



DOKUZ EYLÜL  
**ARAŞTIRMA**  
ÜNİVERSİTESİ



**3<sup>rd</sup> INTERNATIONAL  
ARTS - DESIGN  
CONFERENCE,  
PERFORMANCE &  
EXHIBITION  
14-15 NOVEMBER 2023  
(ONLINE)**

**ONLINE EXHIBITION  
& PERFORMANCES**

İZMİR

ISBN: 978-975-441-589-6

**TAM METİN KİTABI  
PROCEEDING BOOK**



III. ULUSLARARASI SANAT – TASARIM KONFERANSI, PERFORMANS VE SERGİSİ  
14-15 Kasım 2023  
III. INTERNATIONAL ART- DESIGN CONFERENCE, PERFORMANCES & EXHIBITION  
November 14-15, 2023



**3. ULUSLARARASI SANAT – TASARIM KONFERANSI , PERFORMANS VE  
SERGİSİ**

**14-15 Kasım 2023**

***3<sup>rd</sup> INTERNATIONAL ART-DESIGN CONFERENCE, PERFORMANCES &  
EXHIBITION***

**November 14-15<sup>th</sup>, 2023**

**ISBN: 978-975-441-589-6**

Kasım 2023, İzmir

Kitap içeriğinin tüm sorumluluğu yazarlarına aittir.

Kapak Grafik Tasarımı ve Sayfa Düzeni: Bahar Soğukkuyu Poyraz

**Düzenleme Kurulu**

Prof. Dr. Banu Özevin (Dokuz Eylül Üniversitesi)  
Prof. Dr. Sibel Almelek İşman (Dokuz Eylül Üniversitesi)  
Prof. Dr. Çınla Şeker (Dokuz Eylül Üniversitesi)  
Doç. Dr. Bahar Soğukkuyu Poyraz (Dokuz Eylül Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Esin Uçal Canakay (Dokuz Eylül Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Zehra Atabey (Trakya Üniversitesi)



III. ULUSLARARASI SANAT – TASARIM KONFERANSI, PERFORMANS VE SERGİSİ  
14-15 Kasım 2023  
III. INTERNATIONAL ART- DESIGN CONFERENCE, PERFORMANCES & EXHIBITION  
November 14-15, 2023



# DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ BUCA EĞİTİM FAKÜLTESİ

3. ULUSLARARASI SANAT – TASARIM KONFERANSI, PERFORMANS VE  
SERGİSİ

14-15 Kasım 2023

*3<sup>rd</sup> INTERNATIONAL ART-DESIGN CONFERENCE, PERFORMANCES &  
EXHIBITION*

November 14-15<sup>th</sup>, 2023

## BİLDİRİLER KİTABI PROCEEDING BOOK

ISBN: 978-975-441-589-6

### BİLİM KURULU/SCIENTIFIC COMMITTEE

PROF. HALİL YOLERİ	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
PROF. DR. RANA SİMBER ATAY	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
PROF. DR. NESRİN KULA DEMİR	AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
PROF. DR. SİBEL ÇOBAN	MARMARA ÜNİVERSİTESİ
PROF. MELİHAT TÜZÜN	TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
PROF. DR. ASLI UZ BAŞ	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
PROF. DR. FATMA EBUR İKİZ	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
PROF. DR. TUBA GÜLTEKİN	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
PROF. DR. ONUR TOPOĞLU	ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ
PROF. DR. BANU ÖZEVİN	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
PROF. DR. SİBEL ALMELEK İŞMAN	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
PROF. DR. NEVİN AKKAYA	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
PROF. DR. MÜMTAZ HAKAN SAKAR	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
PROF. DR. S. SERKAN ŞEKER	ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ
PROF. DR. ÇINLA ŞEKER	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
PROF. DR. BANU ÇULHA ÖZBAŞ	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
PROF. DR. ASLI CEYLAN ÖNER	İZMİR EKONOMİ ÜNİVERSİTESİ
PROF. VALERİ CHAKALOV	SHUMEN KONSTANTIN PRESILAVSKY ÜNİVERSİTESİ
PROF. BORIS STEVEZOR	VELIKO TARNOVO ÜNİVERSİTESİ
PROF. DR. VLADİMİR AVRAMOV	VELIKO TARNOVO ÜNİVERSİTESİ
PROF. VALERİ CHAKALOV	VELIKO TARNOVO ÜNİVERSİTESİ
DOÇ. DR. ROSTİSLAVA TODOROVA-ENCHEVA	SHUMEN KONSTANTIN PRESILAVSKY ÜNİVERSİTESİ
DOÇ. DR. SVETOSLAV ANGELOV KOSEV	VELIKO TARNOVO ÜNİVERSİTESİ
DOÇ. DR. SVETOSLAR CHILINGIROV	VELIKO TARNOVO ÜNİVERSİTESİ
DOÇ. BORIS ZHELEV GEORGIEV	VELIKO TARNOVO ÜNİVERSİTESİ
DOÇ. DR. YASEMİN KILINÇARSLAN	UŞAK ÜNİVERSİTESİ
DOÇ. DR. ORKİDE BAKALIM	İZMİR DEMOKRASİ ÜNİVERSİTESİ
DOÇ. DR. MERVE GÜVEN ÖZKERİM	GİRESUN ÜNİVERSİTESİ
DOÇ. DR. FATMA SELDA ÖZ SOYSAL	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
DOÇ. DR. EBUR İLKAY TUNCER BOON	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
DOÇ. DR. EMİNE FİLİZ YİĞİT	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
DOÇ. DR. BAHAR SOĞUKKUYU POYRAZ	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ





III. ULUSLARARASI SANAT – TASARIM KONFERANSI, PERFORMANS VE SERGİSİ

14-15 Kasım 2023

III. INTERNATIONAL ART- DESIGN CONFERENCE, PERFORMANCES & EXHIBITION

November 14-15, 2023



DOÇ. DR. SENA SENGİR AYDIN	ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
DOÇ. DR. ASLI AVCI AKÇALI	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
DOÇ. DR. MÜCAHİT BORA	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
DOÇ. DR. GÜLCE COŞKUN ŞENTÜRK	MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ
DOÇ. DR. BURCU BÖCEKLER	YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
DOÇ. DR. EVİN ERDEN TOPOĞLU	ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ
DOÇ. DR. CANSU ÇELEBİ EROL	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
DOÇ. DR. FİRDEVŞ SAĞLAM	HAKKARİ ÜNİVERSİTESİ
DOÇ. DR. HÜSEYİN UYSAL	KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
DOÇ. DR. EZGİ TOKDİL BURDUR	MEHMET AKİF ERSOY ÜNİVERSİTESİ
DOÇ. DR. YURDAGÜL KILIÇ GÜNDÜZ	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
DOÇ. DR. AYÇA AVCI	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
DOÇ. DR. YUDUM AKKUŞ	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
DOÇ. DR. CEREN SAYGI GERÇEKER	ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ
DOÇ. DR. MELİKE YİĞİT KOYUNKAYA	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
DOÇ. ELİF GÜLFEM KISTIR	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
DR. ÖĞR. ÜYESİ HANİFE KESKİN	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
DR. ÖĞR. ÜYESİ MELTEM GÖKDAĞ BALTAOĞLU	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
DR. ÖĞR. ÜYESİ ESİN UÇAL CANAKAY	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
DR. ÖĞR. ÜYESİ ZEHRA ATABEY	TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
DR. ÖĞR. ÜYESİ DİLEK MAKTAL CANKO	EGE ÜNİVERSİTESİ
DR. ÖĞR. ÜYESİ SEÇİL SOYTOK NALÇACI	MANİSA CELAL BAYAR ÜNİVERSİTESİ
DR. ÖĞR. ÜYESİ SEDA AĞIRBAŞ	EGE ÜNİVERSİTESİ
DR. ÖĞR. ÜYESİ PEYRUZE RANA ÇETİNKAYA	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
DR. ÖĞR. ÜYESİ ESRA USLU	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
DR. ÖĞR. ÜYESİ EKİN SU KUZU	GİRESUN ÜNİVERSİTESİ
ÖĞR. GÖR. DR. AHMET MUHİP ŞANAL	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
ÖĞR. GÖR. DR. OĞUZ ÖZCAN	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
ÖĞR. GÖR. DR. GÜRKAN GÜLEÇ	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
ARŞ. GÖR. DR. ASLI KAYA	MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ



III. ULUSLARARASI SANAT – TASARIM KONFERANSI, PERFORMANS VE SERGİSİ

14-15 Kasım 2023

III. INTERNATIONAL ART- DESIGN CONFERENCE, PERFORMANCES & EXHIBITION

November 14-15, 2023



### **3. ULUSLARARASI SANAT - TASARIM KONFERANSI, PERFORMANS VE SERGİSİ,**

**IADCE 2023**

**14-15 Kasım, 2023**

Dışavurum biçimi olarak sanatın ifade yolları; sergilenme / sunulma ortamı, ulaşılan kitle, anlatılmak istenenler, anlatılanlar, doğrudan anlatılmadan bulunması istenenler gibi farklı değişkenler barındırmaktadır. Sanatsal ifade biçimi, sıradan anlatımın dışındadır, tasarlanmış, planlanmış bir aktarım yöntemidir. Sanatsal anlatımın barındırdığı sentezlerin ayrıştırılmasında akademik yorumun katkısı önem taşımaktadır. Bu bağlamda sanatsal anlatıların taşıdığı sosyal, kültürel, çevresel, felsefi, tarihsel izlerin çözümlenmesinde farklı görüşlerin bir araya gelmesinin hedeflendiği bu sempozyuma, sanatın her alanında çalışma yapan sanatçılar, bilim insanları, araştırmacılar, uzmanlar, öğrenciler ile sanatın tüm paydaşları ve ilgi duyan dinleyiciler katılmıştır.

Görsel sanatlar, tasarım, müzik, dans, edebiyat, sinema ve tiyatro gibi çokça disiplini kapsayan sanat, insanın duygu, fikir, felsefe ve deneyimlerini ifade ettiği kültürel bir eylem, bir biçim, bir dildir. Bilimsel ilerlemelerin sanat ve tasarım boyutundaki yansımalarını görmek; sanat ve tasarım disiplinleri üzerine görüşlerin paylaşımında yeni yollar aramak amacıyla Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü tarafından düzenlenen 3. Uluslararası Sanat – Tasarım Konferansı, Performans ve Sergisi'ne katılım sağlanmıştır.



III. ULUSLARARASI SANAT – TASARIM KONFERANSI, PERFORMANS VE SERGİSİ

14-15 Kasım 2023

III. INTERNATIONAL ART- DESIGN CONFERENCE, PERFORMANCES & EXHIBITION

November 14-15, 2023



### **3<sup>rd</sup> INTERNATIONAL ARTS - DESIGN CONFERENCE, PERFORMANCES & EXHIBITION**

**November 14-15<sup>th</sup>, 2023**

Ways of expression of art as a form of expression; It contains different variables such as the environment of exhibition / presentation, the audience reached, what is wanted to be told, what is explained, and what is wanted to be found without being explained directly. Artistic expression is beyond ordinary expression; it is a designed, planned method of transmission. The contribution of academic interpretation is important in parsing the syntheses contained in the artistic narrative. In this context, this symposium, which aims to bring together different views in analyzing the social, cultural, environmental, philosophical and historical traces carried by artistic narratives, was attended by artists working in all fields of art, scientists, researchers, experts, students, all stakeholders of art and interested listeners.

Art, which covers many disciplines such as visual arts, design, music, dance, literature, cinema and theater, is a cultural action, a form and a language in which people express their emotions, ideas, philosophies and experiences. To see the reflections of scientific advances in art and design; Participation was made in the 3rd International Art - Design Conference, Performance and Exhibition organized by Dokuz Eylül University, Buca Faculty of Education, Department of Fine Arts Education, in order to seek new ways in sharing opinions on art and design disciplines.

## İÇİNDEKİLER

<b>Türkiye’de Yapılmış Müzik Öğretim Yöntem ve Yaklaşımları ile İlgili Çalışmaların Değerlendirilmesi</b>	<b>10</b>
Evaluation of Studies on Music Teaching Methods and Approaches in Türkiye <i>Leyla Paşalı Beşçınar, Doktora Öğrencisi / PhD Student</i>	
<b>Bilim Temelli Sanatsal İfade Biçimi Olarak Bilimsel İllüstrasyon: “Maviden Işığa - Cambriyen Bilimsel İllüstrasyon Sergisi” İncelemesi</b>	<b>22</b>
Scientific Illustration as a Science-Based Artistic Expression: The Research of ‘From Blue to Light – Cambrian Scientific Illustration Exhibition’ <i>Doç. Banu Bulduk Türkmen / Associate Professor</i>	
<b>90’lardan Günümüze Siber Feminist Hareketin Sanat Üretimine Yansımaları</b>	<b>32</b>
The ‘90s to the Present, Cyborg Feminist Movement Reflections in Art Production <i>Nermin Balıkçı, Resim Öğretmeni, Yüksek Lisans Mezunu / Art Teacher, Master of Fine Arts Education</i>	
<b>Alan Yazını Tarama Sürecinde Veri Görselleştirme Araçlarının Kullanımı</b>	<b>44</b>
Use of Data Visualization Tools in Literature Review Process <i>Dr. Öğr. Üyesi Güllü Yakar / Assistant Professor, PhD</i>	
<b>Kavramsal Fotoğraf Hareketi ve Chema Madoz</b>	<b>52</b>
Conceptual Photography Movement and Chema Madoz <i>Okan Özgen, Doktora Öğrencisi / PhD Student</i>	
<b>Grafik Tasarımcı Saul Bass’ın Kinetik Tipografiye Yaklaşımı ve “Goodfellas” Film Jenerik İncelemesi</b>	<b>64</b>
Graphic Designer Saul Bass' Approach to Kinetic Typography and "Goodfellas" Movie Credits Review <i>Merve Ersoy Omay, Görsel Sanatlar Öğretmeni / Visual Arts Teacher</i>	
<b>Müzik Eğitimi Perspektifinden Osmanlı İmparatorluğu’ndan Erken Cumhuriyet Dönemine Kadınlar ve Viyolonsel Eğitimi</b>	<b>68</b>
Women and Cello Education from the Ottoman Empire to the Early Republic Period from the Perspective of Music Education <i>İrem Kınacı, Yüksek Lisans Öğrencisi / Master Student &amp; Prof. Dr. Mümtaz Hakan Sakar / Professor, PhD</i>	
<b>Türk Müzik Tarihinin Kayıp Bestecisi: İsmail Zühtü</b>	<b>85</b>
The Lost Composer of Turkish Music History: Ismail Zühtü <i>Seymen Özdeniz, Lisans Öğrencisi / Undergraduate Student</i>	
<b>Türkiye’de Müzik Eğitiminde Teknoloji Kullanımı Konularında Hazırlanmış Tez Çalışmalarının Bibliyometrik Analizi</b>	<b>105</b>
Bibliometric Analysis of Theses on the Use of Technology in Music Education in Türkiye <i>Sibel Çiloğlu, Yüksek Lisans Öğrencisi / Master Student &amp; Prof. Dr. Deniz Beste Çevik Kılıç / Professor, PhD</i>	
<b>Toplum Mimarlık İlişkisi Bağlamında Katılım, Fransa Örneği</b>	<b>113</b>
Participation in the Context of the Relationship of Society-Architecture, the Example of France <i>Miray Melisa Yörük, Yüksek Lisans Öğrencisi / Master Student &amp; Doç. Dr. Burcu Gülay Taşçı / Associate Professor, PhD</i>	
<b>Sürdürülebilirlik 4’33”</b>	<b>125</b>
Sustainability 4’33”	

*Coşkun Irmak, Lisans Öğrencisi / Undergraduate Student*

**Avrupa ve Amerikan Resminde Noktürn Teması** **131**

Nocturne Theme in European and American Painting

*Can Çobanoğlu, Doktora Öğrencisi / PhD Student & Prof. Dr. Sibel Almelek İşman / Professor, PhD*

**Performans Sanatında Estetik Deneyim ve Anlam Üretme Süreci** **141**

Aesthetic Experience and the Process of Creating Meaning in Performance Art

*Doç. Dr. Metin Uçar / Associate Professor, PhD*

**Sanatçının Kendi Bedenini İğrençleştirmesinin  
Julia Kristeva'nın Abject Yaklaşımıyla Okunması** **151**

Reading the Artist's Disgusting of His Own Body with Julia Kristeva's Abject Approach

*Dr. Aşkın Bahadır / PhD*

**Türk Sanatında 1950 Sonrası Modernleşme Hareketleri ve Yeni Plastik Denemeler** **161**

Modernization Movements and New Plastic Experiments in Turkish Art in the Post-1950 Period

*Dr. Öğr. Üyesi Gülfem Karslıgil Marakoğlu / Assistant Professor, PhD*

**Bir İfade Biçimi Olarak Kullanılan Emojilerin Görsel Okuryazarlık Bağlamında İncelenmesi** **170**

Investigation of Emoji Used as a Form of Expression in the Context of Visual Literacy

*Enise Erva Sayık, Yüksek Lisans Öğrencisi / Master Student &*

*Dr. Öğr. Üyesi Zeliha Canan Özkan / Assistant Professor, PhD*

**Deneysel Sanat ve Yaratıcılık** **181**

Experimental Art and Creativity

*Arş. Gör. Dr. Sevgi Narman Çal / Research Assistant, PhD*

**Gerçeğe Tahammül Etmek Mümkün mü?** **190**

Is It Possible to Tolerate the Truth?

*Prof. Dr. Meral Özçınar / Professor, PhD*

**Dramaterapi'nin Bir Bileşeni Olarak Kukla Kullanımı** **196**

Using Puppets as a Component of Dramatherapy

*Dr. Öğr. Üyesi Duygu Ebru Öngen Corsini / Assistant Professor, PhD*

**İzmir Avrupa Caz Festivali Afişlerinin İncelenmesi** **202**

Examination of Izmir European Jazz Festival Posters

*İlayda Tok, Doktora Öğrencisi / PhD Student*

**Bir İllüstrasyon Ustası Olarak Norman Rockwell ve Tasarım Anlayışı** **212**

Norman Rockwell as a Master of Illustration and His Understanding of Design

*Adnan Özkan, Yüksek Lisans Öğrencisi / Master Student*

### Türkiye’de Yapılmış Müzik Öğretim Yöntem ve Yaklaşımları ile ilgili Çalışmaların Değerlendirilmesi

*Leyla Paşalı Beşçınar, Doktora Öğrencisi / PhD Student*

*Dokuz Eylül Üniversitesi / Dokuz Eylül University*

*leylaapasali@gmail.com*

#### Özet

Eğitim süreci sosyal, kültürel, dini, politik ve ekonomik birçok değişkenden etkilenmektedir. Her toplum ve devlet kendi geleceği için eğitimin amaçlarının ne olması gerektiği sorularını gündemde tutmakta ve bu sorulara cevaplar aramaktadır.

Bireylerin eğitiminin önemli bir parçası olan müzik eğitiminde de bu sorulara cevaplar aranmış ve çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Etkili bir müzik eğitimi için öğrencilerin öğrenme şekillerinin iyi analiz edilmiş olması ve eğitim sürecinin adımlarının öğrenciye deneyerek ve yaşayarak öğrenme koşullarını sunabilecek olmasının önemli olduğu düşünülmektedir.

Eğitmcilerin, düşünürlerin ve müzisyenlerin bu sorulara cevap ararken yapmış oldukları deneyler ve gözlemler sonucunda ortaya çıkmış olan müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımlarının müzik eğitiminde yerinin önemli olduğu ve tüm müzik eğitimcilerinin nitelikli bir öğrenme-öğretme ortamı oluşturabilmek için bu yöntem ve yaklaşımlarla ilgili bilgi sahibi olmaları gerektiğine inanılmaktadır. Müzik öğretiminde bir yönetime ihtiyaç vardır ancak her öğretmenin aynı yöntemi kullanmasına gerek yoktur. Müzikal hedefler hakkında net bir fikre sahip olan ve yöntemin altında yatan ilkeleri anlayan öğretmenin, kendi yeteneklerine ve öğretim tarzına en uygun yöntemi seçme olasılığı daha yüksektir (Choksy ve diğerleri, 2001 s. 1). Müzik eğitiminde sürecin önemli olduğu ve derslerin en etkili şekilde planlandığı müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımlarını, Dalcroze-Eurhythmics Yöntemi, Orff-Schulwerk Müzik ve Hareket eğitimi, Kodály Yöntemi, Gordon’un Müzik Öğrenme Teorisi (Music Learning Theory) ve Suzuki Yöntemi olarak sıralayabiliriz.

Ülkemizde de özellikle son yıllarda müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımları ile ilgili çalışmalar yaygınlaşmıştır. Bu çalışmada Türkiye’deki müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımları ile ilgili yapılmış yüksek lisans ve doktora tezlerinin incelenmesi amaçlanmıştır. Ulaşılan çalışmaların içerik ve yöntem analizleri yapılmıştır. Bu analizler doğrultusunda ülkemizde son yıllarda hangi kaynakların kullanıldığı, müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımlarından hangilerinin daha çok bilindiği ve hangi konularda literatürde eksiklikler olduğu soruları için yanıtlara ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik eğitimi, Orff Schulwerk Müzik ve Hareket Eğitimi, Kodaly Yöntemi, Dalcroze Yöntemi, Müzik Öğrenme Teorisi, Suzuki Yöntemi.

#### Evaluation of Studies on Music Teaching Methods and Approaches in Türkiye

##### Abstract

The education process is affected by many social, cultural, religious, political and economic variables. Every societies and every states, keeps the question of what the aims of education should be on the agenda and look for answers to this question for their future.

Answers to these questions have been sought and various studies have been conducted in music education, which is an important part of individuals’ education. It is thought that for an effective music education, students’ learning styles must be analyzed well and it is important that the steps of the education process provide the student with conditions for learning by experimenting and experiencing.



It is believed that music education methods and approaches, which have emerged as a result of experiments and observations made by educators, philosophers and musicians while searching for answers to these questions, have an important place in music education and that all music educators should have knowledge of these methods and approaches in order to create a qualified learning-teaching environment. “There is obviously a need for method in the teaching of music, but there is not necessarily a need for everyone to practice the same method. The teacher who has a clear idea of musical goals and an understanding of the underlying principles of each method will be more likely to choose the one method best suited to his or her own talents and teaching style” (Choksy and others, 2001 p. 1)

We can list them music education methods and approaches where the process is important in music education and the lessons are planned in the most effective way, Dalcroze-Eurhythmics Method, Orff-Schulwerk, Kodály Method, Gordon's Music Learning Theory and Suzuki Method. Studies on music education methods and approaches have become widespread in our country, especially in recent years.

In this study, it is aimed to examine the master's and doctoral theses about music education methods and approaches in Turkey. Content and method analyzes of the studies were conducted. In line with these analyses, answers were reached to the questions of which resources have been used in our country in recent years, which music education methods and approaches are better known, and on which subjects there are deficiencies in the literature.

**Keywords:** Music Education, Orff Schulwerk Music and Movement Pedagogy, Kodaly Method, Dalcroze Method, Music Learning Theory, Suzuki Method.

## Giriş

Geleceğini önemseyen her toplum ve devlet, kendi geleceği için eğitimin amaçlarının ne olması gerektiği sorularını gündemde tutmakta ve bu sorulara cevaplar aramaktadır. Eğitimin önemli bir parçası olan müzik eğitiminde de bu soruların gündemde olması gerektiği düşünülmektedir.

Müzik eğitiminde bu soruları sorgulayarak yeni yöntem ve yaklaşımlar geliştiren ve günümüze kadar gelen beş müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımı vardır. Bu yöntem ve yaklaşımları, Dalcroze-Eurhythmics Yöntemi, Kodaly Yöntemi, Orff Schulwerk Müzik ve Hareket Eğitimi, Gordon'un Müzik Öğrenme Teorisi ve Suzuki Yöntemi olarak sırayabiliriz. Çalışmanın sonraki bölümünde bu yöntem ve yaklaşımlar açıklanacaktır.

Tüm müzik eğitimcilerinin nitelikli bir öğrenme-öğretme ortamı oluşturabilmek için bu yöntem ve yaklaşımlarla ilgili bilgi sahibi olmaları gerektiğine inanılmaktadır. Müzik öğretiminde bir yonteme ihtiyaç vardır ancak her öğretmenin aynı yöntemi kullanmasına gerek yoktur. Müzikal hedefler hakkında net bir fikre sahip olan ve yöntemin altında yatan ilkeleri anlayan öğretmenin, kendi yeteneklerine ve öğretim tarzına en uygun yöntemi seçme olasılığı daha yüksektir (Choksy ve diğerleri, 2001 s. 1).

Bu çalışmada, literatür taraması ile Türkiye’de yapılmış olan tüm müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımları konulu lisansüstü tezlerle ulaşılmaya çalışılmış ve ulaşılan lisansüstü tezler yöntemleri, çalışma grupları, çalışmaların yürüldüğü şehirler, çalışmaların yılları bakımından değerlendirilmiştir.

## Müzik Eğitimi Yöntem ve Yaklaşımları

Bu bölümde belli başlı müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımlarından olan, Dalcroze-Eurhythmics Yöntemi, Kodaly Yöntemi, Orff Schulwerk Müzik ve Hareket Eğitimi, Gordon'un Müzik Öğrenme Teorisi ve Suzuki Yöntemi hakkında kısa bilgiler verilecektir.

## Dalcroze-Eurhythmics Yöntemi

Emile Jaques-Dalcroze, 1865 yılında doğmuş bir müzisyendir. Dalcroze-Eurhythmics Yöntemi, Dalcroze'un Cenevre Konservatuari'nda solfej ve armoni öğretmenliği yaptığı sıralarda gelişmiştir. Dalcroze, öğrencilerinin teknik olarak yeterli ve teorik olarak bilgili olmalarına rağmen müzikal becerilerinin ve müzisyenliklerinin yeterli seviyede olmadığını düşünmüştür. Bu soruna bir çözüm bulmak için de eğitim sistemini sorgulamaya başlamıştır. Dalcroze'a göre müzik eğitimi, duyguların ve bedeninin de dahil olduğu bir süreçle işlenmeliydi (Mead, 1994, s. 1).

Dalcroze, öğrencilerinin daha iyi müzisyenler olmasını sağlamak için solfej ve kulak egzersizleri geliştirmeye başlamıştır. Bu solfej ve kulak egzersizlerinin öğrencilerin içsel duyumunu (inner hearing) geliştirmesini amaçlamıştır. Dalcroze'a göre içsel duyum, müziğin iyi duyulduğu kadar iyi anlaşılabilir. Dalcroze, öğrencilerin müzikal bir belleklerinin oluşması gerektiğine inanmıştır. Bir balerin yapacağı hareketi, kinestetik belleğinde canlandırabildiği gibi müzisyenlerin de ezgisel cümleleri içeren bir kinestetik bellekleri olması gerektiğini savunmuştur. Kinestetik belleğin oluşmasının en önemli yollarından birinin de müziksel ifadeleri harekete çevirmek olduğunu belirtmiştir (Mead, 1994, s. 1-3).

Dalcroze-Eurhythmics Yöntemi, müzikte ana elementin ritim olduğu ve tüm müzikal ifadelerin, bedensel hareket ile ifadesinin olması gerektiği fikrine dayanmaktadır. Dalcroze-Eurhythmics'te hareketlerin ani olarak yapılması önemli görülmektedir. Değişen müzikal ifadeler öğrencilerden ani hareket değişiklikleri beklenmektedir. Eurhythmics derslerinde her hareketin bir anlamı vardır. Örneğin kol kaldırmak büyük üçlü aralığını ifade edebilir (Choksy vs., 2001, s. 40).

Tüm yöntem solfej, eurhythmics ve doğaçlama olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır (Choksy vd., 2001, s. 40). Yöntemin solfej bölümü, teorik bilgileri, solfej ve kulak egzersizlerini içermektedir. Eurhythmics bölümü, Dalcroze-Eurhythmics ilkeleri doğrultusunda planlanmış hareketleri, doğaçlama bölümü ise, öğretmen ve öğrencilerin ses, enstrüman ve hareketleriyle yapacakları doğaçlamaları içermektedir (Mead, 1994, s. 3).

Dalcroze-Eurhythmics'te doğaçlama önemli bir yere sahiptir. Dalcroze, Viyana'da Adolf Prosnitz ile çalıştığı dönemlerde Prosnitz'in doğaçlama ile ilgili fikirlerinden etkilenmiştir. Prosnitz'e göre doğaçlama, öğrencinin düşüncelerini ve duygularını doğrulamanın bir yoludur ve öğrencileri kendi tekniklerini, kendi deneyimleri yoluyla keşfetmeye yönlendirir (Schnebly-Black & Moore, 1997, s. 6). Dalcroze öğretmenleri derslerinde hazır müzikleri kullanmaktan çok doğaçlama müziği özellikle de doğaçlama piyano müziği kullanırlar. Bu sayede öğretmen çaldığı müzikte ani değişiklikler yaparak öğrencilerden istediği ani fiziksel tepkilere ulaşabilmektedir. Öğretmenlerin yanı sıra öğrencilerden de doğaçlama yapmaları beklenmektedir. Öğrenciler hareketleriyle, enstrümanlarıyla veya sesleriyle doğaçlama yaparlar (Mead, 1994, s. 14).

### **Orff-Schulwerk Müzik ve Hareket Eğitimi**

Carl Orff (1895-1982), yarattığı dinamik süreçler çocukların içlerindeki hayal gücünü ateşleyerek müzik dünyasının içine alabileceğini tüm dünyaya tanıtan bir Alman bestecidir (Choksy vd., 2001, s. 103).

"Orff-Schulwerk, kısa bir tanımla müzik, hareket ve dil öğelerinin birlikte kullanıldığı doğaçlamalara dayanan, grup aktiviteleri içinde bireyin yaratıcı potansiyelini geliştirmesine olanak sağlayan bütüncül bir müzik eğitimi anlayışıdır" (Özevin, 2018). Sonuçtan çok sürecin önemli olduğu bu yaklaşımda, çocukların ritmik konuşabileceği, dans edebileceği, kendi hareketlerini yaratabileceği, şarkı söyleyebileceği oyunlar düzenlenir ve çocukların oyun oynarken pratik yapmaları sağlanır. Düzenlenen oyunlar hem çocuklar için hem de yetişkinler için öğretici ve tatmin edicidir (Goodkin, 2004, s. 13-14).

Orff-Schulwerk'te öğretmen etkinliklerin başlangıcını, sonucunu ve sınırlarını belirlese de sınıfın bir üyesi konumundadır. Öğrenciye taklit edebileceği, gözlem yapabileceği, deneyimleyeceği bir sınıf ortamı hazırlanır. Müzikal kavramlar basitten karmaşığa yoluyla aktarılır. Derslerde, içerisinde ziller, ritim çubukları, üçgen, kastanyet, marakas gibi küçük ritim çalgılarını içeren ve günümüzde Orff

çalgıları olarak bilinen çalgıların yanı sıra tüm bireylerin en doğal enstrümanı olan beden de ritim çalgısı olarak kullanılır (Özevin, 2018).

Orff-Schulwerk etkinliklerinin, çocuklara özgür bir yaratma ortamı sağlaması yönünden öğrencilerin yaratıcılık yönlerinin geliştirdiği söylenebilir. Yaratıcılık için bir rol modeli sağlamak üzere taklit kullanılır. Öğretmen- öğrenci ilişkisi, usta-çırak ilişkisine benzetilebilir. Sırasıyla gözlemlemek, taklit etmek, deneyimlemek ve yaratmak aşamaları sunulan her yeni konu için tekrarlanır (Choksy vd., 2001, s. 108).

Orff Schulwerk Müzik ve Hareket Eğitimi, elementerdir. Elementer müzikte, müziği yapan kişi hem yaratıcısı hem dinleyicisi hem de performansçısı durumundadır. “Elementer müzik deneyimleme alanını içerir, ilk kontakları, duygusal etkileri ve bilişsel dürtüleri sağlar, çocuğa ilk olarak müziğe dönme izni verir, onu algılamasına, deneyimlemesine, onu kendisinin yapmasına ve anlamayı öğrenmesine izin verir” (Regner, 1975; akt. Özevin 2018).

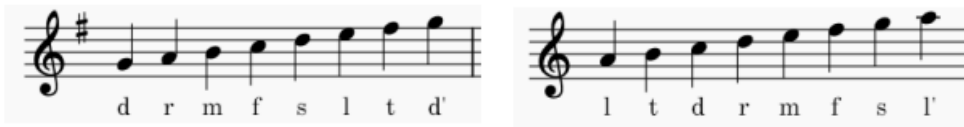
### Kodály Yöntemi

Zoltan Kodaly, 1882 yılında Macaristan’da doğmuştur. Kodaly, hayat boyu üstün bir odaklanma becerisi ile çalışkan biri olarak bilinmektedir ve en önemli çalışma alanları, halk müziği araştırmaları, bestecilik ve müzik eğitimidir (Stockmann, 1995 akt; Kaya, 2023).

Kodaly Yöntemi, 1940-1950 yıllarında Zoltan Kodaly tarafından geliştirilmiştir. Kodaly, bir kişi konuşmayı öğrenebiliyorsa müziği de öğrenebilir fikrini benimsemiştir. Müzisyenliği geliştirecek en iyi yolun şarkı söylemek olduğunu belirtmiştir ve çocuğun ana dilindeki kültürel mirasa ait şarkıların müzik eğitiminde araç olarak kullanılması gerektiğini savunmuştur (Choksy, 2001, s. 82).

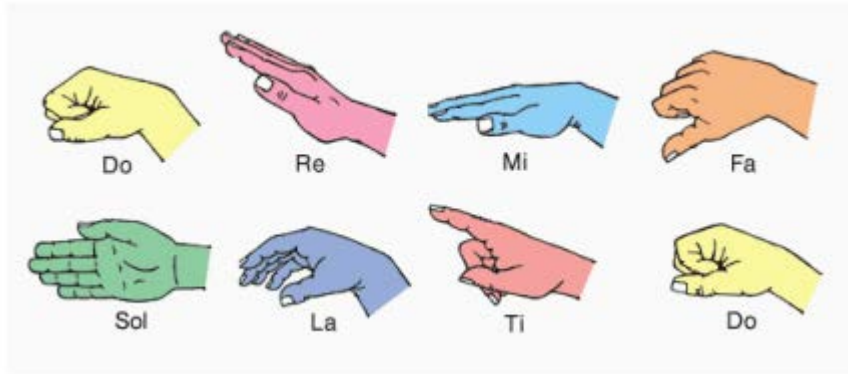
Yıldırım (1995)’e göre Kodaly felsefesinin amaçları, çocukta var olan müzik yeteneğini en üst seviyeye çıkarmak, müzik diliyle okumayı, yazmayı ve üretmeyi öğretmek, çocukları kendi kültür mirası ve kendi dilleriyle tanıştırmak, çocuklara dünyadaki en büyük sanat eserlerini tanıtarak bu müzikleri, müzik üzerine dayanan bilgileriyle sevmelerini sağlamaktır. Kodaly Yöntemi’nde kullanılan araçlar ise Choksy (2001), şu şekilde sıralamıştır;

Tonik sol-fa: tüm majör dizilerin do,re,mi,fa,sol,la,si olarak minör dizilerin ise la,si,do,re,mi,fa,sol,la olarak ele alınmasıdır. Yedi ayrı nota, yedi ayrı harfle (d-r-m-f-s-l-t) gösterilmiştir.



