eyüp-Nihal Üner Atölyesi (Mumcular) (Fotoğraf: B.Karabey).

Hacettepe Üniversitesi'nde Lisans, Dokuz Eylül Üniversitesi'nde Yüksek lisans öğrenimini tamamlayan Tevfik Karagözoğlu; büyükşehirden kaçarak Bodrum'a yerleşmiş ve Bodrum-Dağbelen Köyünde atölyesini açmıştır (Görsel 5). Kişisel atölye etkisini korumaya özen gösterdiğini, estetiğe önem verdiğini, seri üretim yapmadığını, yıllar içerisinde geliştirdiği üslubun dışına çıkmadığını vurgulayan Karagözoğlu; daha çok sanatsal uygulamalar yaptığını, bununla birlikte özgün hediyelik eşya da ürettiğini belirtmiştir. Seramiği malzeme olarak gördüğünü; atölyesinde metal malzeme ile heykel çalışmaları da yaptığını vurgulayan Karagözoğlu'nun, Yalıkavak'ta insanların evlerine alabileceği ürünlerini sergilediği bir de sergi salonu bulunmaktadır. Her yıl düzenli İstanbul'da kişisel sergi açan, raku pişirimi ve gazlı fırında indirgen atmosferde üretimler yapmayı tercih eden sanatçı; porselen uygulamalar da yapmakta, geleneklere sahip çıkıp, çağdaş yorumlayarak özgün, çağdaş ve yeni işler üretilebileceğini vurgulamaktadır. Sanatçı, çalışmalarında zaman zaman at, balık, boğa gibi figürleri, mimari bir unsur olarak evleri ve geleneksel motifleri soyutlayarak çağdaş bir form anlayışı ile özgün bir plastik dilde yorumlamaktadır.

Mimar Sinan Üniversitesi Sanatta Yeterlik mezunu, akademisyen- seramik sanatçısı İrfan Aydın; büyük şehrin kaosundan uzak, sakin bir ortamda sanatsal çalışmalarına daha fazla vakit ayırabilmek için, 4 yıl önce Bodrum-Yalıkavak'ta atölyesini kurmuştur (Görsel 6). Çoğunlukla porselen malzeme ile eserlerini oluşturan sanatçı; hem sanatsal hem de fonksiyonel tasarım ürünleri yaptığını, cam füzyon ve kalıp içi şekillendirme yöntemlerini kullandığını; eserlerini İstanbul'da, Bodrum'da açtığı sergilerde ve uluslararası etkinliklerde sergilediğini ifade etmiştir. Zaman zaman tarihi konuları porselen çalışmalarında özgün plastik dili ile yeniden yorumlayan sanatçı; belirgin olarak Bodrum'un konumu ve tarihinin eserlerine yansımadığını belirtmiştir.

Görsel 5. Tevfik Türen Karagözoğlu- Derin Mavi Seramik Atölyesi.
(Dağbelen Köyü-Yalıkavak) (Fotoğraf: B.Karabey).
Görsel 6. İrfan Aydın Atölyesi (Yalıkavak) (Fotoğraf: B.Karabey).

Seramik sanatı ile ilk buluşması Eczacıbaşı Sanat Atölyesi'nde olan, İşletme öğrenimi alan Handan Gaga, Bodrum'a yerleştikten sonra Bodrum-Yalıkavak'ta Dirmil seramik Atölyesini kurmuştur (Görsel 7). 20 yıldır seramik yapan Gaga'ya son iki yıldır Birge Betil ve son 3 yıldır Kafiye Türkmen'de eşlik etmekte, birlikte çalışmalarını yürütmektedirler. Yaratmak ve üretmek için atölyelerini kurduklarının çamurla bir yolculuk içerisinde olduklarının altını çizen atölye sahipleri, çalışmalarını atölyelerinin içinde ayrı bir bölümde sergilemektedirler. Şehir yaşamından uzak Bodrum'un doğasına yakın olmanın, seramiğe de yakın olmalarını sağladığını; ritmik bir çalışma düzenlerinin olduğunu, özgün çanak formları, seramik heykel uygulamaları, takı tasarımları, aydınlatma tasarımı gibi fonksiyonel uygulamalar, porselen malzeme ile deneysel uygulamalar gibi geniş bir üretim yelpazelerinin bulunduğu gözlemlenmiştir. Uygulayıcılar seramikte merak ettikleri her şeyi denediklerini vurgulamışlardır.

Bodrum-Ortakent'te yer alan Bukelemun Seramik Atölyesi çoğunlukla mozaik uygulamaları yaptığı için farklılık göstermektedir (Görsel 8). Neslihan Zapçı yurtdışında grafik tasarımı öğrenimi gördükten sonra İtalya'da mozaik eğitimi alarak mozaik uygulamaları yapmaya başlamıştır. Eflatun adındaki ilk seramik atölyesini 1980'lerde eşi ile birlikte İstanbul'da kuran sanatçı, Bodrum'a geldikten sonra da mozaik uygulamalarına yöneldiğini vurgulamıştır. Zapçı, Bedri Rahmi ve Gaudi'nin kendisini etkileyen sanatçılar olduğunu, Bodrum'da doğa ile yaşamanın sanatsal uygulamalarına olumlu etkisi olduğunu ancak uygulamalarının Bodrum'da yeteri kadar ilgi görmediğine dikkat çekmiştir. Atölyesinde devamlı çalıştığını, zaman zaman yurtdışı projelere katıldığını ifade eden Zapçı; kent mobilyası olarak örneklenebilecek son projesinde; Bodrum merkezde yer alan ağaçların beton kaidelerinin üzerlerine Bodrum'un tarihi, konumu ve doğasını yansıtan mozaik uygulamalar yapmıştır. Bodrum sokaklarını sergi alanı olarak yorumlayan, kente kalıcı izler bırakan Zapçı'nın, Ortakent'te evindeki atölyesinin bahçesinde çalışmalarını sergilemektedir.