Şekil 1 Majör dizi ve minör dizi örneği

El işaretleri: Her nota için belirlenmiş bir el işareti vardır. Tek el kullanılarak yapıldığı için çocuklar baskın olan ellerini kullanmaktadır. Tonik sol-fa ile kullanıldığında daha etkili bir araç haline gelmektedir.



Şekil 2 El işaretleri (<https://www.musictheorytutor.org/2013/03/25/solfege-hand-signs/>)

Ritim süresi heceleri: Kodaly Yöntemi'nde çocuklar ritimleri ritim heceleriyle öğrenirler daha sonra nota okumaya başlarlar. Kodaly Yöntemi'nin kendisine ait ritim heceleri bulunmaktadır (s. 88).



Şekil 3 Ritim süresi heceleri (Choksy, 2001, s. 88)

### Suzuki Yöntemi

Shinichi Suzuki, 17 Ekim 1898 yılında Japonya'da doğmuştur. Babası ünlü bir keman yapımcısı olan Suzuki, filozof, kemancı ve eğitimcidir. Suzuki, babasının keman fabrikasında geçirdiği zaman diliminde keman yapımının inceliklerini öğrenmiştir (Hermann, 1981 akt; Töral, 2021).

Suzuki, çocukların anadillerini öğrendiği gibi müziği öğrenmeleri gerektiğini savunmuştur. Suzuki ders verdiği yıllarda öğrencilerin günden güne gelişim göstermelerinin sonucunda "yetenek doğuştan değildir sonradan geliştirilebilir" düşüncesini benimsemiştir. Ona göre her çocuk eğitilebilirdir önemli olan kullanılan yöntemdir (Suzuki, 2010).

Her çocuğun ana dilini kusursuz bir biçimde öğrenmesinden yola çıkarak geliştirilen Suzuki Yöntemi'nde "pasif dinleme" önemli bir yerdedir. Suzuki piyano öğretmeni Jenny Macmillan pasif dinlemeyi şu şekilde açıklamıştır: "Çocuklar hiç konuşma duymasalar, konuşmayı öğrenemezlerdi. Oysa konuşucu ile çevrelendiklerinde, çocuklar bunu duyar ve duyduklarını kopyalarlar, tekrar ederler. Sonuçta, dillerini akıcı bir şekilde konuşmaya başlarlar" (Macmillan, 2008, s. 36 akt; Akpınar, 2009).

Suzuki Yöntemi'nde çocuklar nota okumaya başlamadan önce keman çalmayı öğrenirler. Derslerde öğrenciler öğretmenlerini taklit ederler, çalışılan şarkılar derste çok kez dinlenir. Suzuki Yöntemi tekrar yapmanın önemli olduğu bir yöntemdir derslerde sayısız tekrarlar yapılır ve öğrencilerin bu tekrarlardan sıkılmaması için oyunlu etkinlikler planlanır. Sadece çalışılan şarkının ders içerisindeki tekrarı değil genel olarak repertuar tekrarı önemli görülmektedir (Sak Brody, 2016).

Bu yöntemde ailenin eğitilmesi en az öğrencinin eğitilmesi kadar önemlidir. Suzuki Yöntemi'nde aileler çocukların derslerine dahil olurlar ödevleri ve görevleri not alırlar ve çocuğun evde

nasıl çalışması gerektiğini öğrenirler bu şekilde evde çocuklarına keman çalışmaları için rehberlik edebilirler (Şeker, 2005).

### Müzik Öğrenme Teorisi

Edwin E. Gordon, 1927 doğumlu, Amerikan müzik eğitimcisi, araştırmacı ve editördür. Gordon, çocukların müzik becerilerinin geliştirilmesi için birçok çalışma yapmıştır ve müzik potansiyeli ölçme testleri oluşturmuştur (Lange, 2005, s. 19).

Uzun yıllar süren araştırmalar ve uygulamalı saha testlerinin ardından ortaya çıkan Müzik Öğrenme Teorisi, bir yöntem değildir. Müzik Öğrenme Teorisi, müziği nasıl öğrendiğimizin bir açıklamasıdır. Gordon, “audiation” yoluyla müzik öğrenme aşamaları sunmuştur. Audiation kavramı Gordon’un literatüre eklediği ve Türkçe’de tek bir kelime ile ifade edilemeyecek bir kavramdır. Gordon audiation’ı şu şekilde tanımlamıştır; dil iletişim kurma ihtiyacımızın sonucudur, konuşma, iletişim kurma şeklimizdir, düşünce ise iletişim kurduğumuz şeydir. Bunun müzikteki karşılığı ise müzik, iletişim kurma ihtiyacımızın sonucudur, performans sergilemek iletişim kurma şeklimizdir, audiation ise iletişim kurduğumuz şeydir (Gordon, 1999).

Gordon’a göre bireyler konuşma dilini nasıl öğreniyorsa müziği de aynı aşamalarla öğrenmektedir. Doğduğumuz andan itibaren (belki daha öncesinde de) bebekler konuşma diline sıkça maruz kalırlar. Belirli bir süre sonra bu kelimeleri taklit etmeye çalışırlar. Taklit edilen kelimeler zamanla anlamlı cümlelere dönüşmeye başlar ve çocuklar okul çağına geldiğinde okuma ve yazmayı öğrenirler. Gordon, müzik öğrenme aşamalarının da bu şekilde ilerlediğini savunmuştur. Gordon, eğitimi iki dönemde incelemiştir. İlki 0-6 yaş İnfomal Rehberlik dönemi iken ikincisi 6 yaş ve üzeri Formal Eğitim Dönemidir (Çenberci ve Tufan, 2020).

Gordon (2013) audiation aşamalarını aşağıdaki şekilde belirtmiştir;

**Table 1** Audiation aşamaları (Gordon, 2013, s. 23).

Aşamalar	Tanım
1. Aşama	Anlık akılda tutma
2. Aşama	Tonal ve ritmik paternleri taklit etme, audiate etme ve tonunu, makro mikro vuruşları tanımlama
3. Aşama	Nesnel veya öznel tonalite ve ölçü kurma
4. Aşama	Organize ettiğimiz tonal ve ritim paternlerini bilinçli bir şekilde audiation’da tutma
5. Aşama	Tonal ve ritmik paternleri başka bir müzikte duyma ve bilinçli bir şekilde hatırlama
6. Aşama	Paternlerin bilinçli tahmini

Gordon, herkesin alışık olduğu yetenekli, yeteneksiz kavramlarını kullanmamakla birlikte her bireyin farklı seviyelerde müzik potansiyelleri ile dünyaya geldiğini savunmuştur. Gordon’a göre müzik potansiyeli 0-9 yaş arasında geliştirilebilir ancak 9 yaş sonrasında müzik potansiyelinde çok büyük değişimler görülmemektedir. Gordon çocukların müzik potansiyellerinin belirlenmesinin, öğrencileri ihtiyaçlarına göre sınıflara ayırabilmek ve öğrencilerin ihtiyaçlarına yönelik eğitim verilmesi açısından önemli olduğunu düşünmüştür. Gordon farklı yaş gruplarına uygulanabilecek farklı müzik öğrenme potansiyeli testleri geliştirmiştir (Gordon, 2013, s. 11).

### Yöntem

Ülkemizde yapılmış olan müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımları konulu lisansüstü tezlerin tümünü incelemeyi hedefleyen bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi kullanılmıştır.

Nitel araştırmanın genel bir tanımını yapmak güçtür. Nitel araştırma kavramı şemsiye bir kavramdır. Kültür analizi, betimsel araştırma, kuram geliştirme, içerik analizi gibi kavramların değişik disiplinlerle ilişkili olması ve analiz teknikleri açısından birbirlerine benzer olması bakımından “nitel araştırma” bu kavramları içine alan genel bir kavram olarak kabul edilebilir (Yıldırım ve Şimşek, 2016, s. 40-41).

“Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar. Nitel çalışmada doküman incelemesi tek başına bir veri toplama yöntemi olabileceği gibi diğer veri toplama yöntemleri ile birlikte de kullanılabilir” (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s. 217).

Söz konusu tezler, türlerine, yürütülen şehirlere, yıllarına, araştırma yöntemlerine ve çalışma gruplarına göre dağılımları incelenmiş, tablolar ve grafiklerle gösterilmiştir.

Çalışmanın kaynağını Türkiye’de 2023 yılına kadar, müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımları konularında hazırlanmış lisansüstü tezler oluşturmaktadır. İncelemede ölçüt olarak tezlerin müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımlarından olan Dalcroze-Eurhythmic Yöntemi, Orff Schulwerk Müzik ve Hareket Eğitimi, Kodaly Yöntemi, Suzuki Yöntemi ve Müzik Öğrenme Teorisi konularından en az biriyle ilgili veya ortak konulu tezler yapılmış olması şeklinde belirlenmiştir. Tez isminde bu yöntem ve yaklaşımların ismi yazılmasına rağmen içeriğinde özel olarak bir çalışma yapılmayan tezler kapsam dışı bırakılmıştır.

### Verilerin Toplanması

YÖK ulusal tez merkezinde müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımları konulu lisansüstü tezler indirilmiştir. Erişime kapalı tezlerin özetlerinden faydalanılmıştır.

### Bulgular

Bu bölümde ülkemizde yapılmış olan müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımları konulu lisansüstü tezler türlerine, yürütülen şehirlere, yıllarına, araştırma yöntemlerine ve çalışma gruplarına göre dağılımları incelenmiş, tablolar ve grafiklerle gösterilmiştir.

### Tezlerin Konularına ve Türlerine Göre Dağılımları

**Tablo 2.** Müzik Eğitimi Yöntem ve Yaklaşımları konulu lisansüstü tezlerin türlerine göre dağılımı

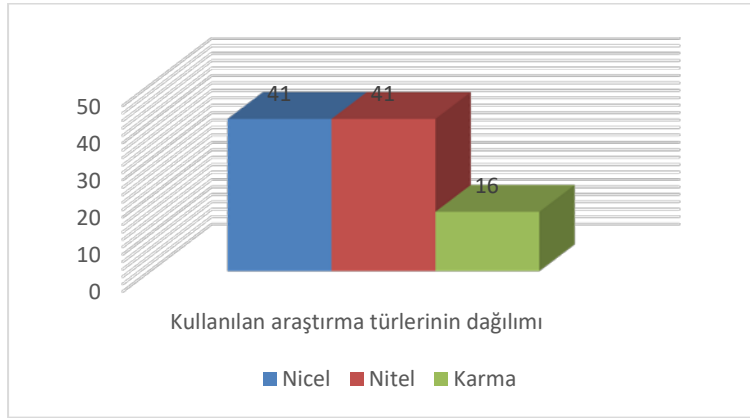
Kategoriler	Yüksek Lisans		Doktora		Toplam
	Betimsel	Deneysel	Betimsel	Deneysel	
Dalcroze-Eurhythmic Yöntemi	-	2	-	2	4
Orff Schulwerk Müzik ve Hareket Eğitimi	16	26	1	5	48
Kodaly Yöntemi	5	2	1	2	10
Gordon’un Müzik Öğrenme Teorisi	1	-	1	2	4



Suzuki Yöntemi	14	2	-	1	17
Müzik Eğitimi Yöntem ve Yaklaşımları	9	-	2	4	15
Toplam	45	32	5	16	98

Tablo 2’de müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımları konulu lisansüstü tezler konularına ve türlerine göre tablolaştırılmıştır. Bu kapsamda toplamda 98 müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımları konulu lisansüstü teze ulaşılmıştır. Ulaşılabilen 98 tezin büyük çoğunluğunun Orff-Schulwerk Müzik ve Hareket Eğitimi (n=48) konulu olduğu görülmüştür. Dalcroze Yöntemi, Kodaly Yöntemi ve Müzik Öğrenme Teorisi ile ilgili yapılan çalışmaların sayıca diğerlerine göre çok az olduğu ve bunun sebebinin de ülkemizde bu yöntem ve yaklaşımların yeterince yaygın olarak işlenmemesinin etkili olduğu düşünülmektedir.

**Tezlerde Kullanılan Araştırma Yöntemleri**

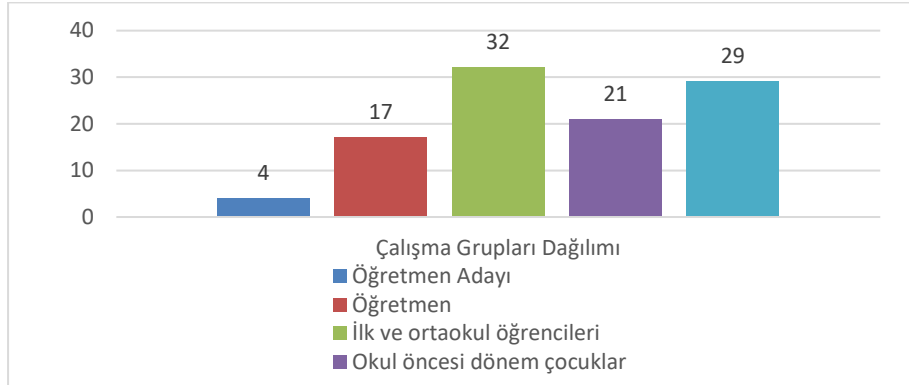


**Grafik 1** Müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımları konulu lisansüstü tezlerin araştırma yöntemlerine göre dağılımı

Grafik 1’e göre müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımları konulu lisansüstü tezlerde, 41 tezin nicel, 41 tezin nitel ve 16 tezin ise karma araştırma yöntemi kullanıldığı görülmüştür. Müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımları konulu lisansüstü tezlerin büyük çoğunluğu nicel ve nitel tezlerden oluşurken karma yöntemin daha az tercih edildiği görülmüştür.

Karma yöntemin, nicel ve nitel verilerin farklı bakış açılarıyla birlikte analiz edilebilmesi yönüyle araştırma sorusuna derinlemesine cevaplar üretebileceğine inanılmaktadır. Bu doğrultuda literatürde karma yöntemli lisansüstü çalışmalarda eksik olduğu düşünülmektedir.

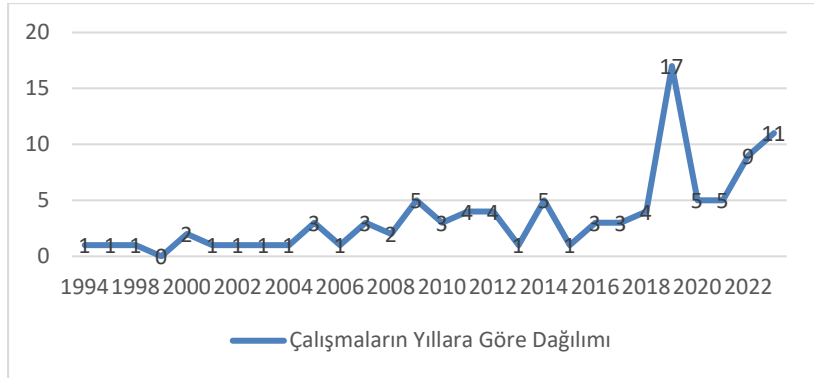
### Müzik Eğitimi Yöntem ve Yaklaşımları Konulu Lisansüstü Tezlerin Çalışma Grubu Dağılımı



**Grafik 2** Müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımları konulu lisansüstü tezlerin çalışma gruplarına göre dağılımı

Grafik 2'ye göre, müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımları konulu lisansüstü tezlerde çalışma grubu olarak yoğunlukla ilk-ortaokul öğrencileri ve okul öncesi dönem çocukların seçildiği görülmüştür. Müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımlarının felsefelerinin, müziğin okul öncesi dönemde başlaması gerektiğini savunduğu düşünüldüğünde beklenmedik bir sonuç olmadığı düşünülmektedir. Grafikte “diğer” olarak kategorilerin kısımdaki tezler, metot geliştirme, yöntemi tanıma tezlerini kapsamaktadır. Tezlerin büyük bir kısmının da bu şekilde yapılmış olduğu gözlemlenmiştir.

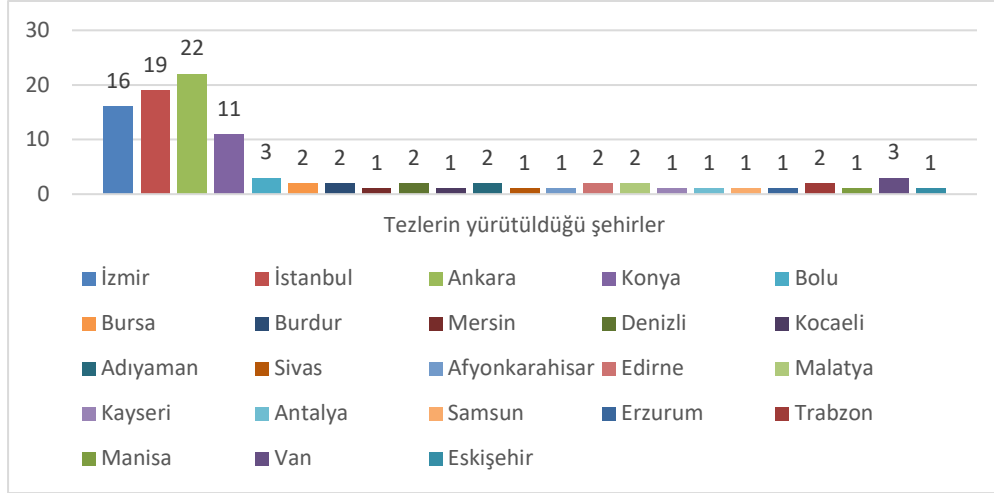
### Müzik Eğitimi Yöntem ve Yaklaşımları Konulu Lisansüstü Tezlerin Yazıldığı Yıllar ve Dağılımları



**Grafik 3** Müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımları konulu lisansüstü tezlerin yıllara göre dağılımı

Grafik 3'te müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımları konulu lisansüstü tezlerin yıllarına göre dağılımları incelenmiştir. Grafiğe göre ulaşılan tezlerden bu konuyla ilgili yapılmış ilk tez 1994 yılına aittir. 2019 yılına kadar sayıca az olan müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımları konulu tezler, 2019 yılından sonra artış göstermiştir. 2020-2021 yılları arasındaki düşüşün sebebinin o yıl aralığının pandemi dönemine denk gelmesi ve üniversitelerin faaliyetlerinde duraksama olduğu düşünülmektedir. Son yıllarda müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımları konulu tezlerin artış göstermesi durumuna, ülkemizde son yıllarda bu konuların daha çok bilinmesi yorumu yapılabilir ancak diğer ülkeler ile karşılaştırıldığında oldukça az olduğu söylenebilir.

### Müzik Eğitimi Yöntem ve Yaklaşımları Konulu Lisansüstü Tezlerin Yürütüldüğü Şehirler



Grafik 4 Müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımları konulu lisansüstü tezlerin yürütüldüğü şehirlere göre dağılımı

Grafik 4'te müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımları konulu lisansüstü tezlerin yürütüldüğü şehirlere göre dağılımları incelenmiştir. Grafiğe göre tezlerin büyük bir çoğunluğu, İzmir, Ankara, İstanbul ve Konya'da yürütülmüştür. Bu dört şehir dışındaki şehirlerde az sayıda tezin bulunması, müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımlarının ülkenin tamamına yayılmamış olduğunu gösterdiği düşünülmektedir.

### Sonuç ve Tartışma

Yapılan literatür taraması sonucunda, Orff Schulwerk Müzik ve Hareket Eğitimi konulu lisansüstü tezlerin sayıca fazla olduğu görülmektedir. Buna göre Orff Schulwerk Müzik ve Hareket Eğitimi'nin diğer yöntem ve yaklaşımlara göre daha çok bilindiği düşünülmektedir. Yüksek lisans tezlerinde çok tercih edilmiş olmasına rağmen doktora tezlerinde sayısı düşmüştür. Orff Schulwerk Müzik ve Hareket Eğitimi konulu doktora tezlerinin artması gerektiğine ve bu konuda daha derinlemesine ve deneysel çalışmaların yapılabileceğine inanılmaktadır.

Suzuki Yöntemi ile ilgili yapılan tezlerin büyük çoğunluğunun betimsel olduğu ortaya çıkmıştır. Literatürde Suzuki Yöntemi ile yapılmış deneysel çalışma eksikliğinin olduğu düşünülmektedir. Suzuki Yöntemi bir enstrüman eğitimi yöntemidir ve ülkemizde çalgı derslerinin yaygın olduğu göz önüne alındığında Suzuki Yöntemi ile yapılacak deneysel çalışmaların literatüre büyük katkılar sağlayacağı düşünülmektedir.

Dalcroze-Eurhythmic Yöntemi ve Kodaly Yöntemi ile ilgili yapılan tezlerin sayıca az olduğu görülmektedir. Dalcroze-Eurhythmic ve Kodaly Yöntemi, müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımlarının en eskileridir. Müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımlarının daha iyi anlaşılabilmesi ve daha iyi uygulanabilmesi için yapılan ilk çalışmaların bilinmesi gerektiği düşünülmektedir. Dalcroze, müzik eğitimi sorgulayan ve ortaya bir müzik eğitimi yöntemi koyan bilinen ilk müzik eğitimcilerinden biridir. Dalcroze'un o yıllarda bu eksikliği neden hissettiğini, bu yöntemin nasıl ortaya çıktığını ve yöntemin felsefesinin neler olduğunun bilinmesinin diğer yöntem ve yaklaşımlarını daha anlaşılır kılacağına inanılmaktadır. Bu doğrultuda Dalroze-Eurhythmic ve Kodaly Yöntemi ile ilgili yapılacak çalışmaların artmasının literatürde büyük bir eksikliği gidereceği düşünülmektedir.

Gordon'un Müzik Öğrenme Teorisi sayıca az olan konuların arasındadır. Gordon, günümüze daha yakın yıllarda yaşamış bir araştırmacı, müzik eğitimcisi ve editördür. Günümüze daha yakın yaşamış olması ve bir araştırmacı olması yönüyle Gordon, diğer müzik eğitimcileri ve düşünürlerden ayrılmaktadır. Müzik Öğrenme Teorisi, müziği nasıl öğrendiğimizin bir açıklamasıdır. Çocukların doğumdan itibaren müziği nasıl öğrendiklerinin aşamalarının bulunduğu bu teorinin müzik öğretmenleri tarafından bilinmesi gerektiği düşünülmektedir. Diğer yöntem ve yaklaşımlarına göre daha yeni bir yaklaşım olması yönüyle sayıca az olması beklenen bir sonuç olarak görülse de bu konudaki çalışmaların artması gerektiğine ve ülkemizde yaygınlaştırılması gerektiğine inanılmaktadır.

Tezlerin yıllara göre dağılımları incelendiğinde, son yıllarda yapılan çalışmaların arttığı görülmüştür ancak diğer ülkelere kıyasla hala çok az çalışma olduğu söylenebilir.

Tezlerin çalışma grupları incelendiğinde, çoğunluğun ilk-ortaokul öğrencilerinin ve okul öncesi dönemdeki çocukların yoğunlukta olduğu ortaya çıkmıştır. Müzik eğitiminin erken çocukluk yıllarındaki önemi göz önüne alındığında bu sonucun beklenen bir sonuç olduğu söylenebilir.

Lisansüstü tezlerin yürütüldüğü şehirler incelendiğinde, belli başlı şehirler haricinde müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımları konulu tezlerin sayıca az olduğu görülmüştür. Bunun sebebinin bu şehirlerdeki üniversitelerin çokluğu olabilir ancak yine de ülkemizde yoğunlukla sadece dört şehirde bu çalışmaların yapılmış olması, ülkenin geneline, müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımlarının yayılmadığını gösterdiği söylenebilir.

Müziğin, üründen çok sürece odaklanması gereken bir alan olduğu düşünülmektedir. Bir müzik öğretmenin öğrenciye etkili bir öğrenme ortamı hazırlayabilmesi için kendi özelliklerine en uygun yöntem ve yaklaşımı kullanması gerektiğine inanılmaktadır. Bu doğrultuda ülkemizdeki müzik öğretmeni adaylarının, müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımlarının hepsine hakim olmaları gerektiğine ve felsefelerini iyi anlamış olmaları gerektiğine inanılmaktadır. Böylece öğretmenler bu müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımlarından kendi güçlü özelliklerine uygun olanını seçebilecek ve en etkili müzik öğrenme ortamını oluşturabileceklerdir. Ülkemizde müzik eğitimi yöntem ve yaklaşımlarının daha fazla bilinmesi ve yaygınlaşması için bu alanda yapılacak olan çalışmaların önemli olduğu düşünülmektedir.

#### Kaynakça

- Choksy, L., Abramson, R. M., Gillespie A. E., Woods D., York, F. (2001). *Teaching music in the twenty-first century*. Prentice Hall.
- Ertekin Kaya, M. N. (2023). *Okulöncesi müzik eğitiminde Kodaly yaklaşımı temelli bir müzik öğretim programı tasarısı*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi.
- Goodkin, D. (2004). *Play, sing and dance, an introduction to Orff Schulwerk*. Schott.
- Gordon, E. (1999). All about audiation and music aptitudes. *Music Educators Journal*, 86(2), 41-44.
- Gordon, E. (2013). *Music learning theory for newborn and young children*. GIA.
- Lange, D. M. (2005). *Together in harmony: combining Orff Schulwerk and Music Learning Theory*. GIA Publications.
- Mead, V. H. (1994). *Dalcroze Eurhythmics in Today's Music Classroom*. Schott & Company Limited.
- Özevin, B. (2018). Humanistic, artistic and pedagogic aspects of Orff-Schulwerk music and dance pedagogy Orff-Schulwerk müzik ve hareket eğitiminin insani, sanatsal ve pedagojik yönleri. *Journal of Human Sciences*, 15(1), 8-23.



III. ULUSLARARASI SANAT – TASARIM KONFERANSI, PERFORMANS VE SERGİSİ  
14-15 Kasım 2023  
III. INTERNATIONAL ART- DESIGN CONFERENCE, PERFORMANCES & EXHIBITION  
November 14-15, 2023



- Töral, D. A. (2021). *Keman eğitiminde suzuki öğretim yönteminin kullanılabilirlik durumuna ilişkin öğretmen görüşleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara
- Sak Brody, Z. (2016). "Suzuki Yetenek Eğitimi" felsefesine kısa bir bakış. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6 (1), 79-88.
- Suzuki, S. (2010). *Sevgiyle eğitmek*. (Çev. Jülide Yalçın Dittgen.) İstanbul: Porte Müzik Eğitim Yayınları
- Şeker, S. S. (2005) *7-11 Yaş Grubunda Orff Öğretisi Destekli Keman Eğitiminde Başlangıç Metodu Oluşturulmasına İlişkin Bir Çalışma* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, K. (1995). *Kodály yöntemi ile müzik eğitimi*. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, İzmir

**Bilim Temelli Sanatsal İfade Biçimi Olarak Bilimsel İllüstrasyon: “Maviden Işığa – Kambriyen”  
Bilimsel İllüstrasyon Sergisi İncelemesi**

*Banu BULDUK TÜRKMEN<sup>1</sup>*

*Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, Ankara*

*Hacettepe University, Faculty of Fine Arts, Department of Graphic Design, Ankara*

*banubulduk@hacettepe.edu.tr*

**Özet**

Bilimsel illüstrasyon, bilimsel bir bilginin sanat etkileşimli görsel bir ifade yolu olarak tanımlanmaktadır. Bilimsel illüstrasyonlar, ele alınan konunun anlaşılabilirliğini arttırmada, akılda kalıcılığını kolaylaştırmada ve didaktik bir anlatımla konunun detaylı bir şekilde işlenmesini ve öğrenilmesini sağlamada kullanılan öğelerdir. Bu sebeple dönemine göre ulaşılamayan geçmiş tarihli kaynakların ele alınmasından, paleontolojik kazı alanlarında tarihi notların çizilerek kayıt altına tutulmasına, tıbbi alanda cerrahi operasyonların betimlenmesine ve bitkilerin morfolojik görsel kayıtlarının tutulmasına değin geniş yelpazede çalışma alanı bulur. Bu çalışma kapsamında ele alınan konu, bilim illüstrasyonlarının işlevsel değerinin üzerinde durmak, uygulama alanlarını detaylandırmak ve sanat-bilim etkileşimini illüstrasyon özelinde sergi örneği ile pekiştirmektir. Bu bağlamda ele alınan konuda nitel araştırma yöntemi ekseninde betimsel ve doküman analiz yöntemi kullanılarak işlenmekte, Biyolojik Çeşitlilik Müzesi’nde gerçekleştirilen bilimsel illüstrasyon sergi değerlendirmesi ile konu detaylı bir şekilde irdelenmektedir. Bilimsel illüstrasyon sergisi olarak geliştirilen Maviden Işığa – Kambriyen adlı projenin, üretim ve fikir geliştirme süreci, kavramsal alt yapısı, konsept geliştirme ve proje tasarım süreci, bilimsel bilginin gerek anlamsal yönden gerek biçimsel yönden mekâna uygunluğu gözetilerek işlenmesi paylaşılmaktadır. Bu sayede müzede gerçekleştirilen sergide yer alan eserler, müzede alana uygun tamamlayıcı öğeler olarak sürekli sergilenmektedir. Bilimsel illüstrasyonların konsept özelinde var olmayan canlıları da görünür kılarak kayıt niteliği ile bilimsel belge niteliği taşıdıkları sonucuna varılmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Bilimsel İllüstrasyon, Paleontolojik İllüstrasyon, Bilim ile Sanat, Disiplinlerarası İş Birliği, Kambriyen Patlaması Sergisi.

**Scientific Illustration as a science-based artistic expression: The research of “From blue to light – Cambrian Scientific Illustration Exhibition”**

**Abstract**

Scientific illustration is defined as a visual expression with artistic interactions of scientific information. Scientific illustrations are means of enhancing the comprehensibility of the matter in hand, simplifying its memorability and ensuring that it is covered and learnt in detail with a didactic explanation. Therefore it involves a wide range of study fields such as covering past sources that cannot be reached due to the period, record keeping of historical notes by drawing in paleontological excavation sites, explaining surgical operations in the medical field and keeping morphological visual records of plants. The aim of this paper is to elaborate the functional value of scientific illustrations, detailing their application areas and reinforcing art-science interactions an exhibition example in the

<sup>1</sup> Doç. / Assoc. Prof. Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, *Hacettepe University, Faculty of Fine Arts, Department of Graphic Design*, banubulduk@hacettepe.edu.tr, <http://orcid.org/0000-0001-7102-9300>.



context of illustration. In this regard, the matter in hand is processed using scientific and data analysis methods on the axis of qualitative research method and examined in detail with the assessment of scientific illustration exhibition carried out in Museum of Biodiversity. The production and idea development process, conceptual infrastructure, concept development and project design process of the project called 'From Blue to Light – Cambrian' which was carried out as a scientific illustration exhibition and the processing of scientific information, taking into account both semantic and formal suitability to the space, are shared. By this means, the works of this exhibition held at the museum are continuously exhibited in the museum as complementary items suitable for the area. It is concluded that scientific illustrations have the nature of a record and a scientific document as they make non-existent creatures visible in the context of the concept.

**Keywords:** Scientific Illustration, Paleontological Illustration, Art with Science, Interdisciplinary Collaboration, Cambrian Explosion Exhibition.

## 1. Giriş

Bilimsel bilgiyi görselleştirme, insanoğlunun anlatmak ve hayatta kalma ihtiyacından doğan bir süreçte, bilgiyi görünür kılmaya yaklaşımının bir sonucudur. Öyle ki, mağara duvar resimlerinde görülen bizon, boğa vb. hayvan figürleri iletişim görevi gören semboller olarak bilinmekte gerek yazının gerek illüstrasyonun temeline bu özelliği ile dayandırılmaktadır. Karşılaştıkları hayvanları çevrelerinde yaşayan insanlara anlatma ihtiyacı tam bu noktada görselleştirme eylemine örnek teşkil eder. Bu bildiri kapsamında ele alınan konu, bilginin, görünür hali olan illüstrasyonun bilim temelinde anlatılmasına dikkat çeker. Görme duygusu ile öğrenme oranının farklı duylara kıyasla daha yüksek olduğu bilgisinden hareketle, görsel betimleme yolu olan illüstrasyonun bilim ile iş birliği yaptığı bu özel alan bu kapsamda incelenmektedir.

Bilim temelli illüstrasyon tanımını yapmak gerekirse, anlamını ve içeriğini bilimsel bilgiye dayandıran illüstrasyon olduğu söylenebilir. Bilimsel birçok bilgiyi, tek bir çizim ile anlatabilme özelliği illüstrasyonun başlıca ayırt edici özelliğidir. Bu kapsamda temeli bilgi ve bilim olan illüstrasyonlar, kaynak niteliği de taşıyan çizimler olarak kullanılırlar. Entomolog Elaine R.S. Hodges'in bilimsel illüstrasyon, fiziksel ve biyoloji biliminde kavramların ve nesnelerin doğru tanımını yapan alanın adıdır (Hodges, 1989, s. 104) olarak tanımlar. Fotoğrafın sınırlarının ötesine geçebilmesinde, görülmeyeni gösterebilmede ve arındırarak açıklamada etkin olan bilimsel illüstrasyonların, bu kapsamda tarihi de yansıtan ve aydınlatan görev taşıdıkları söylenebilir. Geçmiş dönemlerde yaşamış ve bu dönem canlıların atası kabul edilen bir dönem canlıların fosil görüntülerinden hareketle, illüstrasyonların yapıldığı Kambriyen Sergisi, bu bildiri kapsamında incelenen ve uygulanmış bir projedir.

Bu çalışmanın amacı, bilimsel bilgilerin farklı alan uzmanlarıyla iş birliği kurularak işlenmesi, yeni bir mesleki alan olarak yaygınlaşan bilimsel illüstrasyonun bilinirliğini arttırmak, üniversitenin katma değerine katkıda bulunmak üzere müze içi duvar yerleştirme ile sanatı buluşturmak olmaktadır. Toplumsal katkı göz önünde bulundurularak, Biyoçeşitlilik Müzesi'nde kalıcı eser olarak yer bulan Kambriyen projesi, bu bildiri kapsamında işlenen ana konudur. Nitel araştırma yöntemlerinden gözlem, tarama modeli ve sürecin deneyimlenmesi betimsel analiz yöntemi ile işlenmektedir. Bilimsel illüstrasyonun disiplinlere arası bir uygulama alanı olması sebebiyle, bilim ile sanatsal süreci etkileşimli gerçekleştirilen projelerin geliştirilebileceği önerilmekte, sergi projesinin üretim süreci aşama aşama incelenerek uygulamanın geçerliliği değerlendirilmektedir.

## 2. Bilimsel Bilginin Görünürlüğü: İllüstrasyon

İllüstrasyon, anlamın ya da metnin anlaşılabilirliğini arttırmada ve fikir üretmede etkin olarak kullanılan görsel ifade biçimi olarak tanımlanabilir. Bilim ile iş birliği çerçevesinde değerlendirildiğinde, konunun bilim temelli olması illüstrasyonun yaratıcı ve sanatçı benliğinin ön plana çıktığı fikir temelli olma özelliği ile ayrılmaktadır. Bilimde esas olan doğruluktur ve bu nedenle görsel anlatımın bilginin doğruluğundan ödün vermeden işlenmesi dikkat edilmesi gereken bir ayrıntıdır. Bilimsel verilerin görsel

ögenin işlenmesinde kullanılması, bu bağlamda konu özelinde farklı bilim dallarının sanat ile iş birliği yapmasını gerekli kılar. Keza doğruluğu teyit edilmeyen illüstrasyonların bilimsel değeri tehlikeye girer. Bu nedenle illüstrasyonların çalışma özelinde alan uzman görüşleriyle sağlamanın yapılması gereklidir. Elaine R. S. Hodges, bilimsel illüstrasyonu, bilim insanı ve illüstratörün bilimsel kavramları/konuları, izleyici kitlesine iletmek için gösterdiği ortak çaba olarak tanımlar (1989, s. 3). Bu süreçte konuyu izleyiciye aktarırken, illüstratörden konu hakkında bilgi edinmesi, iletmek istediği mesajı izleyiciye arındırarak ve ayıklayarak mantıksal bir çerçevede sunması, seçici ve yorumlayıcı bir şekilde aktarması beklenir. Öyle ki, illüstrasyon, bilimsel doğruluk ve sanatsal bütünlük içinde işlenmelidir. Bu tür bir örnekleme Phyllis Wood, illüstrasyonda “çizmeyi öğrenmenin görmeyi öğrenmek” olduğunu söylemektedir (1994, s. vii). Bilimsel illüstrasyonlarda asıl olan, konuyu en etkili anlatmak üzere konuda her türlü bilginin aktarılmasından öte, sadece gerekli olan bilginin iletilmesi önemli görülür. Vurgulanması gereken ayrıntıların ön planda tutulduğu, gereksiz ayrıntılardan arındırıldığı ve sadeleştirildiği bir anlatım dili ile bilimsel illüstrasyon, konuyu özetleyebildiği gibi konunun özünü de aydınlatma özelliği ile hayal gücünü esas alan illüstrasyondan ayrılır (Wood, 1994, s. 9). Başarılı bilimsel illüstrasyonların temelinde de bilimsel iş birliği kurulmuş bir planlama, bilgi temelli araştırma, doğal gerçeklerin resimsel gerçeklere dönüştürülmesi için ilişkili konulara yönelik araştırma yapılması bilinci yatmaktadır (Male, 2017, s. 139).

Bu proje kapsamında Grafik Bölümü ve Biyoloji Bölümü iş birliği ile gerçekleştirilen disiplinler arası bir proje uygulaması deneyimlenmiş, çalışmaların bilimsel doğrulukları alan uzmanı tarafından değerlendirilerek teyit edilmiştir. Özellikle bilimsel illüstrasyonun temel alt çalışma alanlarından biri olan paleontolojik illüstrasyon, iki farklı alanla ortak çalışılması gereken bir sahadedir. Öyle ki tarih öncesi geçmiş yaşamın incelenmesini konu edinen paleontoloji, tarih öncesi yaşam formlarının görsel anlamda gerçekçi olarak aktarmada illüstrasyonu bir yol olarak kullanır (Male, 2017, s. 133). Fosil kayıtlarını referans alan çizimlerde, hayal gücüne dayanarak tamamlanan uzuv, sahne ve boyutlandırılmaların olması, bu alanda yapılan illüstrasyonların bilimsel perspektifte yerini farklılaştırmakta, tarihi kayıt niteliği taşıması yönünden bilimsel niteliğini belirginleştirmektedir.

### 3. Bilimsel illüstrasyonun Uygulama Alanlarına Genel Bir Bakış

Bilimsel illüstrasyonun uygulama alanları, sanatı ve bilimi ortak paydada buluşturması nedeniyle çeşitlilik göstermektedir. Tıbbi, zoolojik ve botanik illüstrasyonlardan, paleontolojik, arkeolojik, antropolojik, astrolojik, teknik ve coğrafi illüstrasyonlara değin farklı yelpazede kaynak sağlayacak bilim dalları, sanatla illüstrasyon çerçevesinde buluşmaktadır. illüstrasyon ile çok sayıda sözcükle bile anlatılamayacak güçlükteki anlatımların, tek bir görsel ile anlaşılabilir ve böylece anlatılabilir olma durumu özelinde, bilginin görünür önem kazanmaktadır. Bilim illüstrasyonunun tanımını bilime hizmet eden bir sanat dalı olarak yapan Alan Male, görsel sanatlar ve iletişim alanında da bilgiyi aydınlatıp açıklayan bir disiplin olduğundan bahseder (Male, 2017, s. 119).

Bilimsel illüstrasyonların farklı disiplinlerle iş birliği yaptığı farklı çalışma alanlarından birisi tıbbi alanda alan uzmanlarının desteği ile işlenen medikal illüstrasyonlardır. Medikal illüstrasyonlar, tıbbi alanda ve cerrahi operasyonlarda verilerin görsel duyarlılıkla işlenmesini ve bilginin doğru aktarılmasını konu edinen bir çalışma alanıdır. Almanya doğumlu bir medikal illüstratör olan Max Brödel, fotoğraf ile illüstrasyonun ayırt edici özelliğini, bir fotoğrafın ötesinde konunun çok fazla ve belirli/seçilmiş ayrıntısını gösteren çizim olarak tanımlar. Bu bağlamda illüstratör, ele alınan konuyu her açıdan bilmeli, anatomik, patolojik, medikal ve histolojik açıdan çözümlenmesini yapabilmeli olabilmelidir (1933, s. 66). illüstrasyonlar; “problemlerin çözümü, süsleme, eğlendirme, bezeme, yorum yapma, bilgilendirme, esinlendirme, açıklama, eğitime, teşvik etme, şaşırtma, büyüleme ve hikâye anlatma gibi işlevler için yaratıcı, farklı ve son derece kişisel yollara başvurarak içeriğin görsel bir biçimde iletilmesini sağlamaktadır”. (Wigan, 2012, s. 9). Tıbbi terminoloji ve anatomik alt yapı, bu sürecin verimini arttırmaktadır. Male, tıbbi illüstrasyonu son derece uzmanlaşmış bir alan olarak tanımlamakta ve kişinin bu konuyu iş edinebilmek için insan anatomisine tamamen hâkim olmasıyla mümkün olabileceğini ifade etmektedir. (2017, s. 140).

Biyoloji biliminin alt çalışma alanlarından hayvan bilimi olarak bilinen zooloji, hayvanların anatomik yapılarını işlevlerine göre inceleyen alan olarak bilimsel illüstrasyonda zoolojik başlığı altında incelenir. Her tür ve grup detaylandırmasında, taksonomik ya da taksonomik olmayan sınıflandırmalarda, hayvanların yaşam döngülerinin işlenmesi, fizyolojilerinin ve morfolojilerinin ele alınması zoolojik illüstrasyonun çalışma alanını oluşturur.

Bitki ve doğa bilimlerini inceleyen bir diğer alan ise botanik illüstrasyondur. Bitki çizimlerini konu edinen bu alanda, bitkinin morfolojik yapısı, yaşam döngüsü hikayeleştirilerek anlatılmaktadır. Durağan görüntüye eş değer olan fotoğraftan ayrılan özelliği, söz konusu bitkinin solma, büyüme, yeşerme, dökülme, tohumlanma, açma gibi süreçlerinin sıralı anlatılabilmesi ile mümkündür. "Doğa bilimleri illüstrasyonu, söz konusu görüntülerin konusu için mümkün olduğunca doğru olmasını sağlayan bir yaklaşım gerektirir." (Male, 2017, s. 138) ifadesi ile, farklı alandan bir uzmanın konunun işlenmesindeki katkısının önemi vurgulanmaktadır. Bilgilerin işlenmesinde sanatçının farklı bakış açısıyla özgünleştirerek konuyu ele alması ise sanatçının yetkinliğini açığa çıkarır.

Bir mekaniği, yapıyı, cihazı, işlevi ya da kurulumu anlatan bir diğer çalışma alanı ise teknik illüstrasyondur. Üretilen ve inşa edilen malzemelerin görsel yolla detaylı ve öğretici olarak ele alınmasıdır. Teknik, mekanik, mimari ve jeolojik gibi uzmanlık konularıyla tanımlayıcı ve öğretici özelliği olan teknik illüstrasyonlar, çeşitli ev gereçlerinin nasıl çalıştığını gösteren talimatlı el kitapçıklarında sıklıkla görülür olmaktadır. Teknik illüstrasyonda temel amaç, bilginin görsel yolla anlatılması ile bilginin öğrenilmesini kolaylaştırıcı rol üstlenir. Bilim temelli gelişen ve farklı iki alanın birleşimiyle bir uzmanlık alanı olarak kabul gören bilimsel illüstrasyon, bulguların tanımlanmasında kullanılan görsel ifade yoludur. "Gözlem, netlik, belirginlik ve vurgu ve karşılaştırma, gölgelendirme kuralları, perspektif, sanatsal ustalık" (Zweifel, 2020, s. 24), bilimsel illüstrasyonda bilginin işlenmesinde dikkat edilmesi gereken noktalar olarak sıralanmıştır.

Coğrafi olayların, doğa hareketlerinin, yeryüzü şekillerinin grafik dil ile anlatılması da coğrafik illüstrasyonda işlenen konulardandır. Bilgi aktarımının görsel yolla ifade biçimi olarak tanımlanabilen bilimsel illüstrasyonlarda, çalışma alanı insan bilimi olan paleontolojik illüstrasyonlarda da fosil ve buluntu nesnelere kullanılır. Tarihöncesi yazıtların, kültür varlıklarının ve etnografik malzemelerin işlenmesi bu alana özgü bir süreci tanımlar. Tarih öncesi işlenen dönemin gelecek kuşaklara aktarılmasında üstlendiği rol ile kaynak niteliği taşıyan bir uygulama alanı olmuştur. Öte yandan, Paleontolojik dönemde yaşamış canlı ve hayvanların bilgilerini öğrenebilmede geçmişe ışık tutan bir görev üstlenir. Paleontolojik illüstrasyonların, tarihi değeri olan nesnelere/buluntuların dokümantasyonu ve belgelenmesi anlamında görsel kayıtlar olarak değeri bulunmaktadır. Arkeolojik illüstrasyonlar da geçmişte olan türlerin ve kültürlerin keşfedilmesinde yardımcı kaynak olma görevi üstlenen bilimsel illüstrasyonun önemli bir diğer alanıdır. Doğayı anlamaya ve keyfetmeye yönelik birçok alanda bilimsel illüstrasyona başvurulduğu söylenebilir.

#### **4. Proje Geliştirme ve Uygulama Süreci: Hacettepe Üniversitesi BİYOSFER Müze’de Maviden Işığa – Kambriyen Bilimsel İllüstrasyon Sergisi**

Maviden Işığa – Kambriyen temalı Bilimsel İllüstrasyon Sergisi, Hacettepe Üniversitesi Biyoçeşitlilik Müzesi (Biyosfer Müze) için geliştirilen bilimsel illüstrasyon sergi projesidir. Biyoçeşitlilik Müzesi, Grafik Bölümü ve Biyoloji Bölümü ile iş birliği yaparak elde edilen bu proje ile öncelikle ortak belirlenen tema Kambriyen olarak kurgulanmıştır. Müzede belirlenen duvar ve sergi alanı Kambriyen Patlamasının yaşandığı kronolojik aralığın geçtiği dönemi simgeler. Canlı türlerinin ortaya çıkmasının başlangıcı olarak bilinen Kambriyen Dönemi, denizlerde yaşayan çok hücreli organizmaların, çeşitli kabukluların ve en eski omurgalıların ele alındığı 17 canlı türü ile sınırlı tutulmuştur. Sergi genelinde ortak ve tutarlı bir teknik ve sunum tasarlanmış, sergileme, dizilim ve eserler kurgusal olarak ölçülendirilerek kronolojik sıraya göre konumlandırılmıştır. Canlı türlerinin anatomik yapılarının, davranış ve doğal yaşam ortamlarının temel alınması ile Kambriyen Patlamasının evrimsel etkileri açığa çıkmaktadır. Sergide yer alan her bir tür için illüstrasyonlar, doktora düzeyinde H.Ü. Grafik Anasanat Dalı GRA 721 Bilimsel İllüstrasyon dersi kapsamında işlenmiştir.

Sergide yer alan illüstrasyonların referans görüntüleri, fosil fotoğraflarına dayanmaktadır. Görüntülerde yer alan türe ait izler, sanatçılar tarafından yeniden ele alınarak irdelenmiş ve yeniden yorumlanarak işlenmiştir. (Maviden Işığa – Kambriyen Sergi Kataloğu Önsözü, Erişim Linki: [http://www.banubulduk.com/img/\\_1357322882023\\_.pdf](http://www.banubulduk.com/img/_1357322882023_.pdf)). Bilgilerin, referansların ve zaman aralıklarının doğruluğu, belirlenmesi ve değerlendirilmesi Biyoloji Bölümü öğretim elemanı Dr. Güzin Emecen tarafından teyit edilmiştir. Eserler, Kambriyen Dönemi'nin su altı canlılarının ele alınması nedeniyle genel çerçevede su altı temasıyla kurgulanmış, her bir eser yanında bulunan canlı ile bağlantılı olacak şekilde işlenmiştir. Bir sonraki döneme ait canlılardan izlerin bir sonraki dönemde rastlanırsa olma durumu bu özelliğin bir sonucudur.

Proje, müzenin incelenmesi, katkı sağlanacak alanın ve temanın belirlenmesiyle başlamıştır. Bu aşamada, Kambriyen Dönemi'nden günümüze deniz hayvanlarının fosil kayıtlarının bulunması ve incelenmesiyle başlar. Bu canlılardan sürüngenler, süngerler, omurgalılar, yumuşakçalar, eklembacaklılardan solucanlar ve dallı bacaklılardan kabuklulara değin farklı yapıdaki canlı türleri belirlenir. Bu süreçte günümüz canlıların atası olarak kabul edilen belli başlıları, biyoloji bölümünden alan uzmanları tarafından seçilir, uygun referans görüntüleri kaynaklar temin edilir. Evrimsel bir dönemi tanımlayan Kambriyen Patlamasında ele alınan türler, deniz canlıları olmaları sebebiyle deniz altı konsepti ile kurgulanmıştır. Müzede belirlenen duvar ve mekân algısı da deniz altını çağrıştıracak bir niteliktedir. Belirlenen türler, yaşam aralıkları göz önünde bulundurularak kronolojik bir sıralama ile yerleştirilmiştir. Fosil görüntüleri, döneme ait farklı buluntu nesnelere bu projede kaynak olmuştur. Bu nedenle paleontolojik illüstrasyon tanımı yapılan Kambriyen Sergisi, açıklayıcı bir metin olmaksızın canlı türün özelliklerini barındıran bir yaklaşımla işlenmiştir.

Sanatçılar, sergide yer alan canlı türlerini dönemine ait biçimlerini hayal etmede bilimsel verileri kullanmış, gerçekçi ve hayal gücü ile tamamlanan çalışmalar ortaya koymuşlardır. Sergi projesinde yer alan eserlerde, bilgilendirici metinler bulunmakta, izleyicilere alt metinde yer alan türe ait taksonomik durum bilgisi verilmekte, türe ait referans fosil görüntüsü bulunmaktadır. Eserlerde türlerin işlenen boyutları, gerçek boyutlarına göre ölçekli yerleştirilmiştir. Bu sayısal ölçü bilgisi de eserlerin alt bölümünde ortak tasarlanan bilgilendirici grafikte yer almaktadır (Görsel 1).



**Görsel 1.** Eserlerde yer alan bilimsel verilerin yer aldığı bilgilendirme grafiği görüntüsü.

Projenin gerçekleştirildiği yer, Hacettepe Üniversitesi Biyolojik Çeşitlilik Araştırma ve Uygulama Merkezi olan Biyoçeşitlilik Müzesi (Biyosfer Müze)'dir (Görsel 2). Müzenin, Türkiye'de yaşayan ya da yaşamış olan canlı türlerinin, genetik yapının ve ekosistemlerin araştırılmasından korunmasına değin biyoçeşitlilik veri tabanının oluşturulması temel amaçlarından bazılarıdır. Bunların yanı sıra Türkiye'nin biyolojik zenginliklerini korumak ve herbaryum, arboretum, sera ve gen bankası kurmak, farklı kurum ve kuruluşlarla iş birliği yapmak ve müzeyi eğitim faaliyetleri ile başvuru merkezi haline getirmek belli başlı amaçlarındandır (HUBIOM, 2023, <https://hubiom.hacettepe.edu.tr/amac.shtml>).





**Görsel 2.** Hacettepe Üniversitesi Biyoçeşitlilik Araştırma ve Uygulama Merkezi ve Müzesi (Biyosfer Müze), Erişim Tarihi: 23.10.2023. <https://www.arkiv.com.tr/proje/biyocesitlilik-muzesi/3919>



**Görsel 2.** Sergi mekânı ve sergi kurulumundan görüntüler.



**Görsel 3.** “Maviden Işığa – Kambriyen Sergisi” sergi mekânı ve sergi kurulumundan görüntüler  
(Kişisel Arşiv).

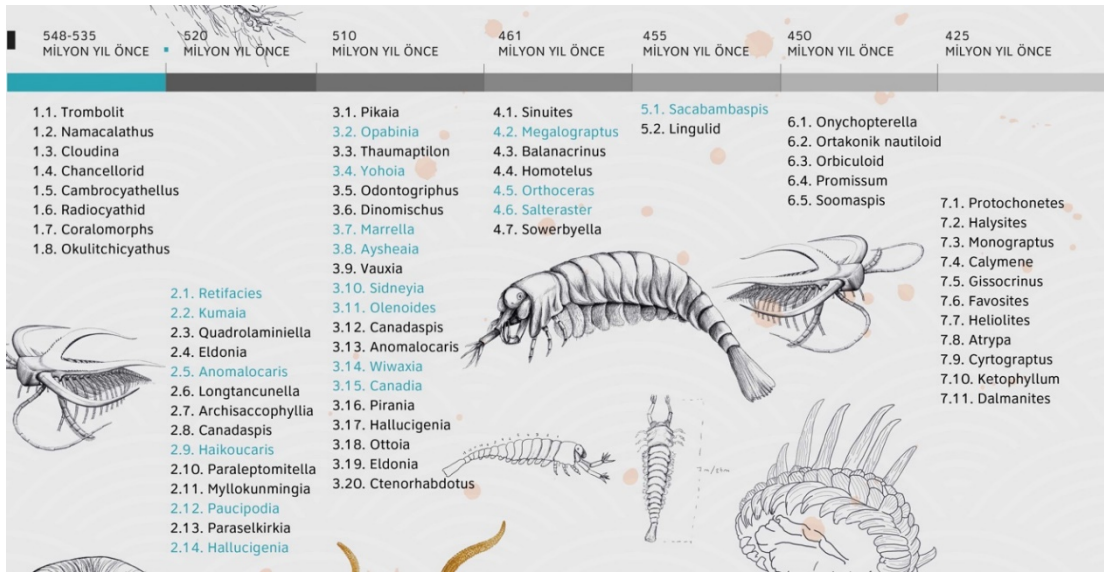
Proje için müzede belirlenen yer, proje ekibi ile ölçülendirilmiş, eserlerin büyüklükleri, mekâna uygun tasarlanarak belirlenmiştir (Görsel 3-6). Canlı patlaması olarak karanlıktan aydınlığa, denizden yüze/aydınlığa benzeşimiyle tema Maviden Işığa-Kambriyen olarak belirlenmiştir. Kambriyen ile denizin derinliklerinden gelen bir çoğalma, türlerde yayılma vurgusu belirginleştirilmiştir. Fosil görüntülerinden bire bir çalışılan eserlerde, sanatçı hayal gücü de devreye girmiş, bilimsel görsel kaynağın yetersiz olduğu yerlerde sanatçılar özgün dilleriyle canlı türlerini tamamlamışlardır. İllüstrasyonların uygunluğu, anlatımın doğruluğu ve bilimsel yetkinliği bilim temelli alan uzmanı tarafından onaylanmıştır.



Görsel 4. Sergi duvar yerleştirme ölçüm paftası.



Görsel 5. Sergide yer alacak çalışmaların paftaya yerleştirilmesi.



Görsel 6. Kambriyen Dönemi canlıların kronolojik sınıflandırma listesi.

Kambriyen Dönemi canlıları görüldükleri ve yaşadıkları zaman aralıklarına göre sıralanmış, içlerinden günümüz canlılarına evrilen türleri seçilerek ele alınmıştır. Belirlenen türler Görsel 7'de olduğu gibi listelenmiş, mavi renk ile işaretlenen türler sergi kapsamında bilimsel resimlenmişlerdir.





**Görsel 8.** Sergi tanıtım afiş ve bilgilendirme tasarımı ve sergide yer alan eserlerden görüntüler (Caner Kahya, Kübra Canlı, Serap Yılmaz, Tuğçe Özsoy, Emel Cansu Büyükköse (soldan sırayla).



**Görsel 7.** Sergide yer alan eserlerden görüntüler (Merve Dilek Efe, İrem Gürsu, Duygu Atay, Ayşe Nur Toptaş, İrmak Aslan, Salih Sağlam -soldan sırayla).



**Görsel 8.** Sergide yer alan eserlerden görüntüler (Elif Merve Çakır, Eray Özkan, Leman Üstündağ, Cemile Kaplan, Gülce Yüksel ve Güneş Berfin Aktaş -soldan sırayla).



**Görsel 9.** Sergi açılışından görüntüler (02 Haziran 2023).

### 5. Sanat-Bilim ve Müzede Sanat İş Birliğine Genel Bir Bakış

Müzede sanat, çağdaş müzecilik kavramıyla yakından örtüşür. Günceli takip etmek, geçmiş geleceğe kuşaklara aktarmada yeniliklerden yararlanmak gibi, izleyicileri etkinleştirmek, güncel müzecilik anlayışında var olan yeniliklerdir. İnsanoğluna, geçmiş bir kültürü aktarabilmek, tek yönlü bir eğitim sürecinden ziyade karşılıklı geliştirilebilen bir öğrenme deneyimi ile kazandırılabilir. Müzelerin, bilgi aktaran kurumlar olma özelliği, etkinleştirilen izleyicilerin içeriği güncellenen sergi ve sunum ortamlarıyla desteklenir. Bu sebeple, izleyicilerin müze ziyaretlerinde ilgi çekiciliği artırılan ve kalıcı olarak müzeye uygun tasarlanan içerik, sunum, sergi vb. planlamaları, izleyicilerin müze ziyaretlerini uzatabildiği gibi öğrenme deneyimini de kalıcı hale getirmektedir. Sadece nesnelere, buluntuların, koleksiyonların vb. kültürler objelerin sergilendiği yerler olmaktan öteye giden müzeler, ziyaretçileri ile iletişime geçebilen, toplumsal kalkınmaya katkı sağlayan, kişisel öğrenme deneyimlerini güçlendiren kurumlar olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda, içeriği güncellenen, ilgi çekiciliği artırılan, yeni teknolojilerin işlendiği ve yeni öğrenme modellerinin kullanıldığı müzelerden biri olan Biyoçeşitlilik Müzesi'nde de sanat yönü yüksek, bilimsel içeriği doğru olan bir sergi modelinin geliştirilmesi bu kapsamda incelenmiştir. İçeriği destekleyen, merak ve hayranlık uyandıran anlatım dili ile Maviden Işığa – Kambriyen Bilimsel İllüstrasyon Sergi projesi, izleyicilerin müzede kalma, gezme süresini uzatan, öğrenmelerine katkı sunan, disiplinler arası uygulamaya örnek gösterilebilecek, uygulanmış ve izleyicileri ile buluşan/buluşmaya devam eden bir sergi projesi olmuştur.

### 6. Sonuç

Bilimsel illüstrasyon, bilimsel bulguların doğru ortamlarda ve araçlarla hedef kitesine ulaştırılması ile bilime katkı sunar. Bu düşünceden hareketle, bilim temelli işlenen Maviden Işığa-Kambriyen Projesi, canlı patlamasının yaşandığı dönemi anlatan uygulamalar ile Biyoçeşitlilik Müzesi'nde konumlanan bir projedir. Sanatsal yönden niteliği yüksek eserler olması ile bilim ile sanatın iş birliğine örnek gösterilebilen disiplinler arası bir uygulama olmuştur. Sergi için belirlenen amaç, bilimsel bilgiyi görsel bir deneyimle birleştirerek, ziyaretçilerin Kambriyen Patlamasının önemini ve canlı evriminin bu dönemdeki dönüşümünü daha iyi anlamalarını sağlamaya aracı olmaktır. Bilimsel doğruluğun temel alındığı bu projede, gerçeğe uygunluk anlayışı ile anlaşılma zorluk yaşanan fosil görüntüleri, detaylandırılmış, iki boyutlu yüzeyden üç boyutlu anlayış ile resimlenmiş, anlaşılabilirliği yükseltilecek bilimsel bilginin iletilmesinde aracı olma görevini üstlenmiştir. İzleyiciler, belki de daha önce duymadığı bir dönemde gezintiye çıkarak canlı türleri hakkında hem görsel hem de metinsel anlamda bilgi edinmiştir. Doğruluğun esas alındığı proje ile, çeşitli canlı türleri ait oldukları döneme ve döneminde mevcut farklı bitki, canlı türlerine göre yaşam ortamlarında betimlenmiştir. Ölçümlendirilen illüstrasyonlar, canlı türünün gerçek büyüklüğüne göre yerleştirilmiş, bilgi grafiğinde söz konusu matematiksel verilere yer verilerek izleyiciler bilgilendirilmiştir. Fosil görüntülerinin esas alındığı kaynaklar, bu proje ile aydınlatılan bilimsel kaynak olarak yer bulmuştur. Bilimsel bilgi aktarımı ile illüstrasyonlar, bilim temelli Kambriyen'e görsel kaynak olarak gösterilebilir olmuştur.

Müzelerde eğitimin devam ediyor olması ve bu kapsamda bilginin doğrudan aktarılması, bireyin öğrenme deneyiminde etken rol alması ve incelemeye yönlendirici özellikleri ile müzeler ile sanat birlikteliği toplumsal kültürel katkı bağlamında da önemli bir kazanım olmuştur.

Sergi, üniversite bünyesinde yer alan ve Türkiye'de ilk Biyoçeşitlilik Müzesi olarak açılan Biyosfer Müzede, eserler kalıcı olarak yer almakta, müzeyi gezmeye gelen izleyiciler ile buluşmaya devam etmektedir. Eğitim kurumları bünyesinde müzelerin eğitimin devam ettiği kurumlar olma özelliği sebebiyle Kambriyen projesi, müzelerin eğitim işlevini yerine getirerek izleyiciler için ilgi uyandırıcı bir öğrenme deneyimi yaşamalarına aracı olmaktadır. Müzenin seyir rotası ile örtüşen konusu ve işleyişi ile uyum gözetilen sergi projesi, müze ile sanatın iş birliğini ve sanat ile bilimin iş birliğini destekleyen kapsamlı bir proje olarak izleyicilere eşlik etmeye devam edecektir.

### *Teşekkür*

Birbirinden bağımsız gibi görünen iki ayrı bilim dalını bir araya getirerek eserlerin ortaya çıkmasına vesile olan Sayın Rektörüm Prof. Dr. Mehmet Cahit Güran'a, müze için sergi planı yapma konusunda önümüzü açan sayın dekanım Prof. Dr. Nadire Şule Atılğan'a, bize ev sahipliği yaparak müze için kalıcı eserler yapmamıza olanak tanıyan müze müdürümüz sayın Prof. Dr. Selim Sualp Çağlar'a, Biyoloji Bölümü öğretim elemanlarına ve doğru bilgiye erişim noktasında bizlere özveri ile kaynak sağlayan Dr. Öğr. Gör. Güzin Emecen'e, sergi yapma fikrini benimseyerek ortaya nitelikli bir sergi projesi çıkaran sergi ekibine ve müze çalışanlarına çok teşekkür ederim.

### **Kaynakça**

- Brödel, M. (1933). Testimonial Dinner To Howard Atwood Kelly On His Seventy Fifth Birthday. Baltimore: John Hopkins Hospital, 53(2), pp.65-109.
- Hodges, Elaine R. S. (1989). The Guild Handbook of Scientific Illustration. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Hodges, Elaine R. S. (1989). Scientific Illustration: A Working Relationship between the Scientist and Artist. BioScience, Vol. 39, No. 2 (Feb., 1989), pp. 104-111. Erişim Tarihi: 25.10.2023. <https://124.im/hdl>
- HUBIOM. (2023). H.Ü. Biyolojik Çeşitlilik Araştırma ve Uygulama Merkezi. Erişim Tarihi: 25.10.2023, <https://hubiom.hacettepe.edu.tr/amac.shtml>
- Male, A. (2017). Illustration A Theoretical and Contextual Perspective, Second Edition, New York: Bloomsbury Visual Arts.
- Maviden Işığa-Kambriyen Sergi Katalogu, Önsöz. Erişim Tarihi: 24.10.2023, [http://www.banubulduk.com/img/\\_1357322882023\\_.pdf](http://www.banubulduk.com/img/_1357322882023_.pdf)
- Wigan, Mark (2012). Görsel İllüstrasyon Sözlüğü (1. Basım). (Çev: Mehmet Emir Uslu). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Wood, P. (1994). Scientific Illustration A Guide to Biological, Zoological, and Medical Rendering Techniques, Design, Printing, and Display, Second Edition, America: A VNR Book.
- Zweifel F. W. (2020). A Handbook Biological Illustration, Second Edition, Chicago: The University of Chicago Press.



### III. ULUSLARARASI SANAT – TASARIM KONFERANSI, PERFORMANS VE SERGİSİ

14-15 Kasım 2023

### III. INTERNATIONAL ART- DESIGN CONFERENCE, PERFORMANCES & EXHIBITION

November 14-15, 2023



#### 90'lardan Günümüze Siber Feminist Hareketin Sanat Üretimine Yansımaları

*Nermin Balıkçı*

*Resim Öğretmeni, Yüksek Lisans Mezunu / Art Teacher, Master of Fine Arts Education*

*Kimera Sanat Tasarım Atölyesi, İzmir, nerminbalikci35@gmail.com*

#### Özet

Bu çalışmanın amacı 90'lardan günümüze siberfeminist hareketin sanatta yansımalarını incelemektir. 90'larda ortaya çıkan siberfeminist yaklaşımlar sonucunda, teknolojinin eril değil dişil olduğu öne sürülmektedir. Siberfeminizmin, teknolojiye yeni bakış açısı getirerek toplumsal cinsiyet bağlamında kadın kendine bir yer bulabilmektedir. Siberfeminizm, sanatçılar ve toplumsal cinsiyet temelleri bakımından paradigmalardan değişimine yol açmaktadır. Bu makalede siberfeminizm iki perspektiften ele alınmıştır. İlk olarak, siberfeminizmde "sibernetik" ve "siborg" kavramlarının tarihsel süreçteki anlamları; ikinci olarak da sanatta siberfeminist hareketin tarihsel gelişimi içerisinde, olayların, projelerin eleştirel konumları ve sanatçıların bakış açıları incelenmektedir. Bu bağlamda, 90'larda postmodernizmi de içine alan süreçte siberfeminist sanatçı yaklaşımlarına odaklanarak, sanat üretimlerini, VNS Matrix, Lynn Randolph, Linda Dement ve Nancy Mauro- Flude, gibi sanatçı örneklerinden hareketle araştırmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Siberfeminist Sanat, Sibernetik, Siborg, Kadın, Postmodernizm

#### The '90s to the Present, Cyborg Feminist Movement Reflections in Art Production

#### Abstract

The aim of this study is to examine the reflections of the cyberfeminist movement in art from the 90s to the present day. Designing cyberfeminist approaches that emerged in the 90s was that technology was not masculine but feminine. By bringing a new perspective to technology, cyberfeminism can find a place in the gender bond. Cyberfeminism leads to the change of paradigms. In this article, cyberfeminism is discussed from two perspectives. First, the meanings of the concepts of "cybernetics" and "cyborg" in cyberfeminism in the historical process; Secondly, within the historical development of the cyberfeminist movement in art, the events and projects are critical and the perspectives of the artists are examined. In this context, in the process that includes postmodernism in the 90s, it focuses on the approaches of cyberfeminist practices, and researches examples of art productions, such as the VNS Matrix, Lynn Randolph, Linda Dement and Nancy Mauro-Flude.

**Keywords:** Cyberfeminist Art, Cybernetics, Cyborg, Woman, Postmodernism

#### Giriş

Bu çalışmanın amacı 90'lardan günümüze siberfeminist hareketin sanatta yansımalarını incelemektir. Teknolojik gelişmeler bağlamında, sanat pratiğindeki gelişmeler değerlendirilmiştir. Bu bağlamda 20. yüzyıl sonlarında başlayan, günümüze kadar devam eden süreçte sanat ve teknolojiyi birleştiren sanatçılar ve sanat tarihinde yapılacak araştırmalar ve Siber uzamın kadınlara sunduğu fırsatlar bakımından oldukça önemlidir.

Bu çalışmanın sorunsalı teknolojik gelişmelerin, sanat pratiğine etkilerini incelemektir. Günümüz teknolojik gelişmeleri kapsamında; Siberfeminizm, patriarkal egemenliğe karşı bir tavır sergilemekte ve kadınların demokratikleşmesine, özgürleşmesine alan yaratmaktadır. Bu çalışmadaki sanat yapıtları, 1990 sonrasında bu yana güncel sanattan örnekleri kapsamaktadır.