Görsel 7. Dirmil Seramik Atölyesi Handan Gaga-Birge Betil-Kafiye Türkmen (Yalıkavak) (Fotoğraf: B.Karabey).
Görsel 8. Bukelamun Seramik Atölyesi-Neslihan Zapçı (Ortakent) (Fotoğraf: B.Karabey).

Fen Fakültesi-Astronomi mezunu olan Şentunalı, M. Ağatekin'den ders aldıktan sonra Devlet Güzel Sanatlar Galerisi ve yerel torna ustalarından kurslar alarak kendini geliştirdiğini ifade etmiştir. Arkeoloji ve dinler tarihine ilgili olan Şentunalı, Girit'ten Mezopotamya'ya tüm çömlek üretimini incelediğini, özellikle de pişirim tekniklerine odaklandığını; bereketli hilal olarak bilinen bölgeye yakın olmak için Bodrum-Kuyucak'ta atölyesini kurduğunu ifade etmiştir (Görsel 9). Uygulamalarını; astarsız, sırsız parlak siyah yüzey elde etmek üzerine yaptığı literatür araştırmalarının ve denemelerinin sonucunda geliştirmiştir. Yaşamını seramik sanatı üzerine kurgularken, geçmişten günümüze Anadolu'da üretilen çömleklerin üzerine, günümüzün ve geleceğin çömleklerini uyguladığını, özellikle şişe formunu çalışmalarında yaygın olarak kullandığını; zeytinyağı şişesi gibi fonksiyonu olan formlar da ürettiğini belirtmiştir. Çalışmalarının bereketli hilal, Anadolu ve Milas' tan tarihten izler taşıdığını; evinde yer alan atölyesinde açtığı sergiler ile izleyici ile buluştuğunu vurgulamıştır.

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü'nden mezun olduktan sonra eğitimine Moskova Stranokofka Güzel Sanatlar Fakültesi'nde devam eden Betül Yıldırım, Bodrum' un sakin ortamında yaşadığı ve sanatsal açıdan daha özgür hissettiği için atölyesini Bodrum'da kurduğunu ifade etmiştir (Görsel 10). Düzenli olarak her gün çalıştığı, atölye ve sergileme alanının yan yana yer aldığı Bodrum- Bargilya'da yer alan atölyesinde; amatör ruhla, elle biçimlendirme yöntemi ile seramik heykel ve serbest form çalışmaları yaptığı bilgisini vermiştir. Seramik sanatı adına yöreye ait özel bir doku, bir form olmadığına, az üretim yapıldığına dikkat çeken Yıldırım, Bodrum'un konumu ve tarihinin çalışmalarına yansımadığını ifade etmiştir.

Öğrenimini turizm alanında tamamlayan Gezin Kurtaran, seramiğe ilk ustam olarak nitelendirdiği Mimar E. Erol'un yanında 18 yaşında çırak olarak başladığını, Bodrum'da yaşadığı, seramiği sevdiği için Bodrum-Gümüşlük' te atölye kurmaya karar verdiğini ifade etmiştir (Görsel 11). Memleketim, diye tanımladığı Bodrum'da yaşamın kendisi için kolay, rahat ve mutlu olduğunu; diğer yandan İstanbul'daki kültür sanat yaşamından uzak olmanın sıkıntısına değinmiştir. Görmeyi sevdiği basit formları, çizgileri içeren işlevsel formlarını elle biçimlendirme yöntemi ile ürettiğini; uygulamalarında canlı renkleri tercih ettiğini, Bodrum'un konumunun zaman zaman renk olarak çalışmalarına yansıdığını, atölyesinde düzenli çalıştığını ifade etmiştir. Kırmızı çamur kullandığı çalışmalarında, hazır sır üzerine dekor uygulamaları yaptığı görülmüştür. Bodrum'un konumu gereği yerli ve yabancı turist-le kolaylıkla buluşulabildiğini, kendisinin ise sosyal medya aracılığıyla çalışmalarıyla birçok kimseye ulaşabildiğini ifade etmiştir.

Görsel 9. Nural Şentunalı Atölyesi (Kuyucak). (Fotoğraf: B.Karabey).
Görsel 10. Betül Yıldırım Atölyesi (Bargilya). (Fotoğraf: B.Karabey).
Görsel 11. Gezin Kurtaran Atölyesi (Gümüşlük). (Fotoğraf: B.Karabey).