Yeni medya sanatçıları ve toplumsal cinsiyet temelleri üzerinden ağlar ve gruplar oluşturmaktadır. Günümüz sanat pratiğindeki her türlü bilgiye kolaylığın sağlanmış olması, sanatın demokratikleşmesinde büyük pay sahibidir. Teknolojinin gelişimiyle birlikte 20.yüzyılın sonlarından, 21.yüzyıl başına kadar olan süreç içerisinde güncel sanat pratiğinde göstergelerinin bir sonucu olan sanattaki gelişmeler sonucu, teknolojinin kadını özgürleşmesini sağlamaktadır.

Siberfeminizm üzerindeki rolleri ön plana çıkartılarak, dönem içerisinde etkili olan güncel sanattan örnekler araştırılarak bu sanat pratiklerine yönelik özgün okumalar gerçekleştirilmiştir. Bu konuda günümüz sanat pratikleri üzerine kaynaklara başvurulmuştur. Kadın doğa düalizmi günümüzde sosyal, politik boyutta ele alınmıştır. Dolayısıyla; çok kültürlü günümüz dünyasındaki kadınların sanat üretimlerinin özgürleşme mücadelesi çok önemlidir. Bu araştırmada kadın mefhumunun “öteki” olma durumu günümüz teknolojik yapısı düzleminde ele alınmıştır. Araştırmacının kendisinin de hem ‘kadın’, hem ‘sanatçı’, hem de ‘anne’ olma rolü bu çalışmanın gerçekleşmesinde temel tetikleyicisidir.

### **Sibernetik ve Siborg Kavramları**

Norbert Wiener’in “Sibernetik” adlı kitabı 1948 yılında yayınlanmıştır. Wiener’in “Sibernetik” tanımına göre; İngilizce’de vali anlamına gelen, ‘governer’ sözcüğünün kökeni olan Yunanca ‘kubernetes’, ‘gemi kaptanı’ anlamına gelmektedir (Wiener, 1982, s. 27). Sibernetik kavramı; canlılar ve makinelerin davranışlarının mesaj iletimleri bakımından kuşatılan, bütünleşmiş bir enformasyon sistemlerinin ya da etkileşimlerinin incelenmesidir (aktaran Breton, 2016, s. 190). Sibernetikte hiçbir zaman sınır yoktur, metafizik olarak mutlak özgürlük söz konusudur.

‘Sibernetik ve organizma’ kelimelerinin kısaltılması olan siborg, bilim insanları Manfred Clynes ve Nathan Kline tarafından ilk kez ortaya atılmıştır. ‘Siborg’ terimi, uzay yolculuğu ortamına uyan makinayla bedensel olarak melezlenmesi geliştirilerek insana atıfta bulunmaktadır (J.Haraway, 2010, s. 8). Başka bir ifadeyle beden mefhumunu tekno-hümanist olarak tahayyül etmişlerdir (Gray, 2001:150). Clynes ve Kline’in makalesi, teknolojik düzlemde, fiziksel işleyişini insan performansını artırabileceği konusunda araştırmalarını içermiştir. Haraway’ın Siborg mefhumu ise; günümüz dünyasının, hayal gücünde post-insanlığın en popüler modellerinden birini ifade etmiştir (J.Haraway, 2010:203).

Dolayısıyla binlerce yıl öncesinden bir dümen sanatı olarak tanımlanmış olan kavram, retorik gibi yalnız ruhlara değil bedeni de koruyan, mütevazî olan sibernetik, yönetme bilimini ifade etmiştir. Bu bağlamda, yeni bilgi işlem teknolojileri günümüz yaratım edimini etkilemiştir. Bu doğrultuda algı ve sanatın sınırlarına yön vermiştir.

### **Siborg Manifestosu**

Amerikalı feminist yazar ve biyolog olan akademisyen Donna Haraway’ın (1944-) ‘Siborg Manifestosu: Yirminci Yüzyılın Sonunda Bilim, Teknoloji ve Sosyalist Feminizm’(1985) adlı kitabında; cinsiyet sonrası (post-gender) olarak tanımladığı Siborg kavramını, dünyanın bir yaratığı ve özellikle ırkçılığın, cinsiyetçiliğin, yoksulluğun, kapitalizmin yıkıcı sosyal oluşumlarına karşı bir direniş metaforu olduğunu öne sürmüştür. Siborg, sibernetik bir organizmadır; hibrit makine-organizma hem kurgusal hem de toplumsal gerçekliğe ait olduğunu ve bu anlamda Haraway için posthümanist kimlik olan Siborg, batılı anlamda bir köken hikayesinin olmadığını belirtmiştir (J.Haraway, 2010:45).

Bu anlamda Siborg, batı kültürünün düalizmini altüst ederken, Haraway’ın "tanrıça olmaksızın bir Siborg olmayı tercih edeceği" yorumu ile Siborg’u, gerçekliğe ait olmayan kurgunun yaratığı ve sosyalist feminizmi yeniden oluşturma potansiyeline sahip politik bir ironi olarak görmüştür (Haraway, 2006: 2). Dolayısıyla insanların hayvanlarla ve makinelerle paylaşımlarından kaçındıkları bir dünyada, yani; günümüz bilişim sistemleri çağında bu düalist varlığına Siborg’un son vereceğini, (Breton, 2016: 217) özgürleşmeye ve ezilmişliğe dair bilincin, hayal gücü kavrayışının inşasına dayandırılmıştır (J.Haraway, 2010:46). Bu anlamda Haraway’ın kadınsılaştıran siborg mefhumu dünyayı özgür kılacak ve meşrulaşacaktır.

Haraway günümüz bilimkurgu dünyasından neyin insan /hayvan ve neyin hem insan/hayvan/makine olup olmadığının farkının olmadığını, başka deyişle fiziksel olan ile fiziksel olmayan arasındaki ayrışmaların sonucu olan bir belirsizliği göstermiştir (J. Haraway, 2010: 46). Haraway'e göre; "Siberfeminist Siborg hikayeleri, komuta ve kontrolü yıkmak için iletişimi ve istihbaratı yeniden kodlama görevine sahiptir" (Haraway, 2006: 60).

"Siberfeminizm, Irkçılık, Bedenlenme" (Cyberfeminism, Racism, Embodiment), adlı makalede Maria Fernandez Haraway'in ironik kurgusu olan Siborg'a atıfta bulunarak; Sosyalist ve radikal feminizm farklılıkları bağlamında "kadın" kategorisini özelleştirdiğini belirtmektedir. Haraway'in Siborg'u doğal ve doğallaşmaya, yani ikiye bölünmeye direnmiştir. Başka bir anlatımla "Siborg" farklılığı ve kimlikler üzerindeki yakınlıkları da kucaklamıştır. "Siborg" mefhumu hem doğal hem de inşa edilmiş olanı kapsar, bu düzlemde medyadan/iletişim teknolojilerinden ve doğduğumuz andan (tıp alanı) itibaren etki altında olduğunu belirtmiştir. Bu anlamda Haraway'in "Siborg Manifestosu"ndaki ifadesiyle "Hepimiz Siborguz" dur (Fernandez,2002: 32-33). Siborg, Feminizmin radikal vaadinden vazgeçmeden yeni teknolojiyle olumlu bir şekilde ilişki kurmak için kadınlara ve diğerlerine güçlü bir dizi araç sunmuştur (Gere, 2008: 169).

Siberfeminizm için Siborg: genel anlamda kadınların teknoloji ile arasındaki ilişkisini anlamak ve siber alan yaratarak kadının siborg kimliğini gerçekleştirebileceği, teorik bağlamda bir figür olarak kullanılmıştır. Siberfeminist hareket özellikle Haraway'a göre; bir tür hibrit olan siborg; yeniden bir araya getirilmiş postmodern ve kolektif düzlemde, kişisel benlik çağrısına bağlı, feministlerin temel yapısını oluşturmaktadır (Siberfeminizm Tarihi, <https://historyofcyberfeminism.wordpress.com/history-of-cyberfeminism/>).

Haraway'a göre siborg dünyası, farklı bir açıdan bakıldığında, kontrol ağının gezegene dayatılması olarak, savunma adına sürdürülen bir Yıldız Savaşları gibi cisimleşen bir soyutlamayla, erkekçil bir savaş olarak kadın bedeninin temellük edilmesini şeklinde ifade etmektedir. Başka bir açıdan da siborg dünyası, insanların hayvanlar ve makinelerle akrabalıklarından, parçalı kimlikler taşımaktan ve çelişkili konumlarda durmaktan çekinmedikleri canlı toplumsal ve bedensel gerçeklikler olduğunu belirtmektedir (Haraway, 2006, s. 14).

#### **Lynn Randolph Siborg, OncoFare, Venüs**

'Siborg' Lynn Randolph (1938-) Haraway'in "Siborg Manifestosu" iş birliği projesi olan sanat pratiğinin en önemli eserleri arasında yer almaktadır. Feminist Kuramcı Donna Haraway ve feminist sanatçı Lynn Randolph ile 1990'dan başlayarak 1996'ya kadar ortak projede üretim yapmışlardır (Randolph, 1990).

Siborg Manifestosu<sup>2</sup> 1990 ve 1996 yılları arasında Feminist Teorisyen Donna Haraway'in (1944-) yazdığı ModestWitness @ Second-Millennium: FeMale Man-Meets-OncoMouse™ (1997) adlı kitabın resimlerini yapan sanatçı Lynn Randolph'un (1938-) iş birliğiyle yaptığı kimliksizleştirdiği figür; üçüncü dünyaya ait olan, insan-makina hibritleşmesidir ve 'Siborg' kompozisyonun tam merkezindedir. Önünde dev bir klavye bulunan figürün; İnsan, hayvan ya da makine olduğu tam olarak anlaşılammaktadır, insan-hayvan ve robot hibrit yaratıktır (Randolph, 1990). Siborg, hayvan, makine ve insanın bir melezi olduğu için kimlik siyasetine girmemiştir (Fernandez, 2002:31).

Randolph'un 'Siborg'unda (Resim 1) kimliksizleştirdiği figürün arkasındaki galaksi; yüksek teknoloji cihazları ile donatılmıştır. Figürün arkasında dört farklı grafiksel yapıdaki resimler yer almaktadır: Birinci panelde yerçekimi kuyusunun bir diyagramı, ikincinde Einstein'ın Merkezi panelini gösterirken diğerinde ise kaos teorisindeki matematiksel formülleri sergilemektedir. Aynı panelde kadın

<sup>2</sup> Yazarın 'Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature' (1991) makalesinden derleme olan "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century"adlı kitabı Türkçeye çeviren Osman Akinhay'dır.

ve erkek sembolleri kullanılarak tic-tac-toe oyunu oynanmış ve kadın kazanmıştır. Çok yönlü simgelerle ifade bulan çalışmada; hangi gezegene ait olduğu bilinmeyen kimliksiz kadın figürü, üzerinde kaplan ya da kedi olduğu belli olmayan hayvan figürünün patileri homolog bir anlayışla kadının elleriyle aynı biçimde tasarlanmıştır. İzleyiciye doğrudan bakan kadının ve kedinin gözleri bütün kompozisyonun merkezindedir. Göğüs kısmındaki elektronik devre göze çarpmaktadır. Arka planda ise kara delik, yerküme kuyusu ve Einstein'ın bazı formülleri görülmektedir. Kadın figürü siber feminizmin konusu olan insan- hayvan ve robot melezi, yani bir siborgdur. Bu anlamda kadının meditasyon aygıtı olarak simgelerle anlatımı ütöpiktir. Haraway "Tanrıçadan ziyade bir siborg olmayı tercih ettiğini" belirterek kadın imgesinin sanal bir tasarımını tahayyül etmektedir (Randolph, Modest Witnesses: A Painter's Collaboration with Donna Haraway, 2010:4).



**Resim 4:** Lynn Randolph, Siborg, T.Ü.Y.B.,36 X 28, 1989

Lynn Randolph' un yorumunda, bu beyaz, dişi, göğüsleri olan, tür- aşırı, siborg yaratığın başında dikenlerden bir taç vardır. Başında tacın anlamı İsa figürünün bir göndermedir. Dişi yaratık ve öyküsü de bir çile öyküsüdür. Uluslararası teknoloji bilimini kontrol eden güçler tarafından inşa edilen seküler (laik) kurtuluş tarihinin bir parçasıdır. Tekno bilimsel gözetim ve incelemenin nesnesini ifade etmekte ve optik bir dramın merkezinde yer almaktadır. O bizim kurtarıcımız olarak doğar, yaşar ve ölür, böylece meme kanserinden kurtulabilir. Sürekli ve derin acı çekmekte olan laboratuvar faresi hep kurban edilmektedir. OnkoFare'nin acısı bizim acımızı hafifletme vaadi taşımaktadır. Randolph' un OnkoFare'sinin ulus aşırı çilesi, masum olmayan genetik öykülerinin terimleri ve mekanizması üzerinde düşünmeye davet etmektedir (Haraway, 2010, s. 90)



**Resim 5:** Laboratuvar ya da OnkoFare'nin Çilesi M.Ü.Y.T. 10" X 7", 1994.





**Resim 6:** Lynn Randolph, Ilusas (güzel) ya da “Kandırılmış Kadınlar”serisi Venüs, M.Ü.Y.B. 141,2 X 101,2, 1992. Fotoğraf: Rick Gardner’ın

Lynn Randolph (1992) Ilusas (güzel) ya da “Kandırılmış Kadınlar” serisinden “Venüs” adlı çalışması, çıplak dişiyle ve onun salgılarıyla ilgili uzlaşılara yapılan daha biçimsel bir feminist müdahale aracı olarak bahsetmektedir. Pornografi ile sanat arasındaki farkı göstererek Randolph Venüs adlı eserini şöyle ifade eder:

*“Bu çağdaş Venüs, klasik anlamda zaptedilmiş bir figür olan Tanrıça değildir. Kendi eliyle kendini gülünç duruma düşüren ele avuca sığmaz bir kadındır o. Botticelli’yi mahveden, süt sızdıran, fırlatan, atan, salgılayan, bedeninin sınırlarını ihlal eden bir kadın. Yüzyıllar geçti ve biz hâlâ, yasal ve tıbbi çatışmalarda bedenlerimizin kilise ve devlet tarafından savaş alanı olarak imlendiği bir toplumda kendi bedenlerimiz üzerindeki yorumlayıcı iktidar için mücadele etmekteyiz”* (Aktaran J. Haraway, 2010: 309).

Bu anlamda Randolph’un “Venüs”ünde gördüğümüz kadın, bir tanrıça değildir. Tanrıçaya ait olmayan “Venüs”ü güzel gösterme gayreti yoktur, gerçekçi bir kadın bedeninin yorumu ile kadının halen devam eden kendi bedeni üzerindeki iktidar mücadelesini yansıtmaktadır.

### 90’larda Siberfeminist Sanat

Siberfeminist sanat ilk olarak 1990’ların başında VSN Matrix adlı bir grup aktivist sanatçı tarafından ortaya çıkmıştır. Donna Haraway’da Siborg Manifestosunda bu hareketi desteklenmiştir. İlk hareketlerden sonra siberfeminizm Avrupa’da büyümeye ve yayılmaya başlamıştır. Siberfeminizm kadın bedeni ve teknoloji ilişkisi ve aynı zamanda da toplumsal cinsiyet, metalaşma ile de ilgilenmektedir Sadie Plant’in “Zeroes and Ones” (Sıfırlar ve Birler) kitabı ve Sandy Stone tarafından yazılan “War of Desire and Technology” (Arzu ve Teknoloji Savaşı) bu konuda yayınlanmış ilk kitaplardır. Sadie Plant, kitabında kadının teknoloji tarihindeki göz ardı edilmiş yerini belirlemeye çalışmaktadır. Sandy Stone ise; kadınlar ve makineler arasındaki kompleks bir ilişkiden bahsetmektedir (Erek,2009:sy).

Sadie Plant: “Kadınların Dijital Teknolojiyle İlişisine Ütopik Bir Yaklaşım” makalesinde kadınlar hakkında; “Makineler akıllandıkça, kadınlar özgürleşiyor” diyor. Siberfeminizmin önemli isimlerinden biri olan İngiliz kültür kuramcısı Plant, teknolojinin, dişil olduğunu ifade etmektedir (Galloway, t.y., aktaran, Varol,2014:223). Plant, siber uzamı da şöyle tarif eder, çok parçalı postmodern öznelliklerinin var olabileceği ve kadınlar için özgürleştirici alanlar yarattığını belirtmektedir (Chatterjeel aktaran, Varol,2014:223). Bunun nedeni, esasen internetin dokusunun “dişil” karakterde olduğunu söylemektedir (Daniels, aktaran Varol,2014:223).



**Resim 7:** Lynn Hershman Leeson, Roberta Breitmore, “Roberta'nın inşası şekil #1”, arşiv dijital baskı ve boya transferi, 58,4 x 43,2 cm, 1975

Lynn Hershman Leeson'un Roberta Breitmore'un, “Roberta'nın inşası şekil #1” (Roberta's Construction Chart #1) adlı fotoğraf serisinde, sanatçı, izleyiciye “Roberta Breitmore yüzünü” inşa edileceğini anlatan talimatlarla çizerek kendi portresini manipüle etmektedir (Glaser-Koren, 2014:18). Feminist sanatın öncüsü ve sanat ile teknolojinin gelişimi/dönüşümünde önemli bir figür olan sanatçı Lynn Hershman Leeson; gerçek zamanlı/gerçek uzay performansı “Roberta Breitmore”da (1971–1978), kendisinin somutlaştırdığı yapay bir figür olan bir tür “avatar” yaratmıştır. “Roberta Breitmore'un” kimlik hatlarının insan tanıklıkları bağlamında; gazete ilanları, fotoğraflar ve video kayıtları gibi çeşitli medya ve sosyal iletişim kayıt teknolojilerinden yararlanarak aynı zamanda Hershman Leeson psikiyatrik raporlar üretmiştir (Grba, 2010:126). Kimlikleri özünde veri kümeleri olarak tanımlayan sanatçı, hepimizin zaman içerisinde oluşan veriler topluluğu olduğumuzu, başka bir deyişle bilgisayar, televizyon ve yani teknoloji tarafından şekillendirildiğimizi öne sürmektedir (Greenberger, 2017). Sanat ve teknoloji arasında ilişki kuran sanatçı kendi imgesini kullanarak kadın kimliğine vurgu yapmaktadır.

### 1997 Documenta X Sergisi

20.yüzyılın sonlarına doğru Almanya'nın Kassel şehrinde 1997'de, düzenlenen serginin sanat yönetmenliğini üstlenen ilk kadın olan Catherine David, milenyuma geçişte örnek teşkil etmektedir. David'in “geleceğe bakma” fikrini kullanmasında öncül oluşturmuştur. Sanat yönetmeni yaklaşımını tanımlamak için sergi tasarımında da kullanılan “retroperspektif” terimini kullanmıştır. David'in misyonu dX'i öncülere göre değil, aynı zamanda her documenta başlangıç noktası olan “inovasyon geleneği”ni (yenilik-yenileşme) vurgulamaktadır. DX'in altında yatan bir başka teorik kavram, estetik üretimin politik ortamın, kelimenin en geniş anlamıyla dahil edilmesi gerektiği düşüncesindedir. David, insanların dX'i bir “tezahür kültürü” (ortaya çıkma-belirme) olarak tanımlanmasını, insanların “dünyanın durumunu” farklı şekillerde tanımasını sağlayarak farklı bir bakış açısı yaratmaktadır (David,1997:sy)



**Resim 8:** 1997 Documenta X, Sergi Afışı

'Catherine David' sanat yönetiminde 1997 yılında Almanya Kassel şehrinde yapılan uluslararası "Documenta X" Siberfeminist Enternasyonal" buluşması gerçekleşmiştir. Konferansa katılan grupların ifade ettiği üzere, siber kültürün olduğu yerde siberfeminizme de ihtiyaç duyulacağını savunarak bazı soruları gündeme getirmektedir: teknoloji nasıl bir cinsiyet ayrımı yapmaktadır, teknoloji ataerkilliğin üstesinden gelebilir mi, internet cinsiyette anonimliğe sebep mi, bilgisayarların tarihini kim yazmıştır? gibi sorular Siberfeminizm tartışmalarında öncülük etmişlerdir (Erek,2009:sy).

### Postmodernizm Açısından Siborg

Şahiner Haraway'a atıfta bulunarak; sanatçı ile ilgili bireyselliğin narsistik ifadesinin artık söz konusu olmadığından bahsetmektedir. Bireysellik tarihsel sınırlama değil, ilişkiselleştirilmiş kimliği oluşturan bir nitelemedir. Postmodern sanat anlayışında öznellik stratejisi sanatçıların işlerinde canavar fantazilerine dönüşmekte, bilim ve teknolojinin gelişmesi ile gerçekliğe yakınlaşmaktadır. Öznellik stratejisi sanatçıların ortaya koyduğu işlerde günümüz sanatında somutluk ortaya koymaktadır. Siborg bireyselliğin ve pozisyonel bağlantıların somutlaşmasıdır (Şahiner, 2015, s. 190).

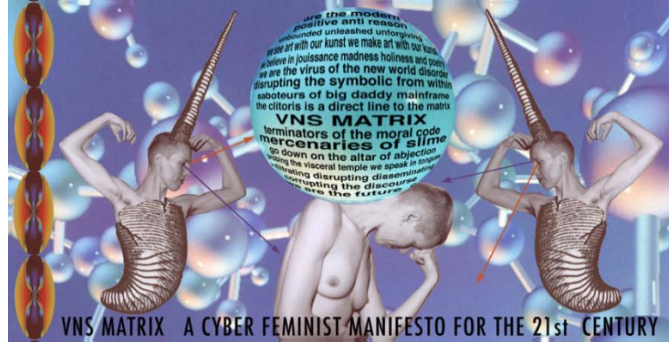
Postmodernist stratejilerin -siborg miti- sayısız organik bütünü yıkıp parçaladıkları ve doğa (bir içgörü kaynağı ve masumiyet vaadi) sayılan şeyin kesinliği- sonsuza dek- paramparça edilmektedir. Yorumlamanın aşkın nitelik taşıyan yetkinliği kaybolmuş durumdadır. Alternatif olarak sinizizm (hiçlik) ya da inançsızlık, yani 'makine'nin 'insan', 'metin'in 'anamlı siyasal eylem'i yok ettiğini ileri süren teknolojik determinist(belirleyici) anlayışlar türünden bir soyut varoluş hali değildir. Siborgların kimler olacağı gibi; bir soruya verilecek cevapları da bir sorunsal durumdur (Haraway, 2006, s. 10). Siberfeminist yaklaşımların sanat üretimleri modernizm/postmodernizmin etkisinde açıklanmıştır.

Teknolojinin gelişimi ve dönüşümü beraberinde getirdiği modernizmin birleştirici etkisi, ahlaki ve estetik ütopya yaratmayı amaçlamış, postmodernizm ise yirminci yüzyılın sonlarında çoğulculuğu savunmuştur. Bu çoğulculuğun bir yönü, kitle iletişim araçlarının doğasına ve evrensel olana vurgu yapmıştır (Dempsey, 2002:271).

### VNS Matrix ve Siberfeminist Manifestosu

"Siberfeminist manifestosu" Berlin'de açılan Dark Drives sergisi ile geniş kitlelere yayılması sağlanmıştır. Erek'in "Siberkültürün olduğu yerde siberfeminizme de ihtiyaç vardır" yazınında ilk Siberfeminist Manifestonun 1991' yılında VNS (Okunuşu: Venüs) Matrix adında bir grup aktivist ve sanatçı tarafından "Siberfeminist Manifestosu"nu yayınladılar. VNS Matrix'in amacının teknolojik kültürü çevreleyen egemenlik anlatılarını çözümlenmek olduğunu; toplum, kimlik ve cinsiyet ilişkilerini siber ortamda incelemek olduğunu belirtmektedir (Erek,2009:sy). Siberfeminizm, "sibernetik feminizmi" kelimelerinin birleşiminden oluşmakta ve feminizm gibi, siberfeminizm de kolay tanımlamadan kaçınmaktadır. 90'ların başında Donna Haraway'ın (1985) 'Siborg Manifestosu'ndan ilham alan Avustralyalı VNS Matrix (Josephine Starrs, Francesca da Rimini, Julianne Pierce ve Virginia Barratt) adlı bir grup aktivist feminist tarafından ilk defa ortaya atılan 'siberfeminizm' kavramı, sanat pratiğinde yer almaya başlamış ve bu düzlemde sanat üretimleri gerçekleştirmişlerdir (Paasonen, Revisiting cyberfeminism, 2011:337).

Tarihsel olarak, feminizm dalgaları sıklıkla teknolojik genişlemeye eşlik etmekte ve feministler teknolojik gelişmeleri hem benimsemekte hem de bunlara itiraz etmektedirler. Bu anlamda siberfeminizm, teknolojinin dönüşümüyle birlikte, insan-makine ilişkisinin, cisimleşmesinin; toplumsal cinsiyet ve failliğin feminist analizlerini temsil etmektedir. Bu yapıları oluşturan teknoloji bağlamındaki feminist teori; medya sanatı ve çevrimiçi ağ oluşturma kavşağında gerçekleşmektedir (Paasonen, 2011:335-336).



Resim 6: VNS Matrix, “Dark Drives” Sergisi, Afiş, 1991

Kutlu’ya göre; Siberfenizmin kurucuları olan “Josephine Starrs, Julianne Pierce, Francesca da Rimini ve Virginia Baratt grubu VNS Matrix, dört siberfeminist kadın sanatçı tarafından kurulmuştur. Haraway’in görüşlerinden etkilenen VNS Matrix, ataerkil düzene karşı çıkararak, sanat eserlerinde kadın cinsel organı olan klitorisin gücü ile ilişkili olarak dişil bir matrix üretimi gerçekleştirmektedir (Kutlu,2019:18). VNS Matrix manifestolarında, elektronik sanat projelerinde yapmaya çalıştıkları kadını yabancılaştıran eril bir ortam olarak teknolojinin ataerkil yapısını kırmak ve teknolojinin kadın üzerindeki olumsuz etkilerini engellemek olduğunu söyler (Erek, 2009:sy). VNS Matrix 21. yüzyılda Siberfeminist Manifestosu, kadın alanı çerçevesinde mit yaratarak siberfeminizmin ilham kaynağını oluşturmuşlardır (Siberfeminizm Tarihi, yy: sy).

VNS Matrix kolektif sanatçılar, metin ve reklam panosunun yanı sıra videolar, kurulumlar ve bilgisayar oyunları içeren geniş kapsamlı bir uygulamaya sahipti. 1991’den 1997’ye kadar aktif olarak birlikte çalıştılar. Daha sonra belirli projeler için tekrar bir araya geldiler (NetSanatAntolojisi,1991:sy).

#### Linda Dement ve Nancy Mauro- Flude

Linda Dement, Sidney’de yaşayan sanatçı, sanat alanında 1980’lerin sonundan bu yana dijital teknolojik çalışmalar üretmektedir. Sanatçı, metinsel ve sanal olan üretimlerini kapsayan dijital yapıtları; yazılım ve performansla dayalıdır. Nancy Mauro-Flude, Tazmanyalı sanatçı ve teorisyendir. Sanatçı çalışmalarında; bir yandan teknolojinin mistikleştirilmesi ve diğer yandan makinesel asemblaj “mistikleştirme” ile ilgilenmektedir. Performans sanatları, teknoloji ve kamusal alanda üretilmeye katkıda bulunan Nancy, dünyaca tanınmış kurum ve festivallerle iş birliği yaparak, dijital çağda çağdaş toplumu inceleyen çok sayıda disiplinler arası programın yürütücülüğünü yapmaktadır. Ev sahipliğini Bilsart’ın yaptığı, küratörlüğünü Kevser Güler’in üstlendiği “Etten, Kemikten” isimli sergiye katılan sanatçılar Linda Dement ve Nancy Mauro- Flude “Bir Bayrağa dönüştürülmüş Siberfeminist Çarşaf” adlı çalışmaları, feminist dayanışma pratikleri ve bedenle ilgilenme biçimlerini bir arada gösterme fikri sanatçıların üretimini yansıtmaktadır. Sanatçılar; bedenin oluş, eyleme ve maruz kalma, etki etme, etkilenme gibi kuvvetlerini üstlenmeye davet ederken, birbirine şifa olmanın, kolektif olarak güçlenmenin olanaklarına yönelmektedirler (Güler, 2019:sy).



**Resim 7:** “Bir Bayrağa dönüştürülmüş Siberfeminist Çarşaf”, 2018-2019

“Bir Bayrağa dönüştürülmüş Siberfeminist Çarşaf”, paylaşılan geçmişe dair izler taşıyan performatif çalışmasında Dement ve Nancy bir jeneolojik olarak, üretken karşılaşmalar, yakınsamalar ve lekeler barındırmaktadır. Sanatçının “Bir Bayrağa dönüştürülmüş Siberfeminist Çarşaf” adlı performans dokümantasyonu; zaman içerisinde yumurtlama, çoğalma, bağlanma ve bulaşma, buruşturulmuş, sıkışmış, katlanmış ya da yeniden düzleştirilmiş yaratıcı kanılar arasında kadını temsil etmektedir. Dement ve Nancy, çarşafı bir bayrak haline getirerek; yazarların lekelerinden alıntılanan şeritlerini bayrak gibi açarak bir performans tasarlamışlardır (Dement,2018).



**Resim 8:** Bir Bayrağa dönüştürülmüş Siberfeminist Çarşaf” (detay), 2018-2019

Kollektif yapıdaki sanat üretimleri kadınların daha fazla sesini duyurabilmelerine ve etkili alan yaratabilmelerine olanak sağlamaktadır. Siberfeministler; sanatta teknolojik etkiler bağlamında, kadınların internet ve günümüz teknoloji alanlarında güçlerini arttırmakta olduğunu ve bu konuda üretimlerine dikkat çekmektedirler. Feminist hareket olarak Siberfeminizm, internet ve teknolojik gelişmeler üzerine odaklanmış ve kadın durumunu ele almışlardır. Bu düzlemde; kadın durumunun ihlal edildiğini belirtmişlerdir.



## SONUÇ

1990’lardan Günümüze Siberfeminist Hareketin Sanat Üretimine Yansımaları” başlığıyla sunulan bu çalışmada; sibernetik ve siborg kavramı ve beraberinde teknolojinin gelişim süreci doğrultusunda, tanımlamalara ve çeşitli görüşlere yer verilerek açıklanmıştır. 90’dan günümüze sanat pratiklerine yönelik yaklaşımlar; sanatların sentezi ve geçmişle geleceğin diyalektik açılımı kapsamında ele alınmıştır. Siberfeminizm, yeni teknolojilerin kesişiminde internet ve onunla bağlantılı olarak sanatsal ve aktivist bir yaratım sürecinde temsil edilmiştir. Hibritleşen yaratım edimi olarak günümüz teknolojik yapısı, çok yönlü gelişmeler ve yeni dijital teknolojiler aracılığıyla inşa edilmekte ve günümüz insan sonrası dünyasında, teknoloji olmazsa olmazımız durumuna gelmiştir.

Siberfeminist yaklaşımlar sonucunda, teknolojinin dişil olduğu öne sürülmektedir. Bu bağlamda teknolojinin gelişimiyle 20.yüzyılın sonunda başlayan, 21.yüzyıl güncel sanat pratiğindeki gelişmelerin süregeldiği; kadın yaratımlarının göstergeleri sonucu teknoloji, kadının özgürleşmesini sağlamakta büyük öneme sahiptir. Günümüz sanat pratiğinde her türlü bilgiye ulaşmanın kolaylığı sayesinde, sanatın demokratikleşmesi ve bu yolda istikrarlı bir ilerleme sağlanmaktadır. Siberfeminizm sanat yaklaşımına, yeni bir bakış açısı getiren sanatçılar teknoloji ve toplumsal cinsiyet ilişkisinde, yeni bir mit yaratma çabası içerisindedir. Kültürel ve toplumsal anlamda beden mefhumunun kimliksizleştirilmesi, cisimsizleştirme süreci amaçlanmaktadır. Bu bağlamda Siberfeminizmde sınır yoktur, metoforik anlamda mutlak özgürlük söz konusudur.

Siberfeminizmin geniş kitlelere yayılmasına olanak sağlamış ve bu alanda projeler, yayınlar gerçekleştirilmiştir. 90’larda bilgisayarların ve ağ üzerinden iletişimin yaygınlaşması ile sanat üretimine sahne olan, dijital sanat kaynağı olarak siberfeminizm; 1991’de yayına giren world wide web’in geliştikten sonra daha geniş kitlelere ulaşmıştır. Bu bağlamda siberfeminist hareket büyümeye ve değişmeye, yayılmaya devam etmiştir. Teknoloji ve internetin gelişim sürecinde; kadın, sanat ve doğa bağlamında yeni davranış ve anlayış biçimleri geliştirilmiştir. Siberfeminizm, yeni teknolojilerin kesişiminde internet ve onunla bağlantılı olarak sanatsal ve aktivist bir yaratım sürecini temsil etmiştir. Hibrit yaratım edimi olarak günümüz teknolojik yapısı, çok yönlü gelişmeler ve yeni dijital teknolojiler aracılığıyla inşa edilmektedir. Günümüz insan sonrası dünyasında, teknoloji olmazsa olmazımız durumuna gelmiş ve bu durum günümüz bilişim çağında belleğimizi de ele geçirmiştir. Hayatlarımızın makinelerle iç içe girmeye başladığı günümüz teknolojisinin değişimi ve dönüşümü beraberinde, kullandığımız telefonların hayatımızı kolaylaştırması doğrultusunda, makineler insanlaşmaya başlarken, insanlarda makineleşmektedir. Dolayısıyla insan-makine etkileşiminde insan, siborglaşmaya başlamıştır.

## Kaynakça

- Benjamin, W. (2018). Pasajlar (14. B.). (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (2016). Görme Biçimleri (22.B.). (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Bourdieu, P. (2018). Eril Tahakküm (4. B.). (B. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Breton, D. L. (2016). Bedene Veda (1. B.). (A. U. Kılıç, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Butler, J. (2014). Bela Bedenler (1. B.). (Z. T. Cüneyt Çakırlar, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Butler, J. (2019). Cinsiyet Belası (7. B.). (B. Ertür, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Dempsey, A. (2002). Styles, Schools And Movements. London: Thames & Hudson.
- Gere, C. (2008). Digital Culture. London: Reaktion Books.
- Foster, H. (2017). Gerçeğin Geri Dönüşü (2. B.). (E. Hoşsucu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayıncılık.
- Haraway, D. (2006). Siborg Manifestosu (1. B.). (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Haraway, D. (2010). Başka Yer (1.B.). (G. Pusar, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.

- Kuspit, D. (2014). Sanatın Sonu (4. B.). (Y. Tezgiden, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Moran, B. (2018). Edebiyat Kuramları ve Eleştiri (28. B.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şahiner, R. (2015). Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi (1.B.). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Wiener, N. (1982). Sibernetik. (İ. Keskin, Çev.) İstanbul: Say Yayıncılık.
- Kutlu Gerçek, D. (2019) Siberfeminizmde Groteks, Abjection ve Informel Kavramları Üzerine Bir İnceleme, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anabilim Dalı, Kayseri
- Varol, S. F. (2014). Kadınların Dijital Teknolojiyle İlişkisine Ütopik Bir Yaklaşım: Siberfeminizm. International Journal Of Social Science, No: 27, S.220-234.

### Resim Dizini

- Resim1: Lynn Randolph, “Cyborg”, 1989; Erişim Tarihi: 9 Ocak 2020, <http://www.lynnrandolph.com/painting-portfolio/?series=cyborgs-wonder-woman-techno-angels>
- Resim2: Lynn Randolph “Laboratuvar /OnkoFare’nin Çilesi”. 1994; Erişim Tarihi: 9 Ocak 2020, <http://www.lynnrandolph.com/painting-portfolio/?series=cyborgs-wonder-woman-techno-angels>
- Resim3: Lynn Randolph “Venüs”, 1992; Erişim Tarihi: 25 Aralık 2020 <https://www.lynnhershman.com/project/recent-work-since-2012/>
- Resim4: Lynn Hershman Leeson, “Roberta Breitmöre”, “Roberta'nın inşası şekil #1”, 1975; erişim Tarihi:25 Aralık 2022, <https://www.lynnhershman.com/project/roberta-breitmöre/>
- Resim5: Documenta X, “Sergi Afişi”, 1997; Erişim Tarihi:22 Aralık 2020, <https://www.documenta-archiv.de/en/documenta/117/10>
- Resim 6: VNS Matrix, “Dark Drives” Sergisi, Afiş, 1991; Erişim Tarihi: 20 Kasım 2020, <https://vnsmatrix.net/projects/the-cyberfeminist-manifesto-for-the-21st-century>
- Resim7: <http://lindadement.com/cyberfeminist-bedsheet.htm> (Erişim Tarihi:26.4.2020)
- Resim8: <http://lindadement.com/cyberfeminist-bedsheet.htm> (Erişim Tarihi:26.4.2020)

### Web Kaynakça

- David. (1997): DocumentaXSergisi, [https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta\\_x](https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_x) (Erişim Tarihi:22.05.2020).
- Erek, A. (2009). Siberkültürün olduğu yerde siberfeminizme de ihtiyaç vardır. Nisan 2020 tarihinde <https://yenimedya.wordpress.com/?s=siberfeminizm>: <https://yenimedya.wordpress.com> adresinden alındı.
- Fernandez, M. (2002). Cyberfeminism, Racism, Embodiment. M. Fernandez, W. Faith, M. M. Wright, F. Wilding, & M. M. Wright (Dü) içinde, Domain Errors: Cyberfeminist Practices (s. 29-44). New York: Autonomedia. 2 3, 2021 tarihinde <http://www.refugia.net/domainerrors/> adresinden alındı.
- Grba, D. (2010). Poetike Digitaline Umetnosti. Belgrad: Doktora Çalışmaları, Belgrad Sanat Üniversitesi Dijital Sanat Programı. Temmuz 10, 2021 tarihinde <http://dejangrba.org/teaching/en/pda/platform/documents/pda-reader.pdf> adresinden alındı.
- Greenberger, A. (2017, Mart 28). Geçmişten Gelen Yeni Bir Gelecek: Lynn Hershman Leeson 50 Yıllık Kehanet Çalışmasının Ardından Kendine Geliyor. Mayıs 10, 2021 tarihinde ARTnews:



<https://www.artnews.com/art-news/artists/a-new-future-from-the-passed-lynn-hershman-leeson-comes-into-her-own-after-50-years-of-prophetic-work-8028/> adresinden alındı.

Güler, K. (2019). Sanat Konuşmaları: <https://www.bilsart.com/kurator-kevser-guler-sanatci-linda-dement-1> (Erişim Tarihi:21.05.2020).

Glaser-Koren, M. (2014). Lynn Hershman Leeson's Roberta Breitmore and the Art of Becoming a Woman. San Jose State Üniversitesi. Yüksek Lisans Tez Araştırması. <https://doi.org/10.31979/etd.jxs2-nfa8>

Net Sanat Antolojisi (1991). 21.Yüzyıl için Siberfeminist Manifesto, <https://anthology.rhizome.org/a-cyber-feminist-manifesto-for-the-21st-century/>,(Erişim Tarihi:22.05.2020).

Paasonen, S. (2002, Nisan 04). Thinking Through the Cybernetic Body: Popular Cybernetics and Feminism. Aralık 23, 2020 tarihinde rhizomes: <http://www.rhizomes.net/issue4/paasonen.html> adresinden alındı.

Randolph, L. (1990). Sanatçının Biyografisi. Aralık 24, 2020 tarihinde Lynn Randolph: <http://www.lynnrandolph.com/about/artist-bio/> adresinden alındı.

Randolph, L. (2010, Mart 1). Modest Witnesses: A Painter's Collaboration with Donna Haraway. Ocak 4, 2021 tarihinde Lynn Randolph's Collaboration with Haraway: <http://companionrandolph.blogspot.com/2010/11/modest-witnesses-painters-collaboration.html> adresinden alındı.

Siberfeminizm Tarihi, <https://historyofcyberfeminism.wordpress.com/history-of-cyberfeminism/> (Erişim Tarihi: 25.4.2020).

Wilding, F. (1997). Siberfeminizmde Feminizm nerede? Nisan 17, 2020 tarihinde Lilith Gallery: <http://www.feministezine.com/feminist/cyberfeminism.html> adresinden alındı.

Oksimoron, <https://www.nisanyansozluk.com/?k=oksimoronik> (Erişim:25.4.2020).

Punk, <https://www.turkcebilgi.com/punk> (Erişim Tarihi:25.4.2020).

Jeneoloji, <https://www.nisanyansozluk.com/?k=jeneoloji> (Erişim Tarihi:25.4.2020).

Cogito, <https://salutatorium.com/2018/05/10/cogito-ne-demek/> (Erişim Tarihi:25.4.2020).

### Online Literatür Haritalama Araçlarında Kullanılan Grafik Türleri

*Dr. Öğr. Üyesi Güllü Yakar Tapu*

*Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi Grafik Bölümü, Konya  
gyakar@erbakan.edu.tr*

#### Özet

Bilimsel araştırma sürecinin ilk aşaması olan literatür taraması; geniş bir zaman aralığını kapsayan ve çeşitli veritabanlarında listelenen çok sayıda kaynağın gözden geçirilmesini gerekli kılmaktadır. Alanyazının yapısını çözümlmek için mevcut çalışmaların ve ilişki ağlarının dikkatle incelenmesi gerekmektedir. Bu süreci kolaylaştırmak üzere geliştirilen görselleştirme araçları ise literatüre pek çok farklı yönden bakmayı ve içgörü geliştirmeyi mümkün kılar. Çalışma; literatür haritalama adı da verilen bibliyografik görselleştirme araçlarının tasarımsal niteliklerini incelemek amacıyla hazırlanmıştır. Kullanıcı merkezli, etkileşimli yapısıyla alanyazının daha kolayca ve etkili biçimde keşfedilmesini mümkün kılan bu grafik arayüzlü araçların çoğu tarayıcı tabanlı olmaları sebebiyle kolay kullanımlıdır. Çalışmada Connected Papers, Research Rabbit, Litmaps, VOSviewer, SCImago gibi araçlarda kullanılan grafik türleri ve bunların işlevleri açıklanmıştır. Bu alanda sıklıkla kullanılan görselleştirmeler, ağ diyagramları ve haritalar kategorisinde yer alan türlerdir.

**Anahtar kelimeler:** Veri Görselleştirme, Literatür Tarama, Literatür Haritalama,

#### Types of Graphics Used in Online Literature Mapping Tools

##### Abstract

The literature review, which is the first stage of the scientific research process, requires the examination of a large number of sources covering a wide period of time and listed in various databases. In order to analyse the structure of the literature, existing studies and networks of relationships should be carefully examined. Visualisation tools developed to facilitate this process make it possible to view the literature from many different perspectives and develop insights. This study was undertaken to investigate the design qualities of bibliographic visualisation tools, also known as literature mapping. Most of these graphical interface tools, which make it easier and more effective to explore the literature with their user-centred, interactive structure, are easy to use because they are browser-based. The study explains the types of graphics used in tools such as Connected Papers, Research Rabbit, Litmaps, VOSviewer, SCImago and their functions. The most commonly used visualisations in this area are those in the category of network diagrams and maps.

**Keywords:** Data Visualization, Literature Review, Literature Mapping,

##### Giriş

Bilimsel çalışmalarında ilk aşama olan literatür taraması; çeşitli zorluklar barındırmaktadır. Karşılaşılan büyük miktarda bilginin tanımlanarak organize edilmesi, ilk kez çalışılan bir alanın kısa sürede çözümlenmesi, araştırmaların birbirleriyle olan ilişkileri ve gündemdeki araştırma konularının keşfedilmesi, literatürdeki eksik noktaların bulunarak bunlara yoğunlaşılması gerekmektedir. Bilimsel yayınların sayısı katlanarak arttıkça ve çeşitlendikçe, bu tür analizleri gerçekleştirmek giderek daha zor hale gelmektedir.

Burada devreye bilgilendirme tasarımının bir alt dalı olan veri görselleştirme girmektedir. Veri görselleştirme sayısal nitelikte karmaşık içeriğin anlaşılmasını kolaylaştırırken, keşfetmeyi ve bağlantı kurmayı mümkün kılar. Görsellerin yazıya oranla daha hızla algılanması görselleştirme tekniklerinin avantajıdır. Veriler arasındaki ilişkinin türü, düzeyi, boyutu görseller yardımıyla hızlı biçimde anlaşılabilir. Veri madenciliği, önceden bilinmeyen, gizli, anlamlı ve yararlı örüntülerin büyük ölçekli veri tabanlarından otomatik biçimde elde edilmesini sağlayan veri tabanlarındaki özbilgi keşif ve analiz sürecidir (Karacan ve Yeşilbudak, 2010: 18). Veri madenciliği, makine öğrenmesi, yapay zeka gibi yöntemlerle açık kaynaklardan tarama yapan araçlarda keşif sürecini kolaylaştırmak için grafiklerden, haritalardan faydalanılmaktadır. Literatür haritalama, ağ görselleştirme de denilebilen bu görselleştirme araçları; bilimsel üretim alanının farklı aktörleri arasındaki ilişkileri ortaya koymaya yaramaktadır. Farklı disiplinlerin, uzmanlık alanlarının makalelerinin veya yazarlarının birbiriyle ne ölçüde alakalı olduğunu, bunların fiziksel yakınlık ve göreceli konumlarına dayanarak gösteren uzamsal bir temsil sunmaktadır (Kılıç, 2022).

Literatür görselleştirmesi yapan araçlar etkileşimli, sezgisel ve kullanıcı merkezlidir. Grafikler dinamik ve interaktiftir, araştırmacı tarafından ayarlanabilmektedir. Araştırma konusunun sonuçları bir grafik plan, diyagramatik temsil ya da coğrafik metafor olarak görselleştirilmekte; böylece kolayca incelenip alanyazındaki bağlantılar, boşluklar, trendler görüntülenebilmektedir. Önceki ufuk açıcı makaleler ve bunların üzerine inşa edilmiş türev çalışmalar arasında geçiş yapma, alanda hangi yeni makalelerin ses getirdiğini, diğer araştırmalarla nasıl bir ilişki içinde olduğunu, ne kadar atıf aldığını görmeyi sağlamaktadır. Sisteme bir tohum (makale, anahtar kelime vb) tanımlandığında; yayınlar ve yazarlar arasındaki bağlantı, atıflar, referanslar, benzer yayınlar, ilgili yazarların diğer eserleri ya da ortak yayın yaptığı yazarlar gibi kriterlerle literatür taraması yinelemeli olarak genişlemektedir. Bu araştırma araçları, yapay zeka tarafından da desteklenebilen, ancak temelde Semantic Scholar, PubMed, Scopus, Microsoft Academic Graph, Country Rank gibi arama motorları/portallar/veri tabanlarını kullanan modellerdir.

Görselleştirme araçları temel olarak farklı mantıklar üzerine kurulmuştur. Örnek olarak Research Rabbit atıf tabanlı bir literatür haritalama aracıdır (Sharma vd., 2022: 218). Ancak Connected Papers adlı araç, adından da anlaşılacağı üzere birbirleriyle ilişkili makaleleri gösterirken, çoğunlukla atıflara dayanmaz, yazar ortaklıkları gibi durumları da görselleştirme faktörü olarak kullanır.

Veri görselleştirmeleri; karşılaştırmaları, saçılımı, ilişkileri, bütün-parça ilişkisini, harita üzerindeki dağılımı gösterme amaçlarından birini gerçekleştirmek üzere hazırlanır. Bahsi geçen bu araçların kullandığı grafik türleri: Diskler, barlar, çizgi grafikleri, alan grafikleri, ağaç haritaları (treemap), coğrafi gösterimler/haritalar ve pasta grafikleri, dairesel grafikler/ gül diyagramlarıdır (Hassan-Montero vd., 2022: 4). Çalışmada, literatür haritalama araçlarında sıklıkla kullanılan grafik türleri ve özellikleri açıklanmıştır.

**1. Haritalar:** Veri görselleştirmede kullanılan haritalar, sayısal verilerin coğrafi dağılımlarına göre harita üzerinde işaretlenmesiyle oluşturulur.

### ***Koroplet haritalar***

Nicel verilerin açıklık-koyuluk veya dokuyla gösterimidir. Renklendirme süreçlerinde haritadaki her bir bölge için veri değişkenleri kullanılır. Koyu renk miktar fazlalığını, açık renk azlığını gösterilir. Koroplet haritalarda coğrafi bölgeler veya alanlar renk tonlarıyla kesin biçimde ayrılır. Uygulamanın bir dezavantajı verileri renklerden kesin olarak okumanın imkânı olmamasıdır, bu harita türü okuyucuya genel görünümü sunar. Koroplet haritalarda bir başka sorun ise haritaların daha büyük alanlara odaklanması ve daha küçük bölgelerin gölgede kalarak izleyicinin algısını etkilemesidir. Görsel 1’de görülen koroplet harita; bilimsel yayınların dergi ve ülkelere göre sıralamasını derleyen SCImago Journal & Country Rank adlı platformdan alınmıştır. Dışçılık alanında dünya ülkelerini bilimsel çıktıklarına göre sıralayan bu harita türünde ülkeler üretkenliklerine göre dereceli olarak koyulaşan renklerle gösterilmiştir.



Görsel 1. SCImago ile koroplet harita

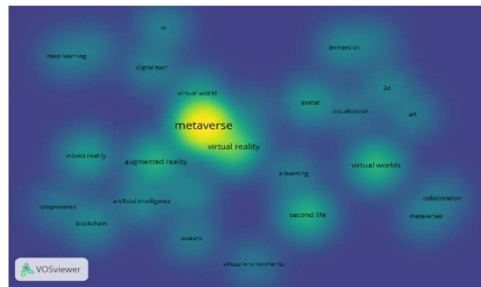
### **Bağlantı haritaları (İlişki Haritası, Işın Haritası)**

Bağlantı haritaları, bir harita üzerinde bulunan noktaların eğimli veya düz çizgiler kullanılarak birleştirilmesiyle oluşturulur. Bağlantı haritaları, ilişkilerin ve bağlantıları coğrafi açıdan yansıtmak konusunda iyi olduğu gibi, bir olay zincirindeki rotaları harita üzerinde göstermek konusunda da başarılıdır. Bağlantı haritaları, bağlantıların dağılımındaki veya bu dağılımda ortaya çıkabilecek bağlantı yoğunluğunu gösteren konumsal motifleri yansıtmak konusunda da yararlıdır.

Harita üzerinde birbiriyle ilişkili bölgeler çizgi veya oklarla birbirine bağlanmaktadır. Çizgi sayısı fazla olan bölgelerin ilişki miktarı yüksektir ve sayı azaldıkça ilişki de orantılı olarak azalır. Makalelerin nasıl ilişkili olduğunu bulmak için metin benzerliği ve meta veriler kullanılmaktadır. Bu araç, indekslenmiş yayınları yayıncının ülkesine göre ve bilimsel çıktılarının yazarların ülkelerine göre dağılımını coğrafi referansla gösterir veya her iki değer arasındaki ilişkiyi analiz eder. Görselleştirmede tarihlere, dünya bölgelerine ve konu alanlarına göre filtreleme mümkündür.

### **Isı haritaları (Heatmap)**

Isı haritaları, gerçekte bir harita üzerinde yapılan ve coğrafi dağılımı gösteren bir görselleştirme değildir. Nicel veri yükünden kaynaklanan yoğunluğun kademeli olarak soğuk renklerden sıcak renklere doğru geçişi prensibine dayalı bir görselleştirmedir. Görsel 2’de anahtar kelimelerin frekanslarının görselleştirilmesi yoluyla, literatürde sıklıkla kullanılmış anahtar kelimeler ortaya çıkarılmıştır (Nan vd., 2023).



Görsel 2. Vosviewer ile ısı haritası

## **2. Diyagramlar**

### **Ağ Diyagramları**

Ağ Grafikleri veya Düğüm-Devre bağları şemaları olarak da bilinir. Bu tarz görselleştirme; olguların nasıl birbirleri ile bağlantılı olduklarını düğümler, köşeler ve bağlarla göstermeyi sağlar. Bu bağlantılar grup kimlikleri arasında ilişkilerin aydınlatılmasını sağlar. Makaleleri temsil eden düğümler küçük noktalar ve dairelerle temsil edilir. Bunun yerine ikonlar da kullanılabilir. Bağlantılar genellikle basit çizgilerle temsil edilirken düğümler birbirine bağlar. Bununla birlikte, bazı ağ haritalandırılmalarında

tüm düğümler ve çizgiler eşit görselleştirilmez. Ek değişkenler kullanılarak görselleştirme zenginleştirilebilir. Örnek olarak, görselleştirmede düğümlerin büyüklüğü ve çizgilerin uzunluğu değerlerin orantısına göre değişebilir. Bağlantılı sistemleri haritalandırırken, ağ haritaları bağlantıların yoğunluğu, üretilmesi ve kümelenmesine göre bir yapılanma izlemektedir. Ağ haritalarında iki önemli şekilde görselleştirme yapılır. Düğümler ya direk ya da dolaylı olarak üretilir. Dolaylı ağ bağlantıları, sadece kimlikler arasındaki bağlantıları göstermektedir. Direk olan ağ bağlantıları ise iki kimlik arasındaki bağlantıların tek yönlü veya çift yönlü olduğu sorusunu cevaplamaktadır. Ağ bağlantılarının veri işlemede sınırlı kapasiteleri vardır ve çok fazla düğüm ve çizgiler varken verileri okumak zordur.

Bağlantılar düz çizgilerle gösterilebileceği gibi yön gösteren oklarla (alıntı göstermek istendiğinde), konik biçimde ve demetlenmiş eğrilerle de tasarlanabilir (Hassan-Montero vd., 2022: 4).

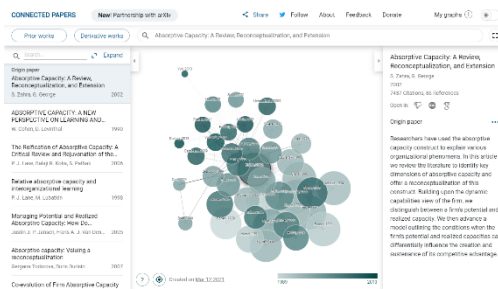


Görsel 3. Connected Papers ve Litmap ile ağ diyagramı

Yayınlardaki zaman içindeki büyümeyi, alıntı sayılarının dağılımını ve zaman içinde alıntı büyümesindeki eğilimleri anlamak için, x eksenini *yayın tarihi* olarak ve y eksenini de *alıntılar* olarak ayarlamak mümkündür. Daha eski makaleler solda olacak şekilde, makalelerin yayınlanma tarihlerine göre doğrusal bir düzenleme içindedir. Üstte konumlanmış düğümler en çok bağlantısı olan en fazla atıf alan makalelerken, alttakiler yeni araştırmalardır (Kaplan, 2023).

### Kuvvet Yönlendirmeli Grafikler (Force-directed Graph)

Ağ diyagramının alt türüdür. Connected Papers isimli araçta bu grafik türü dikkat çekmektedir. Düğümün boyutu alıntı sayısını, renk tonu ise yayın yılını temsil eder (Tay, 2021). Bu grafiklerde bağlantının uzunluğu bir faktör olarak sunulmuş olabilir. Yüksek bağlantı yoğunluğuna sahip büyük ağlar için, düğümler arasındaki benzerlik veya kümelenme derecesinin mekansal yakınlıklarıyla yansıtıldığı ikinci seçenek, haritanın okunaklı ve anlaşılabilir olmasını sağlamak için tek geçerli seçenektir (Hassan-Montero vd., 2022: 4; Hassan-Montero vd., 2014: 273). Bu bağlantılar kümelenmeyi tasvir etmek için kullanışlıdır.

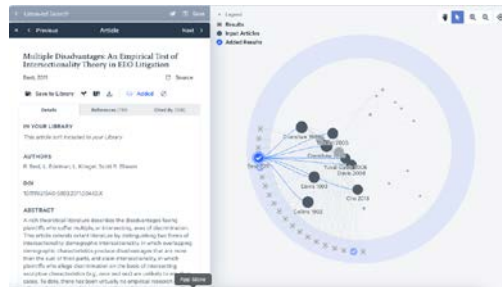


Görsel 4. Connected Papers ile yönlendirilmiş grafik (Tay, 2021)

**Baloncuk diyagramı (Bubble Map):** İlişki ağları gösteren bir diğer örnek baloncuk diyagramlarıdır. Görsel 5'te sunulan görselleştirme; konuyla ilgili literatürde sıklıkla kullanılmış anahtar kelimeler ve bunların ilişkisini göstermektedir. Anahtar kelimelerin sıklıkları baloncuk boyutlarıyla orantılı şekilde görselleştirilmiştir. Diyagram bu yönüyle *kelime bulutu (word cloud)* adlı görselleştirme türüne benzer nitelik taşımaktadır.

**Görsel 5.** VosViewer aracı ile baloncuk diyagramı

**Radyal Ağlar (Radial/Circular Networks):** Akor diyagrama benzeyen bu tür diyagramlar, elemanlar arasındaki ilişkilerin görselleştirilmesi için, bir daire etrafında gruplandırılmış kategorilerle oluşturulur. Elemanlar arasındaki bağlantılarda ortak bir şey paylaşıldığını göstermek için kullanılır. Düğümler bir çember etrafında düzenlenir, noktalar arasındaki ilişkiler yaylar ya da eğriler aracılığıyla birbirine bağlanır. Her bir bağa atanan değer yayın boyutuyla orantılıdır. Renkler verileri farklı kategorilere gruplandırmada kullanılabilir, bu da grupları karşılaştırmaya ve ayırt etmeye yardımcı olur.



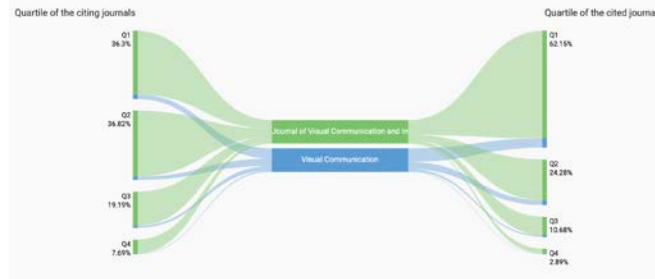
**Görsel 6.** Litmap ile radyal ağ diyagramı

Nihai sonuç, basit bir radyal ağ görselleştirmesidir. Her düğüm, orijinal makaleyle ilgili bir makedir. Makaleler benzerliklerine göre düzenlenmiştir -alıntı ağacı değildir- Düğüm boyutu alıntılarının sayısıdır. Düğüm rengi yayınlanma yılıdır. Benzer makalelerin güçlü bağlantı çizgileri vardır ve bir arada kümelenirler. Atıf ağında, her düğüm bir makaleyi temsil eder ve aradaki bağlantılar atıflara dayalı ilişkileri ifade eder.

### **Sankey Diyagramı (Sankey Diagram)**

Varlıkların akışlarını ve miktarlarını birbirine orantılı olarak görselleştirmek için kullanılır. Okların veya çizgilerin genişliği, varlıkların büyüklüklerini göstermek için kullanılır; bu nedenle ok/çizgi ne kadar büyükse, akış miktarı da o kadar büyük olur. Akış okları veya çizgileri bir sürecin her aşamasında birleşebilir ya da bölünebilir. Diyagramı farklı kategorilere bölmek veya sürecin bir durumundan diğerine geçişini göstermek için farklı renkler kullanılır. Görsel 7'de görülen sankey diyagramı, tıp

alanındaki iki derginin quartile (yüzdeler) değerlerine göre karşılaştırmalarını yapmak üzere hazırlanmıştır.



Görsel 7. Vosviewer ile Sankey diyagramı

Bu fonksiyonla yayınlar, ülkeler, dergiler karşılaştırmalı olarak analiz edilebilir. Veriler arasındaki akışı ve ilişkiyi temsil eder. Miktar, şerit kalınlığında çizgilerle gösterilir. Renkler kategorileri ayırır, çizginin yönü ve genişliği grup içindeki bölünmeleri gösterir.

### 3. Diğer Görselleştirmeler

#### **Baloncuk grafikleri (Bubble chart)**

Baloncuk grafiği çok değişkenli bir grafiğdir. Balon grafiği dağılım grafiği ve orantılı alan grafiği arasında geçişkenlik göstermektedir. Balon grafikleri, dağılım grafiği gibi bir kartezyen koordinat sistemi kullanarak bir sayısal sistem çevresinde işlem yaparken, X ve Y eksenleri değişken değerler almaktadır. Buna rağmen dağılım grafiğinden farklı olarak her bir nokta bir katmanı veya kategoriyi belirtecek şekilde kullanılabilir. Renklendirme kategorileri veya ek veri değişkenlerini ayırt etmek için kullanılabilir. Balon grafikleri kategorilere ayrılmış verileri ve bunların ilişkilerini göstermek/kıyaslamak ve oranları analiz etmek için kullanılır. Verileri işlerken birçok balon kullanmak verilerin okunmasını zorlaştırmaktadır. Bu grafikler sınırlı veriyi daha verimli işleyebilmektedir. İki değişken kartezyen koordinat tablosunda x ve y eksenlerinde gösterilirken, üçüncü değişken kabarcık boyutuyla gösterilir. Her bir renk ayrı bir kategoriyi (örneğin bilim dalını) temsil eder.

#### **Dağılım (saçılım) grafikleri (Scatterplot)**

Baloncuk grafikleri gibi bu grafikte de; kartezyen koordinat sisteminde saçılan noktalarla değişkenler görselleştirilir. Bu gösterimde boyut farkı yoktur, tüm noktalar aynı büyüklüktedir. Her ekseninde bir değişken görüntülenerek, iki değişken arasındaki ilişkinin veya korelasyonun mevcut olup olmadığını tespit edilebilir. Dağılım grafiğinde görüntülenen modeller aracılığıyla çeşitli korelasyon türleri yorumlanabilir. Bunlar: pozitif (birlikte değerler artar), negatif (bir diğeri arttıkça bir değer azalır), boş (korelasyonsuz), doğrusal, üstel ve U şeklinde sıralanabilir. Korelasyonun gücü, noktaların grafikte birbirine ne kadar yakın olduğu ile belirlenebilir. Noktaların genel kümesinin çok dışına çıkan puanlara aykırı değerler denir (Datavizcatalogue, t.y.).

#### **Histogramlar**

Nicel değişkenlerin dağılımını analiz etmek için en çok kullanılan grafiklerden biri histogramlardır. Sütun grafiklerle benzer görünümde olan histogramlar; sıklık benzeri nicel değişkenleri kartezyen koordinat sistemlerinde göstermektedir.



### **Sütun grafikler (Bar charts)**

Çubuk grafikler de denilen bu tür; yatay veya düşey sütunları kullanarak kategoriler arası ayırım yapmaya ve sayısal karşılaştırmaları göstermeye yarar. Grafiğin bir eksenini, karşılaştırılan kategorileri, diğer eksenini ise bir değer ölçeğini gösterir. Sütun grafikleri, bir süre aralığındaki sürekli ve kesintisiz gelişmeleri göstermeyişiyle histogramlardan ayrılır. Çubuk grafiğinin ayrıntı verileri kategorik verilerdir.

### **Sonuç**

Çalışmada; akademisyenler, öğrenciler ve araştırmacılar için alanyazın taramasını kolaylaştıran literatür haritalama araçlarında kullanılan grafiklerin özellikleri incelenmiştir. Çalışılan alanın en çok bağlantıya sahip makale ya da yazarını keşfetmek, bu yazarların diğer çalışmalarını görerek taramayı genişletmek, literatürde yoğunlaşılacak konuları ve yeterli çalışma bulunmayan alanları görselleştirmek için oldukça kullanışlı araçlardır. Böylece popüler konuları, trendleri, alanyazındaki eksiklikleri kolayca görmek mümkündür. Coğrafi alanlara, bilimsel alanlara ve yayınlara göre gruplandırılmış bibliyometrik göstergelerden oluşan veri tabanları, karşılaştırmaların her türünü mümkün hale getirmektedir. Bu durum ülke bazında arama yapmak ve makale-yazar gibi kriter arasındaki bağlantıları görmeyi bu konudaki en temel ihtiyacı karşıladığını ortaya koymaktadır. Bu araçlar benzerlik üzerinden literatürdeki veriyi keşfetmeyi kolaylaştıracak niteliktedir. Yalnızca atıf temelli alıntı grafikleri değil, temelde benzerlik grafiği oluşturan araçlar incelenmiştir. Bu görselleştirmelerde bağlantı çizgileri mutlaka doğrudan alıntı ilişkilerini göstermeyebilir. Görselleştirme araştırmacı tarafından ek seçeneklerle derinleştirildikçe; sütun grafikleri, pasta grafikleri, histogramlarla zenginleşse de en çok kullanılan grafiklerin diyagramlar ve haritalar olduğu görülmektedir. Literatür haritalaması salt görsel bir gösterinin ötesine geçerek; araştırmacılar için stratejik bir araç görevi görmektedir. Akademisyenler, araştırma alanına geniş bir bakış sunarak boşlukları, ortaya çıkan eğilimleri ve mevcut söylemi şekillendiren önemli çalışmaları belirleyebilirler. Bu içgörü yalnızca kendi çalışmalarına bilgi sağlamakla kalmaz, aynı zamanda akademik topluluk içinde iş birliğini ve bilginin yayılmasını da kolaylaştırır. Bilgi çağında, literatür haritalaması, seçtikleri alanların karmaşasını çözmeye çalışan araştırmacılar için paha biçilmez bir araçtır. Çalışmada değinilen “ön araştırma sürecinde kullanım” amacının yanısıra, literatür haritalamalarıyla derleme makaleler hazırlamak ve bu türde çeşitlemeler yapmak mümkündür.

### **Kaynaklar**

Hassan-Montero, Y., Guerrero-Bote, V. ve De-Moya-Anegón, F. (2014). Graphical Interface of the Scimago Journal and Country Rank: An Interactive Approach to Accessing Bibliometric Information. *El profesional de la información*, 2014, mayo-junio, v. 23, n. 3. ISSN: 1386-6710

Hassan-Montero, Y., De-Moya-Anegón, F., Guerrero-Bote, V. P. (2022). “*SCImago Graphica: A New Tool For Exploring and Visually Communicating Data*”. *Profesional de la información*, v. 31, 5.

Karacan, H. ve Yeşilbudak, M. (2010). Kullanıcı Merkezli İnteraktif Veri Madenciliği: Bir Literatür Taraması. *Bilişim Teknolojileri Dergisi*, Cilt: 3, Sayı: 1, Ocak 2010

Kaplan, A. (2023). Litmaps ile Haritalı Literatür Tarama. 20 Kasım 2023 tarihinde <https://www.canakademisyen.com/litmaps-ile-haritali-literatur-tarama/> adresinden ulaşılmıştır.

Kılıç, A. (2022). Bibliyometrik Ağ Analizi ve Görselleştirme Araçları için Bir Rehber. 14 Kasım 2023 tarihinde <https://medium.com/@ammarkilic/bibliyometrik-a%C4%9F-analizi-ve-g%C3%B6rselle%C5%9F-tirme-ara%C3%A7lar%C4%B1-in-bir-rehber-5fc7333729de> adresinden ulaşılmıştır.

Nan, D., Sun, S., Gopi, S., Lee, K. L. Ve Kim, J. H. (2023). A Bibliometric Analysis of Metaverse Research Using VoSviewer. 17th International Conference on Ubiquitous Information Management and



III. ULUSLARARASI SANAT – TASARIM KONFERANSI, PERFORMANS VE SERGİSİ  
14-15 Kasım 2023  
III. INTERNATIONAL ART- DESIGN CONFERENCE, PERFORMANCES & EXHIBITION  
November 14-15, 2023



Communication (IMCOM) Seoul, Korea, Republic of, 2023, pp. 1-4  
DOI: 10.1109/IMCOM56909.2023.10035584

Sharma, R., Gulati, S., Kaur, A., Sinhababu, A. ve Chakravarty, R. (2022) Research Discovery and Visualization Using Researchrabbit: A Use Case of AI in Libraries, COLLNET Journal of Scientometrics and Information Management, 16:2, 215-237, DOI: 10.1080/09737766.2022.2106167

SCImago Journal & Country Rank. (2023). Journal Comparison. 19 Kasım 2023 tarihinde [https://www.scimagojr.com/comparejournals.php?ids\[\]=15847&ids\[\]=15847](https://www.scimagojr.com/comparejournals.php?ids[]=15847&ids[]=15847) adresinden ulaşılmıştır.

Tay, A. (2021). 3 new tools to try for Literature mapping: Connected Papers, Inciteful and Litmaps. 17 Kasım 2023 tarihinde <https://aarontay.medium.com/3-new-tools-to-try-for-literature-mapping-connected-papers-inciteful-and-litmaps-a399f27622a> adresinden ulaşılmıştır.