Dokuz Eylül Üniversitesi'nde seramik öğrenimini tamamlayan Aysel Gündüz, öğrenimini tamamladıktan sonra İzmir'deki atölyesini Bodrum-Peksimet'e taşıyarak ev, atölye ve sergi alanının bir arada olduğu atölyesini kurmuştur (Görsel 12). Seramik malzeme ile çalışmanın kendisi için yaşamsal bir olgu olduğunu vurgulayan Gündüz; Gümüşlük'te çalışmalarını sergilediğini, sürekli çalıştığını vurguluyor. Atölyesinin konumu gereği kışın hayattan kopuk olduğunu bu nedenle kendisini çalışmalarına yoğun bir şekilde verebildiğini belirten Gündüz; Bodrum konseptine uygun özenli hediyelik eşyalar ürettiğini, zaman zaman elle biçimlendirme zaman zaman da kalıp yöntemlerini kullandığını, çanak, tabak, deniz yaşamını yansıtan formlar ve yanısıra özgün sanatsal çalışmalar da yaptığını ifade etmiştir. Üstüste kullandığı akıtma sırlarla elde ettiği resimsel etki, Gündüz'ün çalışmalarında dikkat çekmektedir.

Bodrum-Gümüşlük'te yer alan Keramos Sanat Evi Yüksel-Türkan Güner çiftinin birlikte kurdukları, seramik çalışmalarını yürüttükleri, yılların birikimini içeren oldukça büyük bir atölye ve sanat evidir. 1957 yılında Tatbiki Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olan Yüksel Güner, eşiyle birlikte İstanbul'da kurdukları atölyelerini daha sonra mimari uygulamalarda seramik tasarımlar yapmak üzere Bodrum'a taşımışlardır (Görsel 13). İstanbul'da Türkan Güner atölye üretimlerini yoğun olarak sürdürürken; Yüksel Güner uzun yıllar sanayide çalışmıştır. Güner, günümüzde mimari uygulamalar gerçekleştirdiklerini, seri üretim yapmadıklarını özgün ve sanatsal üretimler yapmaya devam ettiklerini ve sergiler açtıklarını belirtmiştir. Konu olarak Anadolu Medeniyetlerinin, Anadolu'nun felsefe ve kültürünün; lale, karanfil gibi geleneksel motiflerinin de zaman zaman çalışmalarında yansıdığını vurgulamıştır. Keramos sanat evinde toplamda 650-700 parça çalışmalarının sergilendiğini; uygulamalarında gazlı pişirim tercih ettiğini, fırınını kendisinin yaptığını ve sırlarını da kendisinin hazırladığını ifade etmiştir. Güner, sergilerinde çalışmalarının ilgi gördüğünü ancak genel olarak toplumda seramik sanatının çok ilgi görmediğini ifade etmiştir.

Görsel 12. Aysel Gündüz Atölyesi (Peksimet). (Fotoğraf: B.Karabey).
Görsel 13. Keramos Sanat Evi-Yüksel –Türkan Güner (Gümüşlük). (Fotoğraf: B.Karabey).

Notre dam De Sion'da okuduktan sonra sosyoloji öğrenimi gören Binay Kaya, 1983 yılında Füreya Koral ile birlikte çalışmaya başlamıştır. 2 sene Füreya Koral ile çalıştıktan sonra Eczacıbaşı sanat atölyesinde Sadi-Belma Diren ile çalışan Kaya; İstanbul'da Ş. Günyar ile birlikte 3 sene sürdürdükleri, önceden endüstriyel üretim yaptıkları atölyesini daha sonra Bodrum-Yalıkavak'ta ki evi içerisinde yer alan özel atölyesine taşıyarak, serbest, özgün uygulamalar yapmıştır (Görsel 14). Seramik çalışmalarına sağlık nedeni ile zaman zaman ara vermek durumunda kalan Kaya, yüksek pişirim, gre ve porselen uygulamalarında özellikle krakle sırları kullanmayı tercih etmekte; kendi hazırladığı sırları kullanarak çalışmalarında kısmen Bodrum'un doğasından özellikle denizden izler taşıdığını belirtmektedir. Evindeki atölyesinde artık seri üretim yapmadığını, sergiler açtığını vurgulayan Kaya, modern yaklaşımla eserler vermiştir.

Atölyesi Bodrum-Geriş Köyü'nde evinin bahçesinde yer alan İnci Lakay; 1998 yılından itibaren Bodrum'daki atölyesinde uygulamalar yaptığını, doğa ile iç içe olmayı tercih ettiğini ve doğanın çalışmalarına yansıdığını; uygulamalarını özellikle tornada biçimlendirdiğini, şişe, vazo, kupa ve çanak formları ürettiğini ve bu formlar üzerinde çukur pişirimi yaparak yüzeyde oluşan resimsel etkileri kullanmayı tercih ettiğini, zaman zaman da kendi hazırladığı sırları kullandığını ifade etmiştir (Görsel 15). Zanaatçı olduğunu özellikle vurgulayan Lakay, son uygulamalarında reçeteleri kendisine ait olan sırlı dekorlara yöneldiğini belirtmiştir.

Görsel 14. Binay Kaya Atölyesi (Yalıkavak) (Fotoğraf: B.Karabey).
Görsel 15. İnci Lakay Atölyesi (Geriş Köyü) (Fotoğraf: B.Karabey).