Veri Görselleştirme Kataloğu. t.y. Dağılım Grafiği. 13 Kasım 2023 tarihinde [https://datavizcatalogue.com/TR/yontemleri/dagilim\\_grafigi.html](https://datavizcatalogue.com/TR/yontemleri/dagilim_grafigi.html) adresinden ulaşılmıştır.

<https://www.vosviewer.com/>

### Kavramsal Fotoğraf Hareketi ve Chema Madoz

*Okan Özgen, Doktora Öğrencisi / PhD Student*

*Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Fotoğraf Anasanat Dalı, İzmir,  
ozgenokan@gmail.com*

#### Özet

Avangart akımların çevresindeki sanatçıların yirminci yüzyılın ilk yıllarından itibaren ortaya koyduğu kavramsal bağlam olgusu, temel sanat anlayışıyla beraber tüm üretim ve temsil biçimlerinde köklü bir değişime neden olmuştur. Öze dönük deneysel niteliğiyle, düşüncenin, kavramların “gerçeklik” ve dil ile olan etkileşimini sorgulayan farklı çalışmalar günümüz sanatına da karakterini vermiştir.

Kavramsal Sanat'ın öncülerinden Joseph Kosuth 1960'larda dil temelinde yapıtlar üretmiştir. Kosuth'a göre; Organik biçimler geri dönülmez şekilde tükenmiştir. Sanat ancak kendini bir dil olarak gördükçe, dolayısıyla her türlü biçimin ötesinde, kavramın içinde yer aldıkça, kendi kendini üretmeyi sürdürebilir. İlk kavramsal sanat sergisi 1966'daki “Bir ve Üç Sandalye” sergisi Kosuth'un üçlemesi olarak kavramsal sanatın belki de ilk tanımı olmuştur.

Postmodern durum, 1970'lerde evrensel ve nesnel hâkim sanatsal ideolojisini reddeden tutumu tanımlamak için yaygın bir terim olarak kullanılmaya başlanmıştır. Sanatçılar fotografik görüntüyü ve medya kültüründeki kullanımını yıkmaya çalışmışlardır. Postyapısalcı kuram da bu tonu şekillendirmiştir. “Kendine mal etme” olgusu önemli bir özellik olarak konuların anlamlarını değiştiren biçimler ve tarzlar benimsenmesine yol açmıştır.

Kavramsal fotoğraf hareketi içindeki Chema Madoz, eserlerinde nesnelere yeni anlamsal ilişkiler kurarak kavramsal tasarım içgörüsünü ortaya koymuştur. Madoz, minimalizmi ve deneyselliği de içeren eklektik vizyonu, fikirleri gündelik nesnelere üzerinden tasarlamakta ve onlara yeni anlamlar atamaktadır. Sanatçı eserlerini temelde metaforik algıyı genişleten bir kurgu ve ironik üslup ile oluşturarak izleyicilere yansıtmaktadır.

Bu çalışmada fotoğrafın düşünsel boyutu çerçevesinde kavramsal fotoğraf vizyonu ve avangard akımlardan günümüze uzanan kavramsal bir formülasyon ile fotoğraf üreten Chema Madoz'un yaratıcı stratejileri ele alınarak betimsel yöntem ile örnek eserleri incelenecektir.

**Anahtar Sözcükler:** Chema Madoz, Kavramsal Fotoğraf, Avangart, Sürrealizm, Postmodernizm, Kavramsal Sanat

### Conceptual Photography Movement and Chema Madoz

#### Abstract

The phenomenon of conceptual context, put forward by the artists around the avant-garde movements since the first years of the twentieth century, has caused a radical change in all forms of production and representation, together with the basic understanding of art. Different works that question the interaction of thought and concepts with "reality" and language, with their essentially experimental nature, have given their character to today's art.

Joseph Kosuth, one of the pioneers of Conceptual Art, produced works based on language in the 1960s. According to Kosuth; Organic forms are irreversibly exhausted. Art can only continue to produce itself as long as it sees itself as a language, and therefore lies within the concept, beyond all forms. The first conceptual art exhibition, "One and Three Chairs" in 1966, was perhaps the first definition of conceptual art as Kosuth's trilogy.

The postmodern condition began to be widely used as a term in the 1970s to describe the attitude that rejected the universal and objective dominant artistic ideology. Artists have attempted to subvert the photographic image and its use in media culture. Poststructuralist theory also shaped this tone. The phenomenon of "appropriation", as an important feature, has led to the adoption of forms and styles that change the meaning of the subjects.

Chema Madoz, within the conceptual photography movement, revealed his conceptual design insight by establishing new semantic relationships between objects in his works. With his eclectic vision, including minimalism and experimentation, Madoz designs ideas through everyday objects and assigns new meanings to them. The artist basically creates his works with a fiction and ironic style that expands the metaphorical perception and reflects them to the audience.

In this study, the conceptual photography vision within the framework of the intellectual dimension of photography and the creative strategies of Chema Madoz, who produces photographs with a conceptual formulation extending from avant-garde movements to the present day, will be discussed and his exemplary works will be examined with a descriptive method.

**Keywords:** Chema Madoz, Conceptual Photography, Avant-Garde, Surrealism, Postmodernism, Conceptual Art

### Giriş

Sanatın özerkleşmesi, ontolojisinin sorgulanması yolundaki süreçler birinci dünya savaşının ardından, dada, fütürizm ve sürrealizm gibi avangard hareket çatısı altındaki akımlar ile yapılandırılmıştır. İlerleyen yıllarda, ikinci dünya savaşı sonrası sanatın yeniden sorgulandığı görülmektedir. "Bu dönemde sanatçılar; malzemenin özgürce kullanımı ve temsili ile ilgili yenilikçi fikirleri önemseyerek, teknoloji dahil amaçlarına en iyi şekilde hizmet eden her aracı kullanarak, geleneksel formlara, kalıplara katı bağlılığı terk etmişlerdir" (Hatfield, 2006, s. 44). Yine bu dönemi izleyen yıllarda, dadaist, sürrealist, fütüristler tarafından yazılan manifestolar, soyut, kübist, sürrealist, anti-sanat gibi düşünce tarzları ortaya çıkarmıştır.

Dadaizm I. Dünya Savaşı travmasının verdiği bunalım sonucu edebiyat ve sanat akımı olarak başlamıştır. Dadaistler 1916'da İsviçre'de, Almanya ve Birleşik Amerika'da ortaya çıkmış daha sonra akım Avrupa'da yayılmıştır. Dadaizm, eski toplum hayatında, sanat ve kültüründe top yekün denebilecek paradigma değişikliğini hedefleyen bir akım olmuştur. 1920'den sonra daha çok sürrealizm'e yönelen dadaistler yeni yaratıcı yaklaşımlar geliştirmişlerdir.

Form yerine kavram öneren kavram sanatı 1960'lardan itibaren hızla gelişmiş ve tüm dünyada önemli bir anlayış olarak yer bulmuştur. Bu yaklaşım tarihsel perspektif içinde günümüz çağdaş sanatının da karakterini derinden etkilemiştir. Fotoğraf, disiplin olarak kavramsal sanat içinde yaygın kullanılmış ve merkezi bir rol oynamıştır. Kavramsal Fotoğraf fikir ve kavramların aktarımında etkili bir anlatım işlevi üstlenmiştir.

Bu çalışmada kavramsal fotoğraf vizyonu ve avangard bir perspektif ile fotoğraf üreten Chema Madoz'un yaratıcı stratejileri ele alınarak betimsel yöntem ile eserlerindeki anlamlandırma bulgularına ulaşılabacaktır.

### Metodoloji

Araştırmadaki incelemeye konu eserler çerçevesinde betimsel yöntem ve Roland Barthes'ın görsel göstergebilimsel anlamlandırma yöntemi yapılandırılmıştır. Chema Madoz ile ilgili basılı ve dijital literatür taraması dışında kendisi ile yapılan kişisel görüşme de çalışmaya kaynak oluşturmuştur. Elde edilen verilerin değerlendirilmesinden hareketle Madoz'un kavramsal fotoğraflarındaki yaratıcı metodoloji bağlamında, sanatsal ve estetik bir değer olarak anlamı nasıl oluşturduğunun analizi yapılacaktır.

### Avangart Düşünce

Avangart hareket romantizm sonrası sanat çevrelerinde kült haline gelen yeni ve deneysel kimliği ile görülmemiş, denenmemiş yollar ortaya koymuştur. Bu ilerici anlayış yerleşik ve kabul edilmiş gerçeklik normlarını aşındırarak sınırlarını aşmaya odaklanmıştır. Avangart yaklaşım, materyal, yöntem araştırmaları ve alternatif sunum gibi açılımlar ile ready-made (endüstriyel nesne), appropriation (kendine mal etme) mevcut bağlamı değiştiren yeni algı politikaları ve yaratıcı stratejilerin oluşmasını sağlamıştır.

Avangart düşünce, tüm sanat hayatında köklü değişime öncülük etmiş eskinin reddi ötesinde bir ilk başlangıç ve sıfır noktası olarak algılanmıştır. “Kavramsal olarak avangart öncüdür, fikirleri ifade eden, herkesten farklı olan dünya ile ilgili *hakikati* takip eden, şimdiki anlayıp geleceği etkileyen düşüncedeki yenilik ve derinliğe önem vermiştir” (Özgen, 2020, s. 21). Avangart olgusu, moderniteyi sorgulayan büyük ve ciddi zorluklarla ilerleyen bir hareket olarak gelişmiştir.

Yirminci yüzyılın hemen başında ortaya çıkan kübizm akımı yeni bir bakış açısı ve dil geliştirmiştir. Nesnelere farklı açılardan göstererek dördüncü boyutu da getirmiş ve betimlemenin haricinde kavramsalılığı da ortaya koymuştur. Perspektif aracılığıyla yakanmaya çalışılan üç boyut yerine kübizm iki boyutluluğu vurgulamıştır.

Yeni bir yüzyıla girilirken avangardın içinden doğan Kübizmi anlamlandıran, tüm sanatçılara ulaşabilen ve modernite ile gelişen reklam endüstrisini de onlarla tanıştıran fütürizm hareketi olmuştur. Bu hareket kısa zamanda tüm Avrupa’yı etkilemiş sosyal hayattaki fütürist sıfatıyla zamanın en etkili sanat yaklaşımlarından olmuştur. Avangart fikir çatısı altında kübizm, fütürizm, dadaizm ve sürrealizm gibi akımları üreten bu özgün formül temelden yenilikçi doğasıyla çağımıza kadar uzanan ayırt edici etkileri meydana getirmiştir.

Sürrealizm, 1924 yılında şair Andre Breton’un yönetiminde şok Dada taktiklerinden ortaya çıkarak gelişmiştir. Freudcu psikanalizden etkilenmiş olan sürrealistler, “bilinçdışı” akla, sanatsal özne konusunun kaynağı olarak bakmışlardır. 1924 tarihli ilk *Sürrealist Manifesto’da*, Breton, Sürrealizmi, “insanın sözlü olarak, yazı yazarak ya da diğer bir yöntemle, aklın gerçek işlevselliğini ifade etmeyi tasarlayacağı saf psişik otomatizm; Aklın herhangi bir kontrolü olmaksızın ve herhangi bir estetik ya da moral kaygının ötesinde, düşünce aracılığı ile dikte etme olarak tanımlamıştır.” (Fineberg, 2014, s. 21)

Breton 1942’de New York’ta “Sürgündeki Sanatçılar” (Artists in Exile) başlığı ile Pierre Matisse Gallery’de ve aynı yılın Ekim ayında da Peggy Guggenheim’in, Art of This Century galerisinde “Sürrealizmin İlk Belgeleri” (First papers of Surrealism) isimli sergileri gerçekleştirmiştir. Bu sergiler ile sürrealizmin öncülerinden olmuştur. Sürrealizm ile aynı zaman diliminde Postmodernizm, 1940’lı yıllardan, 1950’li yıllara değin yeni mimari formları ya da şiirsel biçimleri tanımlamak adına kullanılmışken, 1960’lardan itibaren modern dünyayı yeniden anlamlandırma çabasına evrilmiştir.

Postmodern düşünce-aydınlanma felsefesinin yapılandırdığı- modern anlayışın reddettiği ya da dışarıda bıraktığı klasik yapılar ile bağlantı kurmaya çabalar. Ancak bu bir geçmişi yüceltme çabası değildir. Modernizmin kutsallarını yadsıdığı gibi postmodernizmin ütopyaya da inancı yoktur. Bu nedenle modern düşüncenin kural ve ilkelerini yıkmak için pastiş, parodi, kolaj, montaj, çift kodlama ve temellük gibi anlatım tekniklerini devreye sokar (Uzunoğlu, 2018, s. 22).

### Kavramsal Sanat

Birinci dünya savaşı sırasında ve sonrasında avangart düşünceli akımların yükselişiyle önemli kırılmalar yaşanmış, öne çıkan sanatçılar ve yapıtlar tarihe geçmiştir. Düşünsel boyutu ve kavramı yerleşik estetik beğenilere karşı tercih eden bu dönem, ikinci dünya savaşı sonrasındaki minimalizmin ardından kavramsal sanat dönemini doğurmuştur. Sanat üretiminde kavramlarla ilişkide olmak süregelen bir durumdur ancak ilk kez kavram sanatta araç olmaktan çıkarılıp doğrudan amaç olarak önerilmiştir.

Malzemesi kavram olan *kavram sanatı* terimini ilk kez 1961 yılında kullanan Henry Flynt olmuştur. Kavramsal sanat 1966'da Londra'da uluslararası *Sanatta Yıkım* sempozyumunun etkileriyle duyulmuş ve yayılmaya başlamıştır. Daha sonra Sol LeWit minimalist düşünceleri dil yolu ile algı ve temsil kavramı merkezinde birleştirilerek kavramsal sanatın teorik yapısını inşa etmiştir.

Joseph Kosuth Platon'un *mimesis* kavramını *Bir ve Üç Sandalye* eserinde (Görsel 1.) gerçeğin görüntüsü, taklidi ve kavramsal anlatımı ilişkileri boyutuyla ele almıştır. Kosuth'un bu eseri sandalye, sandalye fotoğrafı ve kelimenin sözlük tanımıyla kavramsal sanatın tanımlayıcı bir örneği olarak değerlendirilmiştir. Bu yeni sanat, mekân ve nesneden bağımsız öze referanslı işleyen bir düşünce eylemi düzleminde çalışmaktadır. Biçimler metnin, fikrin izleyiciye geçirilmesinde fonksiyonel birer araç olarak var olmaktadır. Kosuth, sanatı öznel duygulardan arındırarak, düşüncelere ve bilgiye indirgeme bağlamında kurgulamıştır.



Görsel 1. Joseph Kosuth, *Bir ve Üç Sandalye*, 1965.

### Kavramsal Fotoğrafın Eklektik Vizyonu

Fotoğraf ve fotoğraf temelli görüntüler kavramsal sanat içinde yaygın kullanılmış, düşünce ve kavramların ifadesinde etkili bir anlatım işlevi üstlenmiştir. "Fotoğraf, öznesine mesafeli yaklaşan, konuları kavramsal ve dilbilimsel açıdan inceleyen sanatçılar için biçilmiş bir kaftandır. Kavramsal sanatçılar bir yandan da fotoğrafa atfedilen geleneksel rolü sarsmayı amaçladıklarından, fotoğraf ve Kavramsal Sanat arasındaki ilişki çatışmalıdır" (Hacking, 2015, s. 412).

"Yirminci yüzyıl Modern fotoğraf anlayışları içinde başka bir tavır ise fütürizm, dadaizm, konstruktivizm, sürrealizm pop art gibi sanat akımlarının yanında duran, disiplinlerarası bir tarzi kullanıma sokan deneysel ve avangart fotoğraf anlayışlarıdır" (Özgen, 2020, s. 53). Buradan hareketle, A. G. Bragaglia, L. MoholyNagy, A. M. Rodchenko, J. Heartfield, H. Höch, F. Sommer, A. Kertesz, P. Halsman, D. Hockney, A. Warhol ve Man Ray gibi sanatçılar fotografik görüntünün bağımsızlığı ve hiçbir sınırlama olmaksızın kullanımını savunmuşlardır. Biçim ve içerik bağlamında yeni arayışlara ve kalıp dışı yaratıcı stratejiler, farklı algı boyutlarıyla kavramsal anlayış, belli kurallara bağlanmayan bir hareket olarak düşünülebilir.



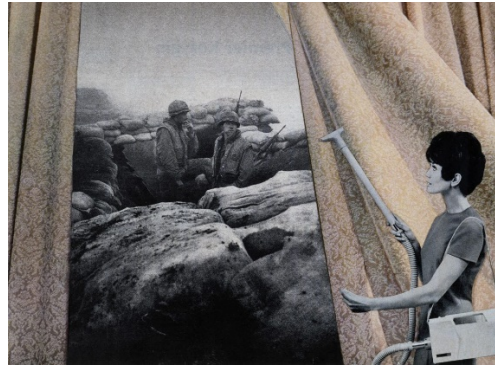
“Kavramsal fotoğraf, fotoğrafçıların sanat nesnesine verilen Modernist desteği terk edip onun yerine fotoğraf makinesini ve mecranın kendisini konuları haline getiren enstalasyonlar, seriler ve fotoğraf albümleri üretmeye başlamasıyla, kendi çapında önemli bir kategori olarak da ortaya çıktı” (Lewis, 2017, s. 101).

John Hilliard’ın, *Camera Recording its Own Condition (7 Apertures, 10 Speeds, 2 Mirrors)* isimli eserinde (Görsel 2.) makinenin önünde duran şeyi yeniden üretebileceği değişik yöntemleri ortaya koyması kavramsal yaklaşımın konu ve mecra bağlamına örnek olmuştur. Çalışmada Hilliard parmağını görüntünün içine alarak, fotoğrafın gerçekliğin kopyası oluşu fikrini dışlayıp kişisel bir yaratım süreci olduğunu vurgulamıştır.



**Görsel 2.** John Hilliard, *Camera Recording its Own Condition (7 Apertures, 10 Speeds, 2 Mirrors)*, 1971.

Martha Rosler’in *Savaşı Ayağınıza Getiriyoruz* fotomontaj serisinden *Cleaning The Drapes* (Görsel 3.) isimli çalışması, ev yaşamı, emek ve cinsiyet gibi toplumun yarattığı olgular çerçevesindeki konulara odaklanmıştır. Çalışmalarda izleyicinin konumuna çekilen dikkat ve iktidar biçimlerine yapılan vurgular, Roland Barthes ve Michael Foucault gibi teorisyenlerin fikirlerinden hareket etmiştir. Bu yazarların kitaplarına ek olarak yapısal ve post yapısal kuramcılarla birlikte oluşan kaynaklar kavramsal sanat ve kavramsal fotoğrafın teorik çerçevesinin inşaa edilip güçlendirilmesinde önemli bir rol oynamıştır.



**Görsel 3.** Martha Rosler, *Cleaning The Drapes*, 1967-72.

Ticari ve teknolojik gelişmeler 1980'li yıllardan itibaren küreselleşmiş ve kültürel üretim alanlarını da değiştirerek dönüştürmüştür. Bu yeni durum modernizmdeki kırılmayı anlamlandırmaya dayalı olarak *postmodernizm* terimi ile adlandırılmıştır. Postmodern pek çok farklı tür, medya ve tekniği içeren, temsil biçimleriyle de tartışılan bir yaratım yöntemi olmuştur. "Fotoğraf da postmodern görsel sanatların baş aktörüdür" (Hacking, 2015, s. 418). Yirminci yüzyılın başından itibaren başlayan ve günümüze uzanan *çağdaş sanat* olarak isimlendirilen sanatın da öz yapısı *kavramsal* olmuştur.

### Chema Madoz ve Kavram

Avangart düşünce ve üretim temsilcileri Marcel Duchamp, André Breton ve Man Ray gibi öncü sanatçıların açtığı kavramsal bağlam yolu sonrasındaki tüm sanat üretim ve temsil biçimlerinde köklü bir değişime neden olmuştur. Onlarla başlayıp günümüze devam eden hazır nesne yapıtlarını ve avangart göndermelere örnek olarak Chema Madoz'un (Görsel 4.) çalışmalarını gösterebiliriz.



Görsel 4. Chema Madoz, *Untitled*, 2010.

Madrid'te dünyaya gelen Chema Madoz (d. 1958) düşüncenin, kavramların gerçeklik ve dil ile olan ilişkilerini ele almış ve fotoğraf yoluyla çalışmalar üretmiştir.

Madoz'un eserleri belki de maddi ve düşünsel anlamda daha önce bir araya gelmemiş nesnelerin yeni anlamlarını üretir. Eserler minimal yaklaşımlarla mecazi bir ifade bağlamında anlaşılabilir ve yeni çağrışımlara açık olmaktadır. Özel bir yaratıcı yaklaşım metodolojisi ile nesnelere üzerinde benzersiz değişiklikler ve bağıntılar kurulmaktadır. Madoz ortaya çıkardığı sezgisel çağrışımlar ile hem tanıdıklık hem de tuhaflık duygusu meydana getirerek izleyiciye yeni yorum kapıları açmaktadır.

### Nesnelerin İletişimi

Chema Madoz'un sanatı için farklı nesnelerin daha önce aralarında ilişki kurulmamış alanlarda bir araya gelmesiyle ortaya çıkan yeni anlam potansiyellerinin inşası olarak değerlendirilebilir. Hazır ya da üretilmiş her nesne onun elinde bazen karakteristik özelliğini korumakta bazen de başka bir şeye dönüşmektedir. Kavramsal düşünce Madoz'un nesnelere, metaforlar, çelişkiler, mizah, oyun ile günlük yaşamın içinde gizli kalmış olanı ortaya çıkararak ve çoğu zaman da ironik bir görünüm kazanır (Görsel 5-6.).



Görsel 5. Chema Madoz, *Untitled*, 2020



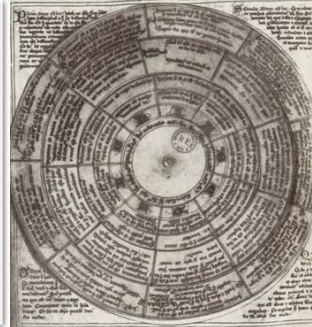
Görsel 6. Chema Madoz, *Untitled*, 2020

### Bütünleştirme Sanat ve Chema Madoz

Bilgisayarın da mucidi olduğu düşünülen ve bütünleştirme sanatının gelişimine ışık tutmuş Mayorka'lı filozof Ramon Llull (Görsel 7.) 13. ve 14. yüzyıllar arasında düşünen makinalar ve bütünleştirme sanat fikrini geliştirmişti.



Görsel 7. Ramon Llull (1232-1315)



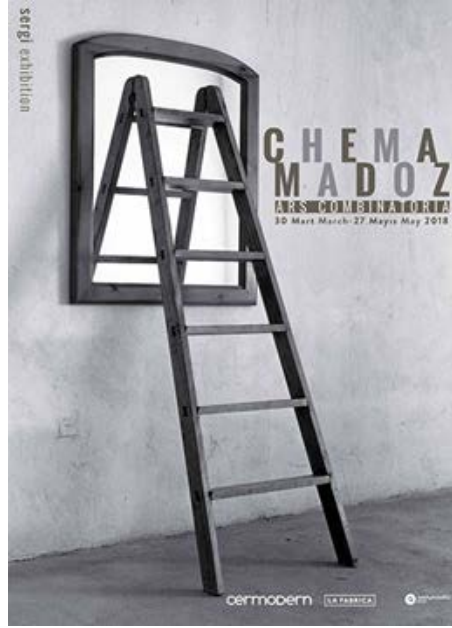
Görsel 8. Üç katmanlı kâğıt. Ramon Llull 12.-13.yy

Günümüz bilgisayar arama motorlarından sekiz yüz sene önce, filozof Ramon Llull pek çok şeye cevap veren bu cihazı icat etmiştir. Üç katmanlı kâğıdı döndürenler (Görsel 8.) bazı sorularına cevap aramışlardır. "Llull, teoloji, felsefe ve doğa bilimlerini birbirlerinin analogları olarak ve evrendeki tanrılığın tezahürleri olarak dahil olmak üzere tüm bilgi formlarını ilişkilendirmek için sembolik gösterim ve birleştirici diyagramları içeren mantık ve karmaşık mekanik teknikleri (Ars magna) kullanmıştır" (Özgen, 2020, s. 65).

Lullizm günümüzde dikkate değer ve ayırt edici bir düşünme ve deneme yöntemi olarak ele alınmaktadır. Ramon Llull'un modern düşünür olarak gösterdiği kökenlerin etkileri günümüze kadar devam eden disiplinlerarası ve kültürlerarası yansımaları incelenmektedir.

Ars Combinatoria (bütünleştirme sanat), üretken ve permutatif metin, algoritmik sistemlerin epistemik ve şiirsel gücü olarak gösterilmektedir. Ayrıca kültürel gruplar ve bireysel üyeleri arasındaki koşulsuz diyalog ilkesi, bu birleşimsel-diyalog ortamının ve iletişim teorisinin en önemli koordinatlarıdır (Özgen, 2020, s. 66).

Madoz'un çalışmaları ile benzer noktaları olan Llull'un yaklaşımları onun esin kaynaklarından olduğu değerlendirilebilir. Sanatçının *Arte de la combinatorie* (bütünleştirme sanat) sergisi de bu düşünce üzerine konumlandırılmıştır (Görsel 9.).



Görsel 9. Chema Madoz, *Ars Combinatoria Exhibition Sergi Afışı*, 2018

#### Chema Madoz'un Yaratıcı Düşünme Metodolojisi

Madoz, ilk bakışta hissettirmeye çalıştığı acayıplığı yaratmak için, kullandığı nesnelere eklemeler veya eksiltmeler ile küçük değişiklikler yapmaktadır. Tuhaflık algısı ve yakınlık hissi eserlerinin önemli iki özelliğidir. Tuhaflık, çünkü yarattığı eserlerinde hemen bizi şaşırtan, bazen anlam veremediğimiz -hiçbir başlığın konmadığı, onları yorumlamak istediğimizde ise ipucunun olmadığı – yakınlık. Tanıdık gelen yorumları ve onları keşfettiğimizde kendimizi ortak bir arayışın içinde suç ortakları gibi hissetmekteyiz (Görsel 10). Çünkü sanatçı bize, objeler arasındaki yeni bir ilişki, anlam, benzerlik olduğunu gösteren ve bizi de keşfetmeye davet eden ilk kişi olmaktadır. Madoz algımızı etkilememek için eserlerine herhangi bir isim, başlık yazmak veya fikirlerini dayatacağı açıklamalar yapmaktan kaçınmaktadır. “Güzellik eserlerimde görünürse de, asal bir amaç değil. Ben izleyenlerin görüntülerden yola çıkarak içinde yaşadığımız çevreye anlam verebilecekleri yansımanın peşindeyim” (Madoz, kişisel görüşme, 2020).

Aşağıda *Görsel 10.*'daki eseri betimsel yöntem ve göstergebilimin çağrışımsal anlamlandırma boyutuyla inceleyecek olursak; dengede duran bir çift kiraz ile terazinin kefeleri birbirine bağlıdır ve değişim tüm dengeleri değiştirecektir. Terazi metaforu genel bir kabul ile adalet, hak, hukuk ve denge kavramlarıyla özdeşleşmiştir. Kirazlar da birbirine organik anlamda bağlı bireylerden oluşmuş toplumsal bir yapı olarak düşünüldüğünde dengedeki oynama hem toplumsal yapının dengesini hem de birbirlerine bağımlı iki yapı olan doğanın da dengesini bozacaktır. Bu hassasiyet pek çok açıdan dengede gitmesi zorunlu bir düzeni gerektirmektedir. Terazi ile çift kirazın düşünsel düzeyde kurulan metaforu hem form olarak hem de ikisinin de dengede oluşuyla eşleşen estetik bağlamdaki güçlü analogilerin ve anlamların taşınmasında işlevsel çalışmışlardır.



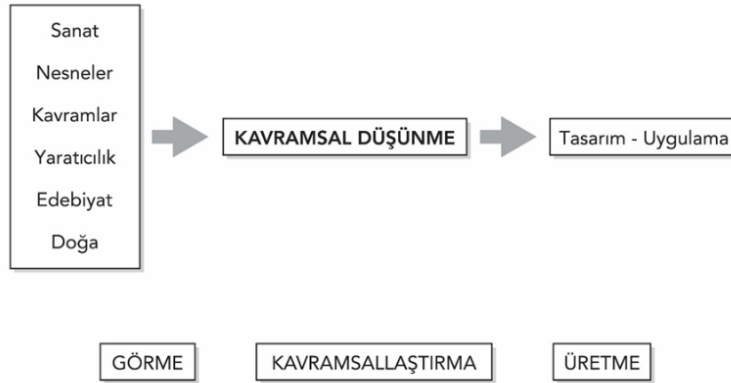
Görsel 10. Chema Madoz, *Untitled*, 1998

Madoz gerçekliğin bize dayattığı sınırlara odaklanmıştır. “Madoz’un fotoğraflarında, algılar ve olguların karışımı gerçeküstü bir ikilik ile yüksek anlam kapasiteli nesnelerin yarattığı bir illüzyon oluşur. Onu kavramsal yapan ise nesnelerin zihnindeki tasarım süreçleridir. Gerçekliği yeni bir gerçeklikle yer değiştirerek var olan görünür kavramın yerine yeni bir kavram atamaktadır” (Özgen, 2020, s.63). Sanatçı çalışma süreçleri ve mekanizmaları hakkında şöyle söylemiştir: “Bu belli kurallara bağlı olmayan, karmaşık bir süreç. Fikirler her durumda farklı şekillerde ortaya çıkıyor. Beni aramaya devam etmeye iten de kuşkusuz bu istikrarsızlık çünkü bu benim kontrol edemediğim ve bende bir gizem olarak kalan bir şey” (Madoz, kişisel görüşme, 2020).

Fotoğrafın yaratıcı süreçlerinde algı ve kavramın etrafında hareket eden bir yaklaşımı benimseyen Madoz çalışmaları için kendisine yöneltilen, şiirsel, dönüştürmecî, metaforik, gerçeküstü, paradoksal, mizahi ve ironik gibi yorumlar için şöyle söylemiştir: “Hepsinin işin ruhunun bir parçası olduğunu düşünüyorum. Bu bir denge meselesidir. Örneğin sadece sürprizlere dayanıyorlarsa, bu, kendi içinde bitkin bir görüntü olurdu ve fikir, zaman içinde sürdüğü yönündedir.” (Madoz, kişisel görüşme, 2020).

Madoz, yeni anlamlandırmalar arayan, bunları nesnelere ve fikirlerden hareketle tek başına anlam ifade eden unsurların birden fazlasını buluşturarak meydana getiren bir yaratım mekanizması inşa etmektedir. Sanatın ve tasarımın arasında duran ikisini de kullanan bir yaratıcı işleyişi benimsediği düşünüldüğünde (Görsel 11.) aşağıdaki şema açıklayıcı olabilmektedir.





Görsel 11. ©Okan Özgen, *Chema Madoz Kavramsal Çerçeve Şeması*. 2020.

### Chema Madoz Fotoğraflarının Bileşenleri

Madoz'da, paradoksal ifadeler, kendi başına birden fazla anlama sahip olan kavramlar, dil, düşünce ve gerçeklik arasında çok yalın kurulan ilişkiler kurgulanmıştır. Nesnelerle birlikte ele alınan tüm yaratım süreci titiz bir entelektüel düzlemde, bağlamların ve kavramların kombinasyonlarıyla oluşturulmaktadır (Görsel 12.).

Madoz'un fotoğrafları, göstergebilim, hermenötik ve semantik boyutlarıyla genel olarak; morfolojik katman, kavramsal katman, metaforik katman, analogik katman, bağlamsal katman olarak beş ana bileşen ile kategorize edilebilir. Bu bileşenler nesneler özelinde az diyalog ile çok güçlü duygular hissettiren ve kendisine has bir gerçeklik yorumu olarak değerlendirilebilir. Madoz'un çalışmalarının temelinde, görülen ile anlaşılanın farkına dayanan ve yanılsama alanlarıyla gelişen bir dünya yarattığı düşünülebilir.



Görsel 12. ©Okan Özgen, *1994-2009 Chema Madoz, Kolaj*, 2020.



### Sonuç

Avangart düşünce öncülüğü ile yenilikçi akımların takipçileri, görme ve duyuşsal beğeni ile işleyen mevcut sanat üretim anlayışından ayrılmıştır. Form ve estetiğin karşısında düşüncenin üstünlüğünü amaç edinen radikal bir temsil sistemi ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşım, düşünce, davranış ve uygulama düzleminde yeni algı ve kavramların sanatı olarak değerlendirilebilir.

Yeni yaratıcılık stratejileri dada ve sürrealizm gibi dönemlerden sonra 1960'lı yılların kavramsal sanatının temelini oluşturmuştur. 1970'li yıllardan sonra ise sosyo-ekonomik yeni dünya düzeni ile postmodernizme evrilmiştir. Bu durum düşünsel temelleri ile bilgi ve teknolojiye entegre olarak ilerleyerek inter disiplinler bir ekosistem inşa etmiştir. Bu ekosistemde fotoğraf ve fotografik temelli ifade biçimleri başat roller üstlenmiştir.

Chema Madoz *post kavramsal* dönem olarak ta adlandırılan 1980 sonrası fotoğrafın düşünsel boyutu içinde algı ve kavramlar çerçevesinde sürrealist bir duyarlılık arayışı ile çalışmıştır. Gündelik nesnelere gerçekliğin ve yanılısamanın sınırlarını zorlayan yeni olasılıklar yaratmıştır. Madoz'da daha önce aralarında ilişki kurulmamış farklı fikir ve düşüncelerin bir araya getirerek yeni anlam potansiyelleri oluşturduğunu görülmektedir.

Madoz'un nesnelere kavramsal anlamlarının dışında bir bütünlük içinde yeniden var olmaktadır. Bazen fotoğraflardaki kavramlara yeni atanmış anlamların örtük kalması aslında bu tasarımın, izleyicinin okuması, düşünmesi ve yorumlaması üzerine kurulu olduğunu göstermektedir.

Chema Madoz'un kavramsal fotoğraf hareketi içindeki çalışmaları her kültürden izleyici için tanıdık, isimsiz ve ön kabulsüz bir izleme sunmaktadır. Eserlerin anlamlandırılmaları nesnelere ikili ya da tekillikleriyle ilişkili okuma ve yorumlama çabasını gerektirmektedir. Bu ifade biçimiyle Madoz izleyicilerine fotoğrafın düşünsel ve görsel yanılısama alanlarında sürprizli yeni bir bakış açısı geliştirme deneyimi sunmaktadır.