Dokuz Eylül Üniversitesi Heykel Bölümü'nden mezun olan Aytekin Kılıç, İzmir'de olan kurulu olan atölyesini daha çok Bodrum için üretim yaptığı için, 10 yıl önce Bodrum-Bitez' deki atölyesine taşımıştır (Görsel 16). Böylece toplumun ihtiyaçlarını yakından takip edip, tasarımlarını yenileyerek; el ve kalıpla biçimlendirme yöntemi ile hediyelik eşya, fonksiyonel ürün ve tasarımlar, dekoratif ürünler, otel dekorasyonuna yönelik uygulamalar, özel yemek takımları, kişiye özel uygulamalar gerçekleştirmektedir. Başlangıçta üretimlerinde yöreye özgü tarihi motifler kullandıklarını günümüzde ise daha çok Bodrum'u yansıtan balık, tekne gibi deniz yaşamını yansıtan ürünler tasarladıklarını vurgulamaktadır. Atölye bahçesinde yer alan değirmeni sergileme alanı olarak kullandıklarını ifade eden Kılıç, bölgede seramik sanatının ilgi gördüğünü Türkiye'de seramik sanatı denildiğinde Bodrum'un akla geldiğini vurgulamıştır.

Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü mezunu olan İllüstratör Tülay Biber, altyapısı resim olan deneysel birçok uygulama yaptığını ve Bodrum'a yerleştikten sonra Bodrum-Dereköy' de seramik atölyesini kurmaya karar verdiğini belirtmiştir (Görsel 17). Çocuk kitaplarında yaptığı fantastik resimlemeleri üç boyutlu hale getirmek için çalıştığını ifade eden Biber; resim altyapısı ile uygulamalar yaptığını ayrıca İran seramikleri, Özbek seramikleri, Selçuklu seramikleri gibi seramik tarihinde görülen uygulamalardan etkilenerek, zaman zaman bu eserlerin replikalarını zaman zaman da uyarlamalarını yaptığını ifade etmiştir. Atölyesinde sadece serbest, özgün, sanatsal uygulamalarını yaptığını ayrıca bir sergi alanı bulunmadığını belirtmiştir.

Görsel 16. Aytekin Kılıç Atölyesi (Bitez). (Fotoğraf: B.Karabey).
Görsel 17. Tülay Biber Atölyesi (Dereköy) (Fotoğraf: B.Karabey).

Seramik Bölümü mezunu olan Gülperi Pahna Angın Bodrum'da doğup büyümüş birisi olarak; seramik yapmanın kendisi için sanatın ötesinde bir yaşama biçimi olduğunu, bu nedenle atölyesini kurduğunu vurgulamaktadır (Görsel 18). Mimari tasarımlar için artistik çalışmalar ve özgün tasarımlar, duvar pano uygulamaları yaptığını ifade eden Angın; atölyesinde sürekli çalıştığını, tornada biçimlendirme yapsa bile tek parça çalıştığını ve Bodrum dışına da üretimlerinin ulaştığını ifade etmiştir. Bodrum'un tarihinin geçmiş uygulamalarına yansıdığını, yıllarca amphoralar ürettiğini, geleneksel yöntemlerle klasik dönem eser replikalarını çalıştığını, günümüzde ise çoğunlukla deniz temalı çalışmalar yapmayı tercih ettiğini, bunun yanısıra atölyesinde her yaştan uygulayıcıya kurslar verdiğini belirtmiştir. Angın, farklı özgün uygulamalar yaparak devamlılık sağlanabileceğini; yurt içinden ve yurt dışından özgün olmayan, taklit, kitch üretimler nedeni ile üretim kirliliği olduğunu vurgulamıştır.

Marmara Üniversitesi Resim Bölümü mezunu olan Ebru Arıksoy Aray, T. Karaali'den ve Kadıköy Halk Eğitim Merkezi seramik kursları aldıktan sonra Bodrum-Gündoğan' da evi içerisinde yer alan atölyesini kurmuştur (Görsel 19). Uygulamalarını Bodrum'da ve İstanbul'da sergilediğini ifade eden Aray; insanın iç dünyasını yansıtan, kimliksel söylemi olan uygulamalar yaptığını, seramik malzemeyi yüzyılları, binyılları belgeleyen bir malzeme olduğu için işlerinde kullandığını; "Çamurdan Vesikalar" adlı çalışmalarında toplumsal konuları yorumladığını ve sgrafitto dekorunu kullanarak toplumun hafızasında olan bu olayları seramik yüzeylere kazıyarak kalıcı hale getirdiğini ifade etmektedir. Atölyesinde serbest çalışan Aray, Bodrum'un doğasından etkilendiğini ve kendi özgün çalışmalarını ürettiğini ifade ediyor.

Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Anasanat Dalı mezunu olan Serkan Dündar, Bodrum'da sanat üretmek ve mimari uygulamalar yapmak için uygun olduğu dü-

şüncesi ile Bodrum-Ortakent'te Tera Seramik Atölyesini kurduğunu; Bodrum'da daha çok izleyici ile buluşabildiğini ifade etmiştir (Görsel 20). Atölyesinde sürekli üretim yapan Dündar; mimari projeler, butik oteller için aydınlatma elemanları, fonksiyonel tasarımlar üretmekte olduğunu; gerektiğinde tasarımları için uygun olan tornada biçimlendirme, serbest biçimlendirme veya kalıpla biçimlendirme yöntemleri kullanarak uygulamalarını yaptığını belirtmiştir. Bodrum'un konumu ve tarihinin uygulamalarına yansıdığını, Bodrum dışına da üretimlerinin ulaştığını vurgulayan Dündar, atölyesinde uygulamalarını sergilemektedir.

Görsel 18. Gülperi Pahna Angın Atölyesi (Gümbet) (Fotoğraf: B.Karabey).
Görsel 19. Ebru Arıksoy Aray Atölyesi (Gündoğan). (Fotoğraf: B.Karabey).
Görsel 20. Serkan Dündar Tera Seramik Atölyesi (Ortakent) (Fotoğraf: B.Karabey).

Alp Çağpar ve İnci İyibaş Marmara Üniversitesi G.S.F. Seramik Anasanat Dalı'ndan mezun olduktan sonra Bodrum'a yerleşip atölyelerini kurmuşlardır. Bodrum-Kızılağaç'ta ki atölyelerinde serbest sanatsal uygulamalar yapan Çağpar ve İyibaş, seramik, porselen ve daha birçok malzemeyi kullanmakta; mozaik uygulamalar, tabaklar, özgün tek parça çalışmalar yapmaktadırlar (Görsel 21). Bodrum Merkez'de kamusal alanda çeşitli mozaik uygulamaları bulunmaktadır. Bunlardan birisi İlhan Berk anısına yapılmış tasarımı İnci İyibaş'a ait olan uygulamadır. Alp Çağpar, Bodrum'un konumu ve tarihinin çalışmalarına yansıdımadığını belirtirken; İnci İyibaş Bodrum'un doğasının kendini yönlendirdiğini ifade etmiştir. Çalışmalarını daha çok İstanbul'da sergilediklerini vurgulayan atölye sahipleri, 2001-2005 yılları arasında, Bodrum'da "Denizi Pişirdik" adlı 5 yıl süren deniz altında ve üstünde seramik eserlerden oluşan seri sergiler, çalıştaylar düzenlemişlerdir. Birçok katılımcının yer aldığı ulusal etkinlik giderek yurt içinde bilinirlik kazanmış, Bodrum'un dışında da Kaş, Ayvalık, Saroz'a yaygınlaşarak devam eden etkinlik en son Bodrum'da yapıldığında su altında, Bodrum Kalesi'nde, Haluk Elbe Sanat Galerisi'nde, değirmenlerde, sarnıçlarda yapılarak tüm Bodrum geneline dağılmıştır.

30 yıldır Bodrum'da yaşayan, biyoloji öğrenimi gören Fügen Candan; S. Ener, İ. Taştaban, E. Erol'dan seramik kursları aldığını ve 20 yıldır seramik yaptığını belirtmiştir (Görsel 22). Bodrum-Gümüşlük'te evinde oluşturduğu atölyesinde daha çok torna ve elle biçimlendirme yaptığını, kupa, çanak gibi fonksiyonel ürünler, artistik seramik panolar, kuş evi, kuş banyosu gibi bahçe için tasarımlar yaptığını ve sırlarını sıklıkla kendisinin hazırladığını ifade

etmiştir. Zaman zaman yağmur sonrasında deniz kenarında bulduğu dal parçaları ve seramik kulplar gibi buluntu malzemeleri de çalışmalarında kullandığını vurgulayan Candan; atölyesinde sürekli çalıştığını ve çalışmalarını sergilediğini belirtmiştir.

Hacettepe Üniversitesi Heykel Bölümü mezunu olan Selen Gök, uzun yıllar Bodrum'da yaşadığı için ve doğasından dolayı atölyesini Bodrum'da açmaya karar verdiğini ifade etmiştir (Görsel 23). Bodrum'da malzemeye ulaşmanın dezavantajına değinen, Bodrum-Turgutreis'teki atölyesinde çalışmaları yer alan Gök; atölyesinde sürekli çalıştığını; çoğunlukla kalıp tekniği ile uygulamalarını gerçekleştirdiğini; çocukluğundaki oyuncakları daha kalıcı bir hale getirerek nostaljik oyuncaklar yaptığını, dekoratif ürünler, lokumluk, baharatlık ve ve uygulamalarını düşük derece pişirdiğini, sıraltı dekor uyguladığını bununla birlikte hazır sır ve çamur kullandığını ifade etmiştir.

Görsel 21. Alp Çağpar – İnci İyibaş Atölyesi (Kızılağaç-Yalı Çiftlik) (Fotoğraf: B.Karabey).
Görsel 22. Fügen Candan Atölyesi – (Gümüşlük) (Fotoğraf: B.Karabey).
Görsel 23. Selen Gök Atölyesi– (Turgutreis) (Fotoğraf: B.Karabey).