### KAYNAKÇA

- Hacking, J. (2015) *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*, (Bozkurt, A. Çev.) Hayalperest Yayınevi
- Hatfield, J. (2006). *Experimental Film and Video*, John Libbey Publishing.
- Hilliard, J. (2023). John Hilliard, Camera Recording its Own Condition (7 Apertures, 10 Speeds, 2 Mirrors), 1971. <https://www.wikiart.org/en/john-hilliard/camera-recording-its-own-condition-7-apertures-10-speeds-2-mirrors-1971>
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*, (S. Atay, G.E. Yılmaz, Çev.) Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Kosuth, J. (2020). Bir ve Üç Sandalye, 1965. <https://ukmaphoto.wordpress.com/2017/04/21/one-and-three-chairs>
- Lewis, E. (2018). *İzmler-Fotoğrafı Anlamak*, (M. Aydemir, Çev.) Hayalperest Yayınevi
- Madoz, C. (2023). *Untitled*, 2010. <https://www.instagram.com/chemamadozphotographer/>
- Madoz, C. (2023). *Ars Combinatoria Exhibition*, 2018. <https://www.cermodern.org/chema-madoz-ars-combinatoria--eng.html>
- Madoz, C. (2023). *Untitled*, 1998. <https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled/B8C818FD8EAD1D81CDFA1C994C36D10B>
- Özgen, O. (2020). Kolaj. 1994-2009. Kavramsal Fotoğraf Bağlamında Chema Madoz (Tez No. 635921) [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi]
- Özgen, O. (2020). Kavramsal Fotoğraf Bağlamında Chema Madoz (Tez No. 635921) [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi]



III. ULUSLARARASI SANAT – TASARIM KONFERANSI, PERFORMANS VE SERGİSİ  
14-15 Kasım 2023  
III. INTERNATIONAL ART- DESIGN CONFERENCE, PERFORMANCES & EXHIBITION  
November 14-15, 2023



Rosler, M. (2019). Cleaning The Drapes, 1967-72. <https://new.artsmia.org/stories/bringing-it-all-back-home-how-martha-rosler-brought-the-vietnam-war-into-the-american-living-room>

Llull, R. (2023). *Ramon Llull*, <https://www.uv.es/uvweb/college/en/news-release/universitat-celebrates-700-years-death-ramon-llull-an-event-an-exhibition-1285846070123/Noticia.html?id=1285967569370>

Uzunoğlu, M. (2019). Yapıbozumcu Çağdaş Sanat Pratikleri. *YEDİ, Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Kış 2019 (21), s. 21-31.

### **Grafik Tasarımcı Saul Bass'ın Kinetik Tipografiye Yaklaşımı ve "Goodfellas" Film Jenerik İncelemesi**

*Merve Omay*

*Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü Resim-İş Öğretmenliği Yüksek Lisans Programı*

*Öğrencisi, Güzelbahçe Bilfen İlkokulu Görsel Sanatlar Öğretmeni*

*merve.ersoy@gmail.com*

#### **Özet**

Kinetik tipografi, görsel açıdan iletilmek istenen mesajı hareket eden yazılar ve görsellerle birleştirip hedef kitleye bir sunum şeklinde ulaştırılmasıdır. Bu nedenle aslında düşünce ve duyguları hareketli yazı haline getirerek ortaya çıkartıp mesajın içeriğine göre yapılandırılan enerji dolu bir animasyon tekniğidir. 20. Yüzyılda sinema film jeneriklerinin modern tasarım öncüsü olan Saul Bass, grafik tasarım alanında kırk yıllık başarı dolu bir kariyere sahip olmuştur. Bass'ın özgün ve başarılı bir tasarımcı olmasını sağlayan yaptığı yenilikçi çalışmalarıdır. Film jeneriklerini eşsiz bir sanat olarak gören Bass, çalışmalarında kullandığı grafiksel kompozisyonlarıyla film öncesi önsöz niteliği taşımaktadır. Benimsediği tasarım anlayışına göre filmlerin jenerik bölümleri izleyiciyi filme çekme ve filme odaklama sürecidir. Tasarımlarında müziği de yaratıcı kullanarak filmin en başından itibaren duygusal bir durum oluşturmayı başarıyordu. Kendine felsefe olarak benimsediği bu düşüncede çeşitli nesnelere sıradışı şekilde vurgular yapıyordu. Sıradan nesnelere yaratıcı vurgulamalarla birleşince sıradışı etki ortaya çıkıyor ve bu olay gerçekleştiğinde izleyici- film arasında duygusal bağ başarılı bir şekilde kurulmuş olur. Ve tüm bu hazırlık izleyiciyi filmin geri kalanı için de hazırlamış oluyor. Bu çalışmada, Saul Bass'ın kinetik tipografiye yaklaşımı ve filmlerde kullandığı özgün hareketli yazı dilini anlamak amacıyla "Goodfellas (1990)" film jenerik tasarımları incelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Tipografi, hareketli tipografi, kinetik tipografi, jenerik

#### **Graphic Designer Saul Bass' Approach to Kinetic Typography and "Goodfellas" Movie Credits Review**

#### **Abstract**

Kinetic typography is combining the message that is intended to be conveyed visually with moving texts and images and delivering it to the target audience in the form of a presentation. For this reason, it is actually an energetic animation technique that reveals thoughts and emotions by turning them into animated text and is structured according to the content of the message. Saul Bass, the modern design pioneer of motion picture credits in the 20th century, has had a successful forty-year career in graphic design. It is Bass's innovative work that makes him an original and successful designer. Considering movie credits as a unique art, Bass serves as a preface to the movie with the graphic compositions he uses in his works. According to the design concept it adopts, the generic parts of the movies are the process of attracting the audience to the movie and focusing it on the movie. By creatively using music in his designs, he managed to create an emotional situation from the very beginning of the film. He made extraordinary emphasis on this idea, which he adopted as a philosophy, with various objects. When ordinary objects are combined with creative emphasis, an extraordinary effect occurs, and when this happens, the emotional bond between the audience and the film is successfully established. And all this preparation prepares the audience for the rest of the film. In this study, "Goodfellas (1990)" movie generic designs will be examined in order to understand Saul Bass' approach to kinetic typography and the unique animated writing language he uses in films.

**Keywords:** Typography, animated typography, kinetic typography, generic

## Giriş

İzlenebilir gösterim ortamlarının görünür alanları içerisinde bulunan nesnelerin doğrudan veya dolaylı bir şekilde hareket ettirilmesi sonucu oluşan görünüme hareketli görüntü tanımlaması yapılabilir. Oluşturulan bu hareketli görüntülerin kurgusal anlamda planlaması, fiziki ortamda veya bilgisayar ortamında gerçekleştirilebilmektedir. Fiziki anlamda görsellerin hareket ettirilmesi, mekanik düzenekler ve insan müdahalesi aracılığı ile yapılabilmektedir. Bu şekilde hareketlendirilen görsel unsurlar, izlenim ortamında dikkat çeken etkiyi arttırmaktadır. (Vural, 2020: 824) 20. Yüzyılda sinema film jeneriklerinin modern tasarım öncüsü olan Saul Bass, grafik tasarım alanında kırk yıllık başarı dolu bir kariyere sahip olmuştur. Bass'ın özgün ve başarılı bir tasarımcı olmasını sağlayan yaptığı yenilikçi çalışmalarıdır. Film jeneriklerini eşsiz bir sanat olarak gören Bass, çalışmalarında kullandığı grafiksel kompozisyonlarıyla film öncesi önsöz niteliği taşımaktadır. Benimsediği tasarım anlayışına göre filmlerin jenerik bölümleri izleyiciyi filme çekme ve filme odaklama sürecidir. Saul Bass'ın kinetik tipografiye yaklaşımı ve filmlerde kullandığı özgün hareketli yazı dilini anlamak amacıyla "Goodfellas (1990)" film jenerik tasarımları incelenecektir.

## Yöntem

Kısaca tipografi; "harflerin ve yazınsal görsel iletişime ilişkin diğer öğelerin hem görsel, işlevsel ve estetik düzenlemesi hem de bu öğelerle oluşturulan bir tasarım dili, anlayışdır." (Sarıkavak, 2004, s.10) Eski Yunanca kökenli olan "Typhography (Tipografi)" kelimesi "type (form)" ve "graphy (yazmak)" anlamındadır. Metnin anlaşılır, okunaklı ve okuyucuya verilmek istenen mesajı doğru iletilmesi için tipografi önemli bir unsurdur. Tipografi terimi ilk olarak, Gutenberg'in metal harflerini betimlemek adına kullanılmıştır. Ancak bugün bir uzmanlık alanı olarak kabul edilmektedir. Bu alan bütün baskı yazıları ve noktalama işaretlerinin sanatsal ve tasarım boyutunu ve üretim teknolojilerini içermektedir. (Becer, 2004, s.10) Gündelik yazı dilinde kullandığımız yazı karakteri özel bir harf tasarımı belirlemektedir. Bu yüzden günümüzde binlerce mevcut yazı karakteri bulunmaktadır. Fakat basılı bir metinde kullanmak istediğimiz yazı karakterlerini daha özenli ve dikkatli seçeriz. İncelikleri, kalınlıkları, küçük veya büyük harf tercihleri vb. bu seçimleri yaparken de kullandıkları yere göre form belirlenir. Yazı tipi, punto büyüklüğü, satır hizalama, harfler arasındaki boşluk unsurları tipografide yazı karakter unsurlarındandır. Kinetik tipografi de video animasyonu kullanarak fikirleri ifade etmek için hareket ve metni bir arada kullanarak oluşturulan bir animasyon tekniğidir. Üretilen metin zaman içinde belirli bir fikri veya duyguyu hedef kitleyle iletecek veya bir duygu uyandıracak şekilde sunulur. Sinema jenerikleri ve afişlerin gözde tasarımcısı olan Saul Bass, kinetik tipografi ile yazılı metinleri hareketli hale getirerek görsel şölen hazırlamaktaydı. Bu araştırmada da Saul Bass'ın kinetik tipografi çalışmaları, kinetik tipografi trendlerini ve sonuçlarını betimsel analiz yöntemi ile inceleyeceğim. (Resim 1.)



Resim 1. Goodfellas film jenerik isim sahnesi

Sinema film afişleri, açılış jenerikleri ve film grafik tasarımı konusunda çok sık tercih edilen Saul Bass, sektörün dahisi olarak kabul edilir. Minimal ve çarpıcı tasarımları, sinema dünyasında kalıcı bir iz

bıraktı. (Resim 2.) Yaratıcılığı ve deneysel yaklaşımı sayesinde, Bass, sinema dünyasında yeni standartlar belirledi. “Goodfellas” filmi, yönetmen Martin Scorsese tarafından 1990'da çekilen ve Amerikan mafya kültürüne derinlemesine bir bakış sunan bir suç dramasıdır. Bass, Goodfellas filmindeki etkileyici grafiklerle de filme ve sektöre katkıda bulunmuştur.



Resim 2. Film jenerik yazısının akar görüntüsü

İkonik stilinin bir örneği olan Goodfellas afişi, filmi temsil eden görsel bir vurgu sağladı. Bass tarafından tasarlanan açılış jenerikleri ise, filmin atmosferini ve tonunu doğrudan özetledi. (Resim 3.) Açılış jeneriğinde kullanılan şarkılar, filme derinlik kattı. Ayrıca filmin konusu olarak tercih edilen mafya kültürü, izleyiciye suç ve korku hissiyatını jenerikler ile birlikte kullanılan gerilim dolu trafik sesi ve hareketli yazılar ile verilmiştir. Filmde kullanılan semboller, karakterler ve olaylar hakkında derin bir anlam taşıyor.



Resim 3. Film jenerik ilk sahne görüntüsü



Resim 4. Oyuncuların başlangıç jenerik akışında isimlerinin gözüktüğü karelemeler

Aksiyon dolu sahneler, hızlı kurgu ve kameraların akıcı hareketiyle vurgulandı. Akıcı yazılar erkanda akıp giderken arka planda ise süratle ilerleyen araç ve korna sesleri vardı. Başlangıç jeneriği bitiminde filmin ilk sahnesi de süratle ilerleyen bir aracın arkadan görüntüsüyüdü. (Resim 4.) Jeneriklerdeki kısaca dondurulan kelimeler, gelecek donmuş karelerin habercisidir. Çeşitli anlarda Scorsese, Henry'nin hayatını aksiyonun ortasında dondurur, genellikle Henry o anın o zamanki hayatı için ne kadar önemli olduğunu anlatabilsin diye.

### Sonuç

Goodfellas'ın büyüleyici hikayesi ve Saul Bass'ın grafik tasarım yetenekleri, bu filmin hem sanatsal hem de ticari bir başarı olmasını sağladı. Bu film, sinema dünyasında inovasyon ve yaratıcılığın nasıl birleştiğine dair önemli bir örnektir. Bass'ın etkileyici tasarımları, filmi izleyenlere unutulmaz bir deneyim sunmaktadır. Saul Bass, kinetik tipografideki büyük yeteneğiyle sinema dünyasına unutulmaz eserler bıraktı. Afişlerinde ve açılış sahnelerinde yarattığı grafik ve tipografik tasarımlar, günümüzde hala takdir edilmektedir. Filmde kullanılan canlı renkler, izleyicilere atmosferi ve duygusal yoğunluğu hissettirdi. Kinetik tipografi, markaların ve sanatçıların dikkat çekici ve etkileyici içerikler oluşturmalarına olanak tanır. Bass'ın etkisi, hâlâ grafik tasarım dünyasında hissedilmektedir ve onun çalışmaları birçok sanatçıya ilham kaynağı olmaya devam etmektedir.

### Kaynakça

Vural, S. (2020). "Reklam Filmlerindeki Tipografinin Kinetik Dönüşümü". *İdil*, 69 (2020 Mayıs): s. 821–840. doi: 10.7816/idil-09-69-08

<https://www.techofilm.com/kinetik-tipografi-nedir/>

[https://www.notcoming.com/saulbass/caps\\_goodfellas.php](https://www.notcoming.com/saulbass/caps_goodfellas.php)

<https://logodix.com/logos/1945584>

<https://www.whidbeyislandfilmfestival.org/the-vault/2019/9/17/biography-saul-bass>

<https://www.session.edu/notes-on-design/graphic-giants-saul-bass/>

[http://notcoming.com/saulbass/caps\\_goodfellas.php](http://notcoming.com/saulbass/caps_goodfellas.php)

<https://www.famousgraphicdesigners.org/saul-bass>

<https://www.filmmodu15.com/goodfellas-hd-altyazili-fhd-film-izle>

<https://www.theguardian.com/film/filmblog/2013/may/08/saul-bass-title-sequence-ten-best>



**Müzik Eğitimi Perspektifinden Osmanlı İmparatorluğu'ndan Erken Cumhuriyet Dönemine Kadınlar ve Viyolonsel Eğitimi<sup>1</sup>**

*İrem KINACI*

*Prof. Dr. Mümtaz Hakan SAKAR<sup>2</sup>*

*Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Müzik Öğretmenliği Yüksek Lisans Programı, İzmir, iremknc28@gmail.com*

**Özet**

Geçmişten günümüze birçok kültürde kadın, toplumsal cinsiyet rolleri doğrultusunda günlük hayatta, mesleki hayatta ve sosyal çevrede ikincilleştirildiği bilinmektedir. Kadınların diğer alanlarda olduğu gibi sanat eğitimi alanında da geri planda kaldığı ve yetersiz bulunduğu gözlemlenmiştir. Diğer toplumlarda olduğu gibi ülkemizde de Osmanlı İmparatorluğu döneminden bu yana kadınların sanat alanında erkekler kadar avantajlı bir konumda olmadığı görülmektedir.

Bu çalışmada, erkek egemen bir toplum olan Osmanlı İmparatorluğu döneminden itibaren viyolonsel çalgısı örneğinden yola çıkılarak kadınların müzik eğitimindeki mesleki, özengen ve yaygın eğitim alanlarında ne kadar pay aldığını ve kadınların kurumsal alanda mesleklerini ne ölçüde icra edebildiklerini, karşılaştıkları durumları ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Osmanlı İmparatorluğunun batılılaşma ve modernleşme çabaları ile başlayıp, Cumhuriyet'in ilanına ve modern bir Türkiye toplumu oluşturma girişimlerine kadar geçen süreçte kadının, müzik eğitimi ve icra kurum/kuruluşlarına dahil edilme girişimleri incelenmiştir.

Ülkemizin viyolonsel eğitimi tarihinde yer almış kadın viyolonselcileri açığa çıkartmak, kadınların viyolonsel eğitimindeki yerini ve önemini ortaya koymak ve ülkemizde müzik eğitimi tarihi boyunca eril bir düzen olarak kurulan müzik camiasında kadın viyolonselcilerin bu düzende var olmaları için verilen/verilmeyen destekleri belirlemek, bu çalışmanın getireceği yeniliklerdendir ve bu alanda daha sonra yapılacak çalışmalara ışık tutacağı düşünülmektedir. Bu araştırma nitel bir araştırma yöntemi kullanılmış olup, doküman analizi (belgesel tarama) modeli kullanılarak yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik Eğitimi, Kadın Viyolonselciler, Viyolonsel Eğitimi

**Women and Cello Education from the Ottoman Empire to the Early Republic Period from the Perspective of Music Education**

**Abstract**

Throughout history and in many civilizations, women have been People are known to be subjugated in daily life, the workplace, and social settings. Women It has been noted that in the field of art education, it is inadequate and remains in the background. Since Ottoman Empire, it is clear that women do not now have the same advantages that males do in the world of the arts like all other civilization.

In this research, we focus on the years since Ottoman Empire, which was a culture where men predominated. Women's vocational education, the proportion of women in informal and non-formal education, and the study of how well they can carry out their professions and the circumstances they experience were all done using the cello as an example. We looked at initiatives to incorporate women

<sup>1</sup> Bu çalışma yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi'nden elde edilmiştir.

<sup>2</sup> DEÜ BEF Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi.

in music education and performance institutions/organizations starting with the Ottoman Empire's westernization and modernization efforts and continuing through the Republic's proclamation and efforts to construct a contemporary Turkish society.

To investigate music education in our nation, to evaluate the role and significance of women in cello education, and to examine the female cellists who participated in the history of cello education in our country. Female cellists have made significant progress in the music industry, which has historically been dominated by men. One of the improvements that this study will provide is the determination of the supports provided/not provided for their presence in the order, and it is believed that this will throw light on future research in this area. This research used a qualitative research method and a complementary analysis (documentary scanning) model was used.

**Keywords:** Music Education, Women Cellist, Cello Education

### Giriş

Osmanlı İmparatorluğu'nda modernleşme çabaları ile başlayıp erken cumhuriyet dönemine kadar geçen süreçte kadın viyoloncelciler özelinden yola çıkılarak sanat eğitiminde kadından bahsedebilmek için öncelikle kadın, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları içerisinde düşünülmeli ve açıklanmalıdır. Bu sebeple öncelikle cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları anlaşılmalıdır. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları kelime olarak her ne kadar birbirlerine benzer görünseler de farklı anlamlar barındırmaktadırlar. Bu farkı anlamak için öncelikle cinsiyet ve toplumsal cinsiyet tanımlarını yapmak gereklidir. Cinsiyet; biyolojik bir durum olup, sahip olunurken insan müdahalesi ile elde edilebilen bir yapı değildir. Toplumsal cinsiyet ise; biyolojik cinsiyet ile bir bağlantısı olmaksızın toplum tarafından inşa edilen cinsiyetlere atfedilen görevler bütünüdür.

Dökmen'e (2012) göre cinsiyet terimi, kadın ya da erkek olmanın biyolojik yönünü ifade eder ve biyolojik bir yapıya karşılık gelir. Cinsiyet, bireyin biyolojik cinsiyetine dayalı olarak belirlenen demografik bir kategoridir. (s:19)

Kadın ve erkek arasındaki biyolojik farklılıkların hiçbiri bu iki cinsiyetin toplumsal hayattaki rolleri konusunda belirleyici bir unsur değildir. Kadın ve erkeğin toplum içerisindeki rol ve davranışları toplumun belirlediği kültürel kurallar çerçevesinde şekillenir ve belirlenir. Burada karşımıza "toplumsal cinsiyet" kavramı ortaya çıkar.

Toplumsal cinsiyet Toplumsal cinsiyet rolleri, formal bir öğrenim süreci içerisinde öğrenilmez. Bireyin toplumsal cinsiyet rollerini öğrendiği bir kurum veya kuruluş yoktur. Tamamen informal bir şekilde belirli bir süreç doğrultusunda öğrenilir. Anne karında başlayan ve ailenin yaşam biçimi, çevresi ile birey üzerindeki varlığını hissettiren, okul- iş yeri gibi sosyal ortamlar ve kanunlar ile öğrenilen bu roller kalıplaşarak değişmeyecek yargılar haline gelir. Bu yargılar nesilden nesile yine aynı yollar ile aktararak yayılır ve ilerler (Saraç, 2013, s:27).

Toplumsal cinsiyet rolleri, toplumun cinsiyetlere yani kadına ve erkeğe kültürel boyutta uygun bulunduğu bir rol olarak da düşünülebilir. Bu doğrultuda toplumların zaman içerisinde kültürel yapılarının değişkenlik gösterebildiğini ve her toplumun birbirinden farklı kültürel yapıya sahip olduğunu düşünürsek toplumsal cinsiyetin değişkenlik gösteren bir kavram olduğunu söylemek yanlış olmaz. Fakat kültürel yapının değişkenliğinin yanında benzer toplum düzenini benimsemiş veya aynı dine mensup olan toplulukların ortak paydalarda buluştuğunu görmek de mümkündür.

### Osmanlı İmparatorluğu'nda Toplumsal Cinsiyet Kültürü ve Müzik Eğitime Yansımaları

Osmanlı'dan önce, İslamiyet'i benimsememiş, Türk toplumlarına bakıldığı zaman, toplumsal hayatta kadın ve erkeğin çok farklı bir yaşam sürmediği, neredeyse eşit şartlar altında yaşadıkları bilinmektedir. Kadınların sosyal yaşamdan uzak tutulması, eğitimden mahrum bırakılması söz konusu değildir. Toplumsal yaşam düzeninde kadın ve erkekler iş birliği içerisinde çalışmakta ve kadınlar

toplumsal yaşamın bir parçası olarak hayatlarını sürdürmektedir. Kadınların yönetimde de hak sahibi olduğu, hükümdarların eşlerinin antlaşmalar ve yönetimde söz sahibi olduğu, erkekler gibi savaş eğitimleri alıp, savaşlarda erkeklerin yanında yer aldığı ve hatta kadın hükümdarların da var olduğu bilinmektedir. En bilinen İslamiyet öncesi Türk kadın hükümdar Tomris Hatun bunlara örnek gösterilebilir.

Türklerin İslamiyet'i kabul etmeleri ile, Türkler sadece inançlarını değiştirmekle kalmayıp, yaşam biçimlerini, toplumsal rol ve düzenlerini İslamiyet'in buyurmuş olduğu kurallar doğrultusunda biçimlendirerek değiştirmek durumunda kalmıştır. Türk toplum düzeninin biçimlenmesinde, din değişikliğinin bir sonucu olarak, İran-Arap kültürlerinin de tesiri olmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu'nda da erkek egemenliğini pekiştiren bir inanç yapısı olan İslam dininin benimsenmesi doğrultusunda şekillenen toplum yapısının sonucu olarak; kadın ve erkeğe biçilen toplumsal cinsiyet rolleri birbirinden oldukça farklıdır.

Osmanlı'da kadınların başlıca görevi eviyle ilgilenmek ve çocuklarını büyütmektir. Kadınların erkekler gibi eğitim alma şansları oldukça düşüktür. Kadınların Kamusal alanda çalışma hakları yoktur ve bu hak sadece erkeklere verilmiştir. Kadınlar, kamusal alanda çalışabilecek erkekler doğurup onları büyütüp, eğitmek ile yükümlüdür. Bu doğrultuda kadına biçilen yaşam alanı ev ile sınırlıdır ve kadının dışarıdaki hayattan uzak, dışarı çıkacakları zamanlarda ise çarşaf ile örtünmeleri gereken, erkekler ile bir araya gelmeyecek şekilde bir hayat yaşama hakkı tanınmıştır.

Tüm bu ikincilleştirilmiş kadın rollerinin yanı sıra Osmanlı'da kadının algılanışı, halk ile saray arasında da farklılık göstermekteydi. Saray ve çevresinde yaşayan kadınların yaşadıkları evlerde belirli statülerde olmaları, sosyal yaşamlarında aktif olmaları, eğitim almaları ve entelektüel bilgi birikimine sahip olmaları gibi fırsatlar ve ayrıcalıklar tanınmışken halkın içerisindeki kadınlara hiçbir fırsat ve ayrıcalık tanınmamıştır, hatta fırsatlar engellenip yasaklanmıştır.

Yazılı ve görsel kaynaklarda görüldüğü üzere Osmanlı saraylarında musiki faaliyetler ile karşılaşmak mümkündür. Hatta musiki ile uğraşan padişahlar, sultanlar ve şehzadeler oldukça fazladır. Bu sebeple sarayda musiki eğitimine önem veriliyor, saray içerisinde musiki eğitimi vermek üzere okulaşmış kurumlar kuruluyor ve önemli musiki hocaları ders vermek üzere saraylara getiriliyordu. Musiki eğitimi veren bu kurumlarda musiki, meşk" adı verilen bir sistemle öğretiliyordu. Meşk sistemi; nota yazımı kullanılmadan, öğretmen-öğrenci çalışması ile tekrar ederek ezberleme üzerine kurulmuş bir sistemdir.

Osmanlı saraylarında erkeklerin yanı sıra kadınlara musiki eğitimi verilirdi. Fakat Osmanlı'da eğitimin her alanında olduğu gibi musiki eğitimi de kadın ve erkeklere ayrı ayrı verilmekteydi. Erkekler Enderun mektebinde musiki eğitimi görürlerken, kadınlar harem-i hümayun içerisindeki meşkhane bölümünde musiki eğitimi görmekteydi.

İslam hukukunda var olan cariyeye edinme geleneği Osmanlı saraylarında oldukça yaygındı. Saray harem-i için alınan cariyeye kadınlar, farklı amaçlar ve görevler doğrultusunda alınmaktaydı. Hareme alınan cariyeye kadınlara, örf, adet, lisan, el becerisi gerektiren işler ve sanat eğitimleri verilmekteydi. Harem-i Hümayunun hiyerarşik bir yapıya sahip olmasının sonucu olarak burada eğitim gören cariyeler, haremden idari sorumluluklar alacak mertebelere erişebiliyor, hatta sultanlık veya valide sultanlık mertebelerine bile ulaşabiliyorlardı.

Osmanlı Dönemi'nde toplumsal yaşamda egemen olan ataerkil düzen; hiç kuşkusuz sanat eğitimleri üzerinde de etkisini göstermiştir. Fakat saray ve saray çevresindeki kadınlar, ataerkil düzene rağmen sanat eğitiminde tamamen yok sayılmamış, erkekler kadar olmasa da belli ölçülerde rol almıştır. Özellikle saraylarda sultanlara ve cariyelere iyi düzeyde musiki eğitimi verildiği bilinmektedir. Osmanlı saraylarında erkeklere Enderun mekteplerinde musiki eğitimi verilirken, kadınlara Harem-i Hümayun 'da ya da saray dışındaki konaklarda musiki eğitimi verildiği bilinmektedir. Dönemin popüler bestekarları ve musiki hocaları, saraya veya saray çevresindeki konaklara gelerek cariyelere musiki eğitimi verirlerdi. 17. yüzyıldan sonra cariyeler, öğrenimi zor ve uzun süre alacak sazlarla (özellikle ney ve çöğür) sözlü eserlerin meşki için hocaların evlerinde ders almaya gönderilirdi.

<sup>3</sup>Erkek musiki hocalarının cariyelere ders veriyor olması Osmanlı'da eğitimde çok sık rastlanılabilecek bir durum değildi. Bu durumda müziğin kadın ve erkeği bir araya getirebilme özelliği taşıdığını söyleyebiliriz. Fakat bu yorumun yanında müziğin birleştirici gücünden bahsederken, cariyelerin erkek musiki hocaları ile baş başa kalamadıkları gerçeğini de göz ardı etmemek gerekiyor. Cariyeler musiki hocalarından ders alırken, yanların da mutlaka bir harem ağası bulunmaktaydı. Harem ağaları bilindiği üzere hadım edilen erkeklerdir ve kesinlikle bir kadınla cinsel münasebette bulunabilme durumları söz konusu değildir. Burada din devleti olan Osmanlı'nın, saraylı kadınlara her ne kadar eğitimde var olma hakkı tanısı da kadın ve erkeğin arasında yaşanabilecek herhangi bir ilişki türünü risk olarak görmüş ve kadının bir erkekle baş başa kalmasına kesinlikle müsaade etmemiştir.



**Resim 1:** Ressam: Jean Etienne Liotard, 18. yüzyılın 2. çeyreği (1740 civarı) Louvre Müzesi

<https://www.wikiart.org/en/jean-etienne-liotard/monsieur-levett-and-mademoiselle-glavani-in-turkish-costume-1740>

Aksoy'un (2008: 72-73) belirttiğine göre; "II. Mahmud'un kızı Adile Sultan, I. Abdülmecid'in annesi Bezmialem Valide Sultan, II. Abdülhamid'in Naime ve Zekiyye Sultanların saray veya konaklarında da saz takımları bulunduğu bilinmektedir (Akt: Çevik, Kaltakçı s: 628-629)."

II. Mahmud'un kızı Adile Sultan'ın sarayında kadınlardan oluşan bir batı müziği orkestrası bulunduğu bilgisine Leyla Saz'ın (2012) Adile Sultan'ın sarayını ziyaret ettikleri bir anekdotu ile ulaşılmıştır. Bu ziyaret anısında kadınlardan oluşan bir saz takımının olduğunu ve bu saz takımında dört keman, bir viyolonsel, bir miskal, bir çiner, uda benzeyen bir saz olan kopse veya kopsas, bir tane de klarnet ile zurna arasında bir çalgı (muhtemelen obua) olduğunu ve dönemin modası olan İtalyan müziklerinden eserler çaldıklarını söylemiştir. (s:207)

Osmanlı saraylarında kadınlar aldıkları müzik eğitiminin sonucunda sazende ve bestekar olarak haremde görev yapabilir ve hocalık yapabilirlerdi. Sazendeler çoğunlukla Kalfalık mertebesine ulaşmış ve bu kişilere Sazende Kalfa, Sazende Kalfaların başlarına ise Baş Sazende veya Sazende Başı denmiştir. (Beşiroğlu, 2006, s:9) Nitekim daha önceki yüzyıllarda kalfalık payesinde çok sayıda hanım besteci ya da icracı müzisyenin haremde ders verdiği ile ilgili bilgilere ulaşılmıştır.

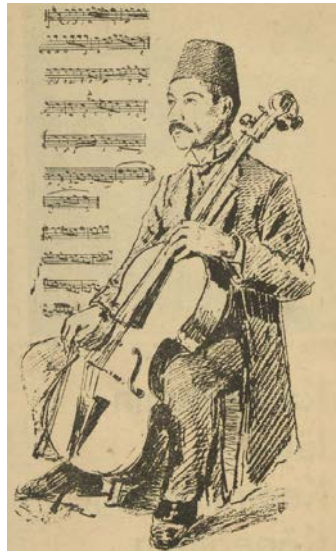
Leyla Saz (2012, s: 93), Harem-i Hümayun bölümünde şehzadelerin, sultanların ve cariyelerin eğitimlerinden sorumlu olan kalfaların her biri yeterli düzeyde okur yazar, musikişinas ve eski sazendeler olduğunu söylemiştir.

Osmanlı sarayları batı müziği ile tanışmış olsa da saraylardaki Batı müziğine olan asıl ilgi modernleşme sürecinin başlaması ile görülmüştür. Bunun yanı sıra üst zümredeki halkın batı müziği ile tanışması tanzimata dayanır. Tanzimat fermanından sonra, Osmanlı'nın bürokrat kesimin Batı hayranlığının artması ile siyasi hayatta olduğu gibi kültürel hayatta da birçok değişim yansımıştır. Ortaya çıkan yeni aydın tipi, Batılı bir yaşam tarzını benimseyerek halktan farklı bir yaşam sürdürmeye başlar. Böylece değişen kültürel hayat, sanat faaliyetlerinde de etkisini göstermiştir. Aydın zümre tarafından yoğun ilgi gören Batı müziği sosyal yaşamda etki göstermiştir.

II. Mahmud, oğlu Sultan I. Abdülmecid'e şehzadelik dönemlerinde piyano dersleri aldirmiş böylece I. Abdülmecid, batılı anlamda müzik eğitimi alan ve piyano çalan ilk padişah olmuştur. Sultan Abdülmecid'de batı müziğine önem veren bir padişahı ve batı müziğinin saraydaki eğitimde önemli bir yer kazanması yönünde çalışmalar yapmıştır. (Kosal, 1999, Aktaran: Alimdar, 2016, s:10)

Batı müziğinin yaygınlaşması için atılan adımlarda Sultan I. Abdülmecid kadar zevcelerinin de katkısı olmuştur. I. Abdülmecid'in ilk eşi olan Servetseza Kadınefendi, cariyelerinin de kendisi gibi kültürlü ve bilgili olmalarını istediği için cariyelerine piyano ve yabancı dil eğitimi almaları için olanaklar sunmuştur. (Açba, 2004, s:22)

Batı müziğine duyduğu ilgiyi ailesine de aşıl原因an II. Abdülhamid çocuklarına ve eşlerine batı müziği eğitimi aldirmıştır. Sultan II. Abdülhamid'in ilk hanımı olan Nazikeda Baş Kadın efendinin ve eşlerinden biri olan Behice Sultanın iyi düzeyde piyano çaldığı bilinmektedir. Kızlarından Refia Sultan, Naime Sultan, Şadiye Sultan, Zekiye Sultan ve Ayşe Sultan piyano çalarken, Şehzade Mehmet Abdülkadir keman, Şehzade Selim piyano, Şehzade Abdürrahim viyolonsel, Şehzade Burhanettin Efendi ise hem piyano hem viyolonsel çalmaktadır. Hatta şehzade Burhanettin Efendi'nin virtüözlük düzeyinde piyano çaldığı bilgisi mevcuttur. II. Abdülhamid'in Sarayında da Musika-i Hümayun bünyesinde, kadınlardan oluşan bir bando ekibinin bulunduğu bilgisi de bilinmektedir. (Osmanoğlu, 1887, s:?) Ayşe Osmanoğlu, (1986) II. Abdülhamid'in Batı müziği dinlemeyi çok sevdiğini ve bazı gecelerde oda orkestrası çağırıp kendi dairesinin önündeki çimenlikte çaldırıldığını bazen de salona bir piyano, keman, flüt ve viyolonsel getirterek çaldırıldığını söylemektedir. Bir de Tanburi Cemil Bey'i dinleyip çok beğendiğini söylemektedir. (76-77)



**Resim 2:** Tanburi Cemil Bey, Ressam: Ali Rıza Bey

<https://core.ac.uk/download/pdf/38325184.pdf>



Muzika-i Hümayun'da fasıl takımı öğretmenlerinden olan bestekar Hacı Arif Bey'in oğlu viyolonselci Cemil Arif Bey, ile kemancı Zeki Üngör ile müzikseverlerin karşısına çıkmışlardır. Cemil Arif Bey'in sonrasında Zeki Üngör muzika-i Hümayun'un bando ve orkestrasının yöneticiliğini üstlenmişlerdir (Öztürk ve Beşiroğlu, 2009, s:35).