Eczacılık öğrenimi gören, 3,5 yıl önce F. Candan'dan destek alarak seramik çalışmalar yapmaya başlayan Selda İyier daha sonra Bodrum-Yahşi'de yer alan Atölye Zuzu'yu kurmuştur (Görsel 24). 15 yıldır Bodrum'da yaşadığını, Bodrum'un doğal dokusunun sanata çok elverişli olduğunu vurgulayan İyier; atölyesinde sürekli ürettiğini, dekoratif ürünler, çanaklar, foksiyonel olarak lavabo, duvar karoları, banyo ve mutfak için ayna gibi tasarımlar yaptığını ve uygulamalarını düşük derecede pişirdiğini ifade etmiştir. Bodrum'un konumu ve tarihinin kısmen üretimlerine yansıdığını belirtmiştir.

Ege Üniversitesi Gıda Mühendisliği mezunu olan Ahmet Hıdır; kısa süreli olarak Ayfer Karamani'nin, S. Belek ve resim alanında A. Koçak atölyelerinde kurslar aldığını; seramiği 1997 yılından beri öğrenmeye başladığını ve 1998 yılından itibaren seramik malzeme ile çalıştığını ifade etmiştir (Görsel 25). Bodrum'un küçük bir ilçe olmasına rağmen kültürel ve sanatsal açıdan önemine ve Bodrum dışından Bodrum'a yerleşenlerin de ilçeye kültürel anlamda zenginlik kattığını vurgulayan Hıdır; kışın sürekli çalıştığını, sergiler için yaz mevsiminde de kısa aralıklar ile çalıştığını; küçük boyutlu heykeller, soyut pano ve masklar yaptığını bunun yanında çanak, tabak, nazarlık, kaşıklık, vazo gibi dekoratif ve işlevsel tasarımlar ürettiğini ifade etmiştir. Çalışmalarını Bodrum-Merkez'de yer alan atölyesinde, dükkanında, ev galerisinde ve de İstanbul ile Ankara'da açtığı sergilerde sergilediğini belirtmiştir.

Marmara Üniversitesi Seramik Bölümü mezunu olan Nimet Yardımcı İstanbul'da olan atölyesini büyükşehirden uzak olmak ve doğaya daha yakın olmak için Bodrum'a taşıdığını bildirmiştir (Görsel 26). Seramikte hep imzalı ve tek iş yaptığını vurgulayan Yardımcı, kalıba çamur basarak biçimlendirdiği parçalar olsa bile her birinin dekor ve sırlarını farklı yaptığını ve döküm tekniği ile çalışmadığını, çoğunlukla elle biçimlendirme yöntemini kullandığını ifade etmiştir. Uzun yıllar animasyon çizgi film alanında çalıştığını ve bu deneyiminin yaptığı seramiklere de yansıdığını söyleyen Yardımcı, lavabo, sofra eşyası gibi fonksiyonel tasarımlar, seramik heykel, duvar panosu uygulamaları yaptığını, uygulamalarında sır altı ve sırüstü dekor tekniklerini kullandığını ve özellikle özgün, tek parça çalıştığını vurgulamıştır. Bodrum-Yakaköy'de evinde yer alan atölyesinde çalışmalarını sergileyen Yardımcı, Bodrum'un konumu ve tarihinin nadiren çalışmalarına yansıdığını, zaman zaman farklı uygarlıklara ait tarihi öğeleri uygulamalarında kullandığını geçmişte Osmanlı serisi çalıştığını da belirtmiştir.

Görsel 24. Selda İyier- Atölye Zuzu –(Yahşi). (Fotoğraf: B.Karabey).
Görsel 25. Ahmet Hıdır Seramik Atölyesi –(Bodrum Merkez). (Fotoğraf: B.Karabey).
Görsel 26. Nimet Yardımcı – (Yakaköy). (Fotoğraf: B.Karabey).

Atölye Mafide'nin sahibi Güzin Girit, ahşap çalışmalar yapan kardeşi Işın Demiryontan ile birlikte Bodrum-Dereköy' deki atölyelerinde çalışmalarını yürüttüklerini, zaman zaman ahşap ve seramiği buluşturan ortak uygulamalar yaptıklarını, seramik çalışmalarını kendisinin yaptığını ifade etmiştir (Görsel 27). Atölyesinde çalışmalarını sergileyen Girit, E. Ağaoğlu'ndan ve Mimar Sinan Üniversitesi gece okulundan sertifika programına giderek seramiği öğrendiğini belirtmiştir. Bodrum'un turistik bir bölge olması sebebi ile geniş bir kültürel insan skalası olduğu, sanatçısı bol bir kasaba olduğu ve bu iletişimlerin Bodrum'da seramik yapmak adına kendi çalışmaları açısından avantajlı bir durum oluşturduğunu ifade etmiştir. Genel olarak tasarımlarının işlevsel olmasına dikkat ettiklerini; ayna, takı dolabı, sehpa, oyun masaları, tepsi gibi ürünleri seramik ve ahşap birarada olacak şekilde kardeşi ile birlikte tasarladıklarını; seramik duvar panoları, vazolar, hediyelik eşya, biblo, takı tarzı uygulamalar yaptığını ve hazır çamur ve sır kullandığını, üretimlerini düşük derecede pişirdiğini ifade etmiştir.

Dokuz Eylül Üniversitesi Seramik ve Cam Bölümünden mezun olan Gül Müştü, Bodrum'da yaşadığı için atölyesini Bodrum-Gümbet'te kurmuştur (Görsel 28). Müştü, atölyesinde seramik heykel ve özgün kullanıma yönelik objeler, kişiye özel tasarımlar üretmektedir.

Tornada şekillendirme, elle biçimlendirme, kalıpla biçimlendirme gibi tüm biçimlendirme yöntemlerini kullandığını; sırlarını çoğunlukla kendisinin hazırladığını, düşük pişirim yaptığını, alternatif pişirim yöntemlerini de zaman zaman uyguladığıını belirtmiştir. Bodrum'un konum ve tarihinin özellikle dekoratif ürünlerde kısmen yansıdığını belirten Müştü, düzenli atölyesinde çalıştığını ve uygulamalarını sergilediğini ifade etmiştir.

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü mezunu olan Seda Yaman, büyükşehirden kaçarak Bodrum'a yerleşmiş ve Bodrum-Gündoğan'da evinde özel atölyesini kurmuştur (Görsel 29). Daha çok sanatsal pano tasarımları yapan Yaman, kişiye özel, mekana özel tasarımlar yaptığını; mutfak bordürleri, dekoratif dekorlu zemin karoları, fonksiyonel çanaklar, bardak ve çanak serileri, düşük pişirim, tek parça, özgün uygulamalar yaptığını belirtmiştir. Bodrum'un tarihi ve konumunun çalışmalarına çok fazla yansımadığını; Bodrum, İstanbul ve Alaçatı'da uygulamalarını sergilediğini vurgulayan Yaman, seramik sanatı uygulamaları ve tasarımlarının toplumda yaygın olarak yer almasına rağmen değer görmediğini ifade etmiştir.

Görsel 27. Güzin Girit – Atölye Mafide – (Dereköy) (Fotoğraf: B.Karabey).
Görsel 28. Gül Müştü (Gümbet) (Fotoğraf: B.Karabey).
Görsel 29. Seda Yaman Atölyesi (Gündoğan) (Fotoğraf: B.Karabey).

Sonuç

1968 ve 1972-1977 yıllarında yapılan araştırmalara göre Bodrum'da az sayıda çömlekçi atölyesi bulunduğu ancak günümüzde yörede seramik atölyelerinin ve üretim çeşitliliğinin giderek artan bir sayıya ulaştığı saptanmıştır. Bu durumun yörenin turizmde ilerlemesi ve son yıllarda yöreye başka illerden yerleşenlerin sayısındaki artış ile ilişkili olduğu düşünülmektedir. Yapılan araştırmada toplam 27 atölye ile görüşülmüştür. Özel atölyelerin yanısıra yörede iki vakıf bünyesinde seramik atölyeleri bulunmaktadır ancak bu araştırmada yalnızca özel atölyelere yer verilmiştir. Görüşülen atölye sahiplerinden 11 tanesi Seramik Bölümü mezunu 6 tanesi seramik alanı dışında sanat öğrenimi görmüş, diğer 10 atölye uygulayıcısının ise farklı disiplinlerde öğrenim alarak uzun yıllardır büyük bir ilgi ile seramik atölye çalışmalarını yürüttükleri görülmüştür. Bu atölyeler; çoğunlukla özel sanatçı atölyeleri, hediyelik eşya üretimi yapan, iç ve dış mekanlarda özgün tasarımlar yapan, kamusal alana yönelik uygulamalar yapan, her yaştan uygulayıcıya kurslar veren çok geniş bir yelpazede varlık gösteren atölyelerdir. Görüldüğü üzere tarihsel, sanatsal, endüstriyel

yönü olan ve zanaat ile ilişkili olan seramik sanat dalı, geleneksel kökleri nedeni ile tüm dünyada olduğu gibi yörede de sanat, zanaat ve tasarım birlikteliğinde süregelmektedir.

Atölyelerle yapılan görüşmelerde; uygulayıcıların aldıkları eğitim, Bodrum'da atölye açma nedenleri ve yaptıkları güncel uygulamaların neler olduğunun yanısıra; Bodrum'da seramik üretmenin avantaj ve dezavantajlarının neler olduğu, Bodrum'un konumu ve tarihinin uygulamalarına yansıyıp yansımadığı; çalışmalarını sergileyebilecekleri bir alanlarının olup olmadığı, Bodrum'un konumu, tarihi ve turistik bir bölge olmasının seramik sanatı açısından ulusal ve uluslararası etkileşime katkı sağlayıp sağlamadığı, seramik sanatının ve kendi uygulamalarının bölgede yeterli ilgi görüp görmediği; geleneksel, sanatsal ya da tasarım boyutunda seramik sanatının yaygınlaşması için ne gibi önerilerinin olduğu, yörede hammadde ve makine teçhizata kolay ulaşıp ulaşamadıkları, bu konudaki ihtiyaçların neler olduğu şeklinde sorular yöneltilmiştir.

Görsel 30. Bodrum haritası üzerinde incelelen atölyelerin dağılımı.

Atölye sahipleri ile yapılan görüşmelerde; atölyelerin yarımadanın farklı bölgelerine yayılmış olması sebebi ile atölyeler arası bilgi ve deneyim paylaşımının, iletişimin olanaklı olmadığı; bu iletişime ihtiyaç duyulduğunu vurgulayan atölye sahipleri olmuştur (Görsel 30). Bu sebeple kent planlaması içerisinde sanat ve seramik atölyelerine özel bir alan ayrılmasının olumlu sonuçlar doğuracağına vurgu yapan birkaç uygulayıcı olmuştur. Bir atölye sahibi, yöreye ait özel bir doku, bir form olmadığı ve yörede az üretim olduğunu ifade ederken; bir diğeri günümüzde Bodrum'un kendine has üretimleri ile ülke genelinde seramik sanat ve tasarımına katkı sağladığını belirtmiştir. Yapılan gözlemlerde her atölyenin kendine özgü, farklı uygulamalar yapması sebebi ile yöreye ait denilebilecek belirgin bir form anlayışının olmadığı söylenebilir.

Bodrumun konumu ve/veya tarihi ve/veya doğasının atölye üretimlerine yansıyıp yansımadığı sorusu değerlendirildiğinde; atölyelere göre değişkenlik içererek, uygulamalarına

kısmen yansıdığı tespit edilmiş; yörede seramik sanatının ve kendi üretimlerinin ilgi görüp görmediği sorusuna da, yine değişkenler içererek, genel olarak kısmen ilgi gördüğü sonucuna ulaşılmıştır. Ekonomik koşullar nedeni ile atölye olarak ayakta kalmanın zorluğuna, bu sanat ve tasarım dalının toplumdan daha fazla destek ve değer görmeye ihtiyacı olduğunun altını çizen atölyeler olmuştur. Görüşülen atölyelerin çoğu seramik sanatının yörede daha fazla değer görmesi gerektiğine; bunun için de çocuklara ve gençlere yönelik sanatsal çalıştaylar, uygulama imkanları yaratılarak toplumda sanat bilincinin oluşumuna katkı sağlanabileceği konusuna dikkat çekmişlerdir.

Genel olarak; yörede seramik üretimi için hammadde ve makina teçhizata ulaşmanın zorluğu bir dezavantajdır. Atölye sahipleri büyük şehirlerdeki aracı firmalardan malzeme temin ettiklerini belirtmiş, bazı atölyeler de çamur tornası ve fırın gibi makine teçhizatlarını ve bunların bakımlarını kendilerinin yaptığını vurgulamıştır.

Sanatın, toplum tarafından içselleştirilmediğinde yaşamdan koptuğuna, küçük yaşlardan itibaren sanat eğitimi ve sanat görgüsünün kazandırılmasının önemine vurgu yapan uygulayıcılardan; Bodrum'un gelecekte bir kültür, sanat merkezi olarak seramik sanatına müzelerin, üniversitelerin, yerel yönetimlerin, sponsorların desteği ile ulusal ve uluslararası nitelikli sanatsal etkinliklerle, kültürel etkileşime katkı sağlayabileceğine dikkat çeken atölye sahipleri olmuştur. Tüm uygulamalı sanat dalları için özellikle çocuk ve gençlere yönelik ücretsiz kurslar aracılığı ile yaratıcı etkinliklerde üretmeye hevesli olan gençlerin maddi ve manevi açıdan desteklenerek, hevesten öteye yaşam biçimine dönüşebileceğinin altını çizen uygulayıcılar olmuştur.

Bodrum, konumu gereği tarihte olduğu gibi günümüzde de ulusal ve uluslararası bağlantılara açık olan, aynı zamanda kültür ve sanat etkinliklerinin yoğunluğu ile kültür turizmindeki yerini giderek arttıracak önemli bir ilçedir. Bu araştırma ile seramik uygulama yapan atölyelerin durumu, uygulama çeşitlilikleri, ihtiyaçları saptanmaya çalışılmıştır. Yörede burada tespit edilen seramik atölyelerinin yanı sıra pekçok sanatçı işliği bulunmakta; yıl boyu çok çeşitli sanatsal etkinlikler sürmektedir. Geçmişe ve bugüne dair yapılan tespitler ileriki yıllarda da seramik sanat ve tasarım alanında Bodrum ilçesinde önemli gelişmelerin görülebileceğini göstermektedir.

Kaynakça

Coşar, Fatma M. (2015). *Bodrum Ege'de Bir Kasaba* (T.Sönmez, Çev.). Bodrum: İMEAK Deniz Ticaret Odası Bodrum Şubesi Yayını.

Coldstream, John N. (2003). *Geometric Greece.* New York: Routledge.

Diler, Adnan. (2006). Pedasa Geç Protogeometrik Tümülüsü ve Leleglerde Ölü İnancı. Turan Takaoğlu (Ed.). *Anadolu Arkeolojisine Katkılar, 65. Yaşında Abdullah Yaylalı'ya Sunulan Yazılar,* s.112-113. İstanbul: Hitit Color.

Güner, Güngör. (1988). *Anadolu'da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik.* İstanbul: Ak Yayınları Kültür Serisi.

Bora Sencer Kimdir? Erişim: 11.08.2016, http://borasencer.blogspot.com.tr/p/bora-sencer-kimdir.html#.V6xlSPmLTcs