Osmanlı'nın son halifesi olan II. Abdülmecid'in şehzadelik dönemlerinden itibaren müziğe olan ilgi ve kadınların müzik eğitimine verdiği önemli, eski ser esvapçısı İsmail Baykal'ın (?) anılarını yazdığı yazısında görmek de mümkün;

Şehzadenin musikiye de merakı vardır. Bilhassa Garp musikisi üzerinde durmuşlardı. Kendisi viyolen, büyük hanım keman çalarlardı. İkinci hanım (Hayrünisa Hanım) Viyolonsel. Ofelya kalfa piyano, Firuze kalfa kontrbas çalmak suretiyle dairelerinde kendileri yetiştirdikleri bir orkestra heyeti meydana gelmişti. Bazı akşam yemeklerinden sonra, orkestra faaliyette bulunurdu. Bir gece bizler için bir konser tertip etmişler, davet ettiler. Köşkün salonuna girdik. Piyano odası önüne paravan konulmuş, içerde orkestra çalmıştı. Ara sıra elinde viyolonla gelen Mecit Efendi bizim yanımızda da çalmışlar, bizler de alkışlamıştık. (s: 824)

İsmail Baykal'ın verdiği bu bilgiler ve Sabancı müzesinden edinmiş olduğum görselden yola çıkarak II. Abdülmecid'in viyolonsel çaldığı bilgisine de ulaşmak mümkün olmuştur.



Resim 4: II. Abdülmecid

<https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanati-kesfet/haberler-ve-blog/abdulmecid-efendi-klasik-bati-muzigiyle-yakin-iliskide-bir-sehzade>





Resim 5: Ressam: İ. Abdülemecid, Haremde Beethoven, 1915, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi , İstanbul

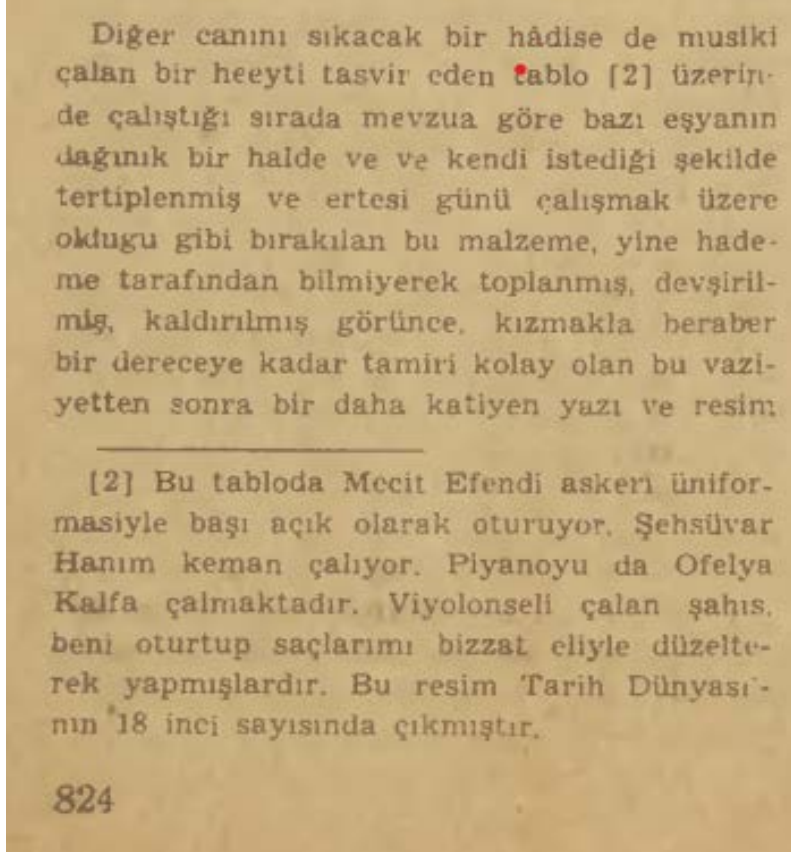
[https://www.wikiwand.com/tr/Haremde\\_Bethoven](https://www.wikiwand.com/tr/Haremde_Bethoven)

Şehzadenin musikiye de merakı vardır. Bilhassa Garp musikisi üzerinde durmuşlardı. Kendisi viyolen, büyük hanım keman çalarlardı. İkinci hanım (Hayrünnisa Hanım) Viyolonsel. Ofelya kalfa piyano, Firuze kalfa kontrbas çalmak suretiyle dairelerinde kendileri yetiştirdikleri bir orkestra heyeti meydana gelmişti. Bazı akşam yemeklerinden sonra, orkestra faaliyette bulunurdu.

Bir gece bizler için bir konser tertibetmişler, davet ettiler. Köşkün salonuna girdik. Piyano odası önüne paravan konulmuş, içerde orkestra çalmıştı. Arasına elinde viyolonla gelen Mecit Efendi bizim yanımızda da çalmışlar, bizler de alkışlamıştık.

<https://core.ac.uk/download/pdf/38325184.pdf>

Resim 6: Baykal, s: 824



Resim 7: Baykal, s:824

<https://core.ac.uk/download/pdf/38325184.pdf>

### 1. Osmanlı İmparatorluğu'nda Müzik Eğitimi Veren Kurumlar

Öğretmen kadroları belirlendikten sonra giriş sınavları yapıldı ancak 1. Dünya Savaşı'nın başlaması ile Antonine ülkesine dönmek zorunda kaldı. Böylece okulun resmi açılışı ertelendi ve Garp müziği bölümü kapatıldı. Fakat ekonomik sıkıntılar sebebiyle bir süre sonra 14 Mart 1916'da Şark müziği bölümü de kapatıldı ve kurum sadece tiyatro bölümü ile faaliyetlerine devam etti. Darülbeydi'nin müzik bölümlerinin kapatılması sonucunda yeni ve profesyonel müzik eğitimi veren bir okul ihtiyacı doğmuştur. Bu okul 1 Ocak 1917'de kurulmuş olan Darülelhan olmuştur.

9 Ocak 1916 yılında, resmi anlamda müzik okulu kurulması için Maarif-i Umumiyye Nezareti'nin kurduğu "Müzik Encümeni"nin hazırladığı talimatname ile erkeklere ve kadınlara ayrı ayrı eğitim verilecek "Darülelhan" isimli bir okul açılması kararı Sultan Reşat'ın direktifi ile yürürlüğe girdi. Darülelhan 1917 yılında, talimatname, ders programları, okul binası ve eğitim kadrosu gibi düzenlemelerin kısa bir sürede tamamlanarak, hali hazırda devam eden Birinci Dünya Savaşı esnasında vekiller heyetinin kararıyla eğitim öğretime hazır hale geldi. Erkekler bölümünün açılışı ile kadınlar bölümünün açılışı aynı semtte fakat farklı binalarda gerçekleştirildi.

1923 yılı öncesinde Darülelhan'da ağırlıklı olarak Türk Müziği eğitimi verilmekteydi fakat Batı Müziği dersleri de Türk Müziği kadar yoğun olmasa da gösterilmekteydi. Eğitim süresi dört yıl olarak belirlenen Darülelhan'ın ders programında nazariyat, solfej, Türk dini musikisi, Türk musiki usulleri, ney, tanbur,

keman, kemençe, ud, kanun, lavta, santur, kudüm, def, harb, viyolonsel, piyano, ses eğitimi, armoni, bestecilik ve musiki tarihi de yer almıştır (Kolukırık, 2015, s:35-42).

Eğitim öğretim faaliyetlerinin yanında yayın faaliyetleri ve Türk müziği eserlerini korumaya yönelik çalışmaların da sürdürüldüğü Darülelhan, Birinci Dünya Savaşı'nın sıkıntılı şartları altında çalışmalarına devam edemeyerek, İstanbul'un işgali ve milli mücadelenin başlaması sebebiyle 1918 yılında erkekler bölümü kapatıldı, kadınlar bölümü ise 8 kişilik kadrosuyla kısa bir süre daha çalışmalarını sürdürüp sonra o da kapatılmıştır.

Cumhuriyet'in ilan edilme süreci ve Batılılaşma hareketleri yolunda ilerlerken, Musa Süreyya Bey ülkede bir konservatuvar ihtiyacının olduğunu ve Darülelhan'ın eski eğitim şeklinin bu ihtiyacı tam olarak karşılamadığını söyleyerek Darülelhan'ın eğitim programının geliştirilerek yeniden açılması gerektiğini söylemiştir. 14 Eylül 1923 yılında İstanbul Valisi Haydar Yuluğ'un destek olması üzerine Darülelhan yeniden açılmıştır. Yeni düzenlemeler doğrultusunda müzik encümeni kaldırılarak, Batı müziği ile Türk müziği ayrı bölümler olarak eğitim vermeye başladı.

Darülelhan'ın yeni eğitim programında Batı müziği bölümü öğrencileri, piyano, keman, viyolonsel, flüt, tahta çalgılar, bakır çalgılar, ses eğitimi, kompozisyon eğitimlerinden bir tanesini seçerek bir ana çalgı bölümü seçerler ve bu dersin yanında müzik teorisi, solfej, armoni, müzik tarihi, orkestra, koro gibi diğer dersleri alırlardı. Kompozisyon ve ses eğitimi bölümü seçen öğrenciler diğer derslere ek olarak bir de piyano dersi alırlardı. Batı müziği bölümündeki öğrenciler seçmeli olarak Türk müziği derslerini de alabilirlerdi (Kolukırık, 2015, s:46).

Darülelhan'ın Batı müziği bölümünde viyolonsel öğretmenliğini ilk olarak Muhiddin Sadak yapmıştır. Muhiddin Sadak kendini anlattığı bir röportajında Darülelhan ile ilgili bilgileri şöyle anlatmıştır:

"Ben viyolonsel ve musiki nazariyatı hocası idim... 1926'dan sonra Seyfettin ve Sezai Asal'da Viyana'dan geldiler ve öğretim kadrosuna alındılar. Sezai Asal viyolonsel derslerini aldı üzerine ve ben musiki nazariyatı dersleriyle iktifa ettim (Sadak, 1992, s:17)."

Darülelhan'da viyolonsel eğitimi alan öğrenciler arasında kadın öğrencilerin de olduğunu Tunçay (2019, s:291-292) şöyle anlatmıştır:

"Darül-elhan, müterakki talibat ve talebeler tarafından verilmek üzere ayrıca her on beş günde bir olmak üzere konserler ihdas etmiştir.ilk konserde Muallim Zeki Bey'in taşibatından Mutahhare ve Mihriban Hanımlar keman çalmışlar ve muvaffak olmuşlardır. Alaturka şubesi müdaviminden bir grup (Suzidil) faslını terennüm etmiştir. İkinci konserde Zeki Bey'in talebelerinden Muzaffer Hanım'la Mustafa Efendiler, viyolonsel muallimi Muhiddin Sadık Bey'in talibatından Hatice Satı Hanım viyolonsel, Hegel Efendi'nin talibatından Mutvis ve Pakize Hanımlar piyano çalmışlardır. Cümlesinin muvaffakiyeti mazhar-ı takdir olmuş, bilhassa viyolonselist Satı Ziya Hanım'ın şansonerist Çaykofski parçasını çalmaktaki muvaffakiyeti sürekli alkışlarla mazhar olmuştur. Bunu müteakip Muallim Saded Bey'in talibatından mürekkebe bir fasıl (tarz-ı nevin) makamında müteaddit besteler terennüm etmişler ve alkışlanmışlardır."



**Resim 8:** Muhittin SADAĞ  
(Orhon, 2020, s: 54-56)

Cumhuriyeti'in ilanından sonra müzik alanında yapılan gelişmeler ile Darülelhan 22 Ocak 1927 yılında İstanbul Musiki Konservatuvarı adını almıştır. 1944 yılında ise İstanbul Belediye Konservatuvarı ismini alarak eğitim vermeye devam etmiştir.



İstanbul Belediye Konservatuari'nda öğrenim gören kadın viyolonselcilerin yanında Feyha Talay, bilinen ilk kadın viyolonsel eğitimcisi olarak İstanbul Belediye Konservatuari'nda görev yapmıştır. (Yedig, 2018)



**Resim 9:** Feyha TALAY

<https://twitter.com/agahpamukov/status/1172944460541571072>

1924 yılında kurulup 1986 yılına kadar eğitim veren İstanbul Belediye Konservatuari bünyesinde, 1934 yılında Cemal Reşit Rey'in şefliğinde bir yaylı çalgılar orkestrası kurulmuş ve halka açık konserler vermeye başlamışlardır. İstanbul Şehir Orkestrası, Riyaset-i Cumhur Orkestrası'ndan sonra Türkiye'nin ikinci senfonik konserler veren orkestrası olmuştur (Şimşek, 2021).

Bilinen Türk kadın viyolonselcilerden bir tanesi de Hadiye Ötügen'dir. Hadiye Ötügen, aslen tırnak kemeççisi olarak İstanbul Belediye Konservatuari'nde ve TRT Radyosunda görev almıştır.

İstanbul Belediye Konservatuarı'ndaki görevi sonlandıktan sonra viyolonsel çalışmalarına başladığı bilinmektedir. (?)



**Resim 10:** Hadiye ÖTÜGEN'in İstanbul Belediye Konservatuarı'ndan mezun olduğunu gösteren gazete haberi.

<https://www.facebook.com/162084307158573/photos/pb.100063442645285.-2207520000/1935194246514228/?type=3>

Yukarıdaki görsel ile Hadiye Ötügen'in İstanbul Belediye Konservatuarı'nın viyolonsel bölümünden mezun olduğu Mahmut Doğuduyal'ın kızı Meliha Doğuduyal tarafından şöyle ifade edilmiştir:

"Yine babamın günlükleri arasından bir gazete küpürü: 29/05/1936 İstanbul Belediye Konservatuvarının 11 mezununun diploma töreni:



Bir zamanlar konservatuardan mezun olanlar diplomalarını törenle belediye başkanının elinden alıyorlarmış. Babam, aynı yıl mezun olduğu bu dönem arkadaşlarından bazılarının soyadlarını yazdıklarına eklemiş: Viyolonsel Hediye Ötügen, klarnet Hüseyin Aktolga, korno Asım Güzey, Piyano Rana Erksan. Bu ismi geçenler daha sonra C. Reşit Rey'in yönetiminde kurulan İstanbul Şehir Orkestranın kadrosunda babamla birlikte yer alan sanatçılardır. Piyano Rana Erksan da İstanbul kökenli pek çok virtüöz piyanistin ilk piyano hocası olarak tanınacaktı. Kendilerine diplomalarını sunan, dönemin İstanbul Belediye Başkanının adı da Muhiddin Üstündağ imiş. Mahmut Doğuduyal'ın (1917-1984) arşivinden, sararmış sayfalar arasında yer alan bu özel tarihi belgeyi sizlerle de paylaşmayı istedim (Melih Doğuduyal, 2018).”

1924 yılında kurulup 1986 yılına kadar eğitim veren İstanbul Belediye Konservatuarı bünyesinde, 1934 yılında Cemal Reşit Rey'in şefliğinde bir yaylı çalgılar orkestrası kurulmuş ve halka açık konserler vermeye başlamışlardır. İstanbul Şehir Orkestrası, Riyaset-i Cumhur Orkestrası'ndan sonra Türkiye'nin ikinci senfonik konserler veren orkestrası olmuştur (Şimşek, 2021, s:3)



Resim 11: İstanbul Şehir Orkestrası

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=10154051268957855&set=a.10153045311412855>

Cumhuriyet'in ilanından sonra Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde modern bir Türkiye oluşturmak amacıyla ekonomi, hukuk, eğitim gibi birçok alanda yapılan yeniliklerden birisi de sanat eğitimi olmuştur. Bu alanda da atılan ilk adım, orta öğretim kurumlarında eğitim vermek üzere, müzik öğretmenleri yetiştirmek amacıyla kurulacak bir okul açmak olmuştur. Atatürk'ün modern Türkiye'sinde, halkın Batı müziğini sevip öğrenmesi için Batı müziği bilen müzik eğitimcileri yetiştirecek olan Musiki Muallim Mektebi, Vasıf Çınar'ın Maarif Vekilliği döneminde, 1 Kasım 1924 yılında Ankara'nın Cebeci semtinde açılmıştır (Kaynar, 2013, s: 57, Aktaran: Bali, 2020, s:43).

Musiki Muallim Mektebi'nin idari ve eğitim kadrosunu Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti'nin üyeleri oluşturmaktaydı. Öğrencilerin okula kabul edilme yaşları 13-17 olarak belirlenmiş olup, okulda eğitimi verilen enstrümanlar; piyano, keman, flüt ve viyolonsel olmuştur (İlyasoğlu, 1999, s:70-87, Aktaran: Şahin ve Duman, 2008, s:7). Viyolonsel derslerine ise yine Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti'nin viyolonselisti Edip Sezen girmiştir (Antep, 2017, s:127).

Okulun ilk öğrencileri Erkek Muallim Mektebi'nden seçilen 6 öğrenci olmuştur. Aynı eğitim yılının sonlarına doğru Balmumcu Öksüz Yurdu'ndan getirilen 6 öğrenciyle beraber okulun öğrenci sayısı 12'ye çıkmıştır. Okulun ilk talimatnamesi, 29 Temmuz 1925 tarihinde hazırlanmıştır, bu talimatnameyle birlikte okulun öğrenim süresi ilk üç yıl eğitim, son yıl ise tatbikat olmak üzere dört yıl olarak belirlenmiştir (Halıcı, 2009, s:2). Okulun bütçesinde yapılan arttırmalardan sonra 1925-1926 yıllarında Öksüz Yurdu'ndan getirilen yeni öğrencilerle birlikte öğrenci sayısı 40'a çıkartılmıştır. 1927-1928 yıllarından itibaren okula yatılı öğrencilerin de alınmaya başlanması ile okula ilk kez kız öğrenci de alımı yapılmıştır. Böylece okulun öğrenci sayısı 24'ü kız olmak üzere 71'e ulaşmıştır. Artarak devam eden öğrenci sayısı 1935- 1936 yıllarında ise 67'si kız öğrenci olmak üzere 149 olmuştur. (Bali, 2020, s:44; Halıcı, 2009, s:2).

1934 yılından itibaren yeniden yapılanma sürecine giren Musiki Muallim Mektebi'nin, Maarif Vekili Abidin Özmen'in başkanlığında yapılan kongrede alınan kararlar doğrultusunda, mektebin konservatuara dönüştürülmesine ve bu dönüştürülme sürecinin yönetimi için yurt dışından bir uzman getirilmesi kararı alınmıştır. Bu süreçte Cevat Dursunoğlu'nun çabaları sonucunda Prof. Paul Hindemith Türkiye'ye davet edildi. Hindemith'in sunduğu raporda, okulun yönetmeliğini hazırlamıştır (Halıcı, 2009, s:6). Bunun üzerine Musiki Muallim Mektebi'nin, Milli Musiki ve Temsil Akademisi olarak yapılandırılması için çalışmalar başlamıştır. Ankara'da bir konservatuar kurulması kararı alındıktan sonra, Musiki Muallim Mektebi'nin 132 öğrencisi konservatuar için hazırlanan alım sınavına tabii tutulmuştur. Bu öğrencilerden 86'sı müzik ve sahne sanatları bölümüne, 46'sı ise müzik öğretmenliği bölümüne seçilmiştir. Bu sınavlar 6-12 Mayıs 1936 tarihleri arasında gerçekleştirilmiş olup, 6 Mayıs 1936 tarihi konservatuarın kuruluş yılı olarak belirlenmiştir. Bu okul, Ankara Devlet Konservatuarı adıyla 1 Kasım 1936 yılında eğitim öğretime başlamıştır. (Şimşek, 2018, s:247-248). Mesut Cemil, 1948 yılında Ankara Devlet Konservatuarı'nda viyolonsel derslerine girmiştir (Çetintürk, 2020, s:14).

25 Haziran 1932 tarihinde Riyaset-i Cumhur Orkestrası'nın müzisyenleri ve fasıl heyetinden oluşan Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti, Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlanarak öğretmen kadrosunu oluşturmuşlardır. Askeri bürokrasi yapısından ayrılarak sivilleşen orkestra, Atatürk'ün isteği üzerine Riyaset-i Cumhur Filarmonik Orkestrası adını almıştır. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın viyolonsel grubunda görev yapan ilk kadın viyolonselcinin 1973 yılında sınavı kazanarak orkestra kadrosuna giren Pervin Sak Sungar olduğu bulgusuna ulaşılmıştır (Antep, 2017, s:275).

Elde edilen bulgular doğrultusunda Cumhurbaşkanlığı Senfoni orkestrasında farklı çalgı alanlarında kadın sanatçı alımları yapılmasına karşın kadın viyolonselci alımı ilk defa 1973 yılında yapılmış olup, bu tarihten öncesinde viyolonsel sanatçılarının hep erkek olması dikkat çekici bir unsur olmuştur.

19 Şubat 1932 tarihinde birçok alanda eğitim veren Halkevleri açılmıştır. Cumhuriyet Halk Fırkasının Halkevleri Talimatnamesinde (1932) belirtildiği üzere halkevlerinde, Dil, Tarih, Edebiyat şubesi, Güzel Sanatlar şubesi, Temsil şubesi, Spor şubesi, İçtimai yardım (toplumsal yardım) şubesi, Halk dershaneleri ve kurslar şubesi, Kütüphane ve neşriyat (yayın) şubesi, Köycüler şubesi, Müze ve sergi şubesi olmak üzere 9 farklı alanda faaliyet göstermiştir. Güzel Sanatlar şubesinde; resim, müzik ve heykel vb. sanat alanlarında eğitimler vermek, halkın içindeki genç yetenekleri keşfedebilmek, halkı sanatsal faaliyetler ile zenginleştirebilmek gibi hedefler doğrultusunda çalışmalar yapılmıştır. Bunun yanında halkevlerinin asli görevlerinden birisi de halkın milli birliğini desteklemek amacıyla milli marşları halka öğretmek ve milli günlerde yapılan etkinliklerde halkın hep bir ağızdan milli marşları söyleyebilmelerini sağlamak olmuştur (s:6- 11).

İstanbul'daki birçok halkevinde Batı müziği eğitimi verilmesinin yanında Beyoğlu, Eminönü, Kadıköy halkevlerinde viyolonsel eğitiminin de verildiği belirtilmektedir. Kadıköy halkevinin ders programında İstanbul Belediye orkestrası üyesi olan Lütfiye Karacaovalı (Dölensoy)'nın viyolonsel derslerine girdiği görülmüştür. Kadıköy halkevinin faaliyetlerinde o dönemde Ankara Radyosu solisti olan Seyha Talay'ın piyanist Hege eşliğinde bir viyolonsel resitali verdiği görülmüştür. (Kumaş, 2021, s:181-189). Burada bahsedilen Seyha Talay'ın Feyha Talay olduğu düşünülmektedir. Feyha Talay Kadıköy halkevinin dışında Ankara Halkevinde'de bir konser vermiştir.



**Resim 12:** Feyha Talay'ın Ankara Halkevi konserinin davetiyesi

[https://www.kitantik.com/product/ankara-halk-evi-1947-feyha-talay-davetiye\\_0z8kgltjiaujd011bjq](https://www.kitantik.com/product/ankara-halk-evi-1947-feyha-talay-davetiye_0z8kgltjiaujd011bjq)

### Sonuç

Bir din devleti olan Osmanlı İmparatorluğu'nda kadınların toplumsal yaşamın birçok alanından uzak tutulduğu, gündelik yaşam içerisinde kadın ve erkeğin bir arada bulunmadığı, kadına belirlenen roller çerçevesinde kadınların çok sınırlı alanlarda varlık gösterebildiği ataerkil bir düzen süregelmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nda hâkim olan bu ataerkil düzenin içerisinde kadının ikincil konumu birçok alanda olduğu gibi müzik eğitimlerinde de varlığını sürdürmüştür.

Her ne kadar kadınlara müzik eğitimi verildiğine dair bulgulara rastlansa da bu kadınlar çoğunlukla saray mensupları ve yüksek zümrelerdeki kadınlar veya entelektüel düzeyi daha gelişmiş olan bölgelerdeki kadınlar olmuşlardır. Yine müzik eğitimi alabilen bu kadınlarının, müzik eğitimleri önemli olarak görülüp, çeşitli destekler ve fırsatlar verilse de belirli kısıtlamalar ile çerçevelenerek sınırlılıklar getirilmiş olup, erkeklerin gerisinde kalmış ve kadın ikinci cins olmaktan ileri gidememiştir.

Tanzimat ve modernleşme adımları ile Osmanlı İmparatorluğu'nun saray mensupları ve halkın yüksek zümredeki kesimleri Batı müziğine yakından ilgi duymaya başlamış ve Batı çalgılarını öğrenmek ve yaygınlaştırmak için adımlar atmışlardır. Batı müziğinin Osmanlı'da ilgi görmesi ile viyolonsel Osmanlı saraylarında müzik eğitimi verilen bölümlerde görülmeye başlanmıştır. Bu adımlar doğrultusunda saray mensubu olan kadınlar da Batı müziği eğitimleri alarak, viyolonsel çalgısını da öğrenip icra eden kadın müzisyenler olduğu görülmüş ve bir tanesinin ismine ulaşılmıştır.

Osmanlı'nın çöküş dönemlerinde olduğu, Cumhuriyet'in ilanına doğru ilerleyen periyotta ve sonrasında Cumhuriyet'in ilanından sonra modern Türkiye oluşturma çabalarının devam ettiği süreçte ise müzik eğitimi verilmek üzere açılan kurum ve kuruluşlarda kadınların müzik eğitiminde varlığını belirli bir ölçüde artış göstererek sürdürmeye devam ettiğini ve ismine ulaşılabilen viyolonsel eğitimi alan kadınların sayısının daha önceki dönemlere göre artış gösterdiğini fakat var olan ataerkil düzenin tamamen yıkılıp çeşitli icra kurumları ve eğitim kurumlarında kadın ve erkek sanatçıların dağılımların sayıca eşit olmadığı görülmektedir.

### Kaynakça

- Abdülmeçid, H. I. (1915). Haremde Beethoven. *Haremde Beethoven*. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul. [https://www.wikiwand.com/tr/Haremde\\_Beethoven](https://www.wikiwand.com/tr/Haremde_Beethoven) adresinden alındı
- Açba, L. (2004). *Bir Çerkes Prensesinin Harem Hatıraları*. İstanbul: Leyla İle Mecnun Yayıncılık.
- Alimdar, S. (2016). *Osmanlı'da Batı Müziği* (1. b.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Antep, E. (2017). *Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Çok Sesliliğin Belgesel Tarihi* (1 B.). Ankara: Elma Yayınevi.
- Bali, S. (2020). *200 Yıllık Miras Muzika-İ Hümayun'dan Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na*. (F. Özyurt, Dü.) Ankara: T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı.
- Baykal, İ. (tarih yok). Son Osmanlı Veliahdı ve Halifesi Abdülmeçidin Sarayında Neler Gördüm? s. 822-980. <https://core.ac.uk/download/pdf/38325184.pdf> adresinden alındı
- Beşiroğlu, Ş. Ş. (2006). İstanbul'un Kadınları ve Müzikal Kimlikleri. *İTÜ Dergisi/B : Sosyal Bilimler*, 3(2), s. 3-19.
- Çetintürk, M. H. (2020). *Türk Müziğinde Modernleşme Hareketleri Bağlamında Mesut Cemil Bey'in Müzik İdeolojisi*. Yüksek Lisans Tezi, T.C. İstanbul Okan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çevik, A. E., & Kaltakçı, M. Y. (2011). Türk Musiki Geleneğinde Kadın Ve Kadın Bestekarlar. *Türkiyat Araştırma Dergisi*(29), 609-638.
- Doğuduyal, M. (2018, Mayıs 11). *İBK.istanbul belediye konservatuvarı*. Facebook: <https://www.facebook.com/162084307158573/photos/pb.100063442645285.-2207520000/1935194246514228/?type=3> adresinden alındı
- Doğuduyal, M. (2018, Mayıs 11). *İBK.istanbul belediye konservatuvarı*. Facebook: <https://www.facebook.com/162084307158573/photos/pb.100063442645285.-2207520000/1935194246514228/?type=3> adresinden alındı
- Dökmen, Z. Y. (2015). *Toplumsal Cinsiyet Sosyal Psikolojik Açıklamalar* (Altıncı b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Halıcı, Ş. (2009). *Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert'in Raporları* (1 B.). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- İlyasoğlu, E. (2015, Eylül 30). *Gizli kahraman: Muhittin Sadak*. Cumhuriyet.com: <https://www.cumhuriyet.com.tr/yazarlar/evin-ilyasoglu/gizli-kahraman-muhittin-sadak-378417> adresinden alındı
- Işık, A. (2018, Aralık 9). Hacı Arif Bey. (A. IŞIK, Dü.) Abdullah Işık Kişisel Blog Sayfası: <https://abdullahabdurrahman.wordpress.com/2018/12/09/haci-arif-bey-alintidir/> adresinden alındı
- Kitantik. (t.y.). *Kkitantik.com*. ankara halk evi 1947 feyha talay davetiye: [https://www.kitantik.com/product/ankara-halk-evi-1947-feyha-talay-davetiye\\_Oz8kgltjiaujd011bjq](https://www.kitantik.com/product/ankara-halk-evi-1947-feyha-talay-davetiye_Oz8kgltjiaujd011bjq) adresinden alındı
- Koleksiyonu, M. S. (2022, Aralık 1). Abdülmeçid Efendi: Klasik Batı Müziğiyle Yakın İlişkide Bir Şehzade. (S. S. Müzesi, Dü.) <https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanati-kesfet/haberler-ve-blog/abdulmecid-efendi-klasik-bati-muzigiyle-yakin-iliskide-bir-sehzade> adresinden alındı
- Kolukırık, K. (2015). *Türk Müzik Tarihinde Darü'l Elhan Ve Darü'l Elhan Mecmuası*. Kırşehir: Barış Kitabevi.
- Kumaş, N. (2021, Aralık 11). İstanbul Halkevleri Güzel Sanatlar Ve Temsil Şubelerinin Faaliyetleri (1939-1951). *Belgi Dergisi*, s. 177-209. doi:1\*.33431/belgi.829437

- Liotard, J. E. (1740). *Monsieur Levett and Mademoiselle Glavani in Turkish Costume*. Louvre Müzesi, Paris. <https://www.wikiart.org/en/jean-etienne-liotard/monsieur-levett-and-mademoiselle-glavani-in-turkish-costume-1740> adresinden alındı
- Liotard, J. E. (1740). *Monsieur Levett and Mademoiselle Glavani in Turkish Costume*. Louvre Müzesi, Paris. <https://www.wikiart.org/en/jean-etienne-liotard/monsieur-levett-and-mademoiselle-glavani-in-turkish-costume-1740> adresinden alındı
- Mustafa ŞAHİN, R. D. (2008, Bahar/Güz). Cumhuriyetin Yapılanma Sürecinde Müzik Eğitimi. *Çağdaş Türkiye Tarih Araştırmaları Dergisi*, 7(16-17), s. 259-272.
- Osmanoğlu, A. (1986). *Babam Sultan Abdülhamid (Hatıralarım)* (3 b.). Ankara: Selçuk Yayınları.
- Pamukov, O. (2019, Eylül 14). twitter: <https://twitter.com/agahpamukov/status/1172944460541571072> adresinden alındı
- Sadak, M. (1992, Aralık 20). Ölümünün 10. Yıldönümünde Muhittin Sadak Kendini Anlatıyor. (G. AKÇURA, Dü.) *Cumhuriyet Dergisi*(352), 16-17.
- Saraç, S. (2013). Toplumsal Cinsiyet. U. B. Gökşen Aras İçinde, *Toplumsal Cinsiyet ve Yansımaları* (s. 27-32). Ankara: Atılım Üniversitesi Yayınları.
- Sönmez, A. (t.y.). Viyolonsel, Kemençe, Tanbur Üstadı Cemil Bey. (T. T. Arşivi, Dü.) *Musikimizden Portreler: 2*, s. 22-24. <https://core.ac.uk/download/pdf/38319363.pdf> adresinden alındı
- Şimşek, D. (2021, Şubat 12). *İstanbul Belediye Konservatuvarı*. Atatürk Ansiklopedisi : <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/istanbul-belediye-konservatuvari/> adresinden alındı
- Şimşek, D. Ç. (2018, Kasım). Müzik İnkılabında Bir Uygulama; Musiki Muallim Mektebi'nden Ankara Devlet Konservatuvarı'na. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(82), s. 241-251.
- Tunçay, G. P. (2019). *Neşriyat-ı Musiki:Osmanlı Müziğini Okumak Seti-2 Cilt Takım*. İstanbul: Vakıf Bank Kültür Yayınları .
- Yedig, S. (2018, Nisan 1). *Müzik Söyleşileri*. (S. YEDİG, Editör) <https://muziksoylesileri.net/ceviri-ve-derlemeler/feyha-talay-salle-pleyel-sahnesindeki-cellist/#prettyPhoto> adresinden alındı
- Yedig, S. (2019, Ekim 1). *Müzik Söyleşileri*. (S. YEDİG, Editör) <https://muziksoylesileri.net/arsivlerden/feyha-talay-alaturkacinin-alafranga-calamayacagini-iddia-edenlere-aksini-ispatladim/#prettyPhoto> adresinden alındı
- Yelda Özgen Öztürk, Ş. Ş. (2009, Aralık). Viyolonsel in Türk Makam Müziğine Girişi ve Tanburi Cemil Bey. *İTÜ Dergisi*, s. 31-40.





### III. ULUSLARARASI SANAT – TASARIM KONFERANSI, PERFORMANS VE SERGİSİ

14-15 Kasım 2023

### III. INTERNATIONAL ART- DESIGN CONFERENCE, PERFORMANCES & EXHIBITION

November 14-15, 2023



#### **Türk Müzik Tarihinin Kayıp Bestecisi: İsmail Zühtü**

*Seymen Özdeniz*

*Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü,*

*Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Lisans Öğrencisi*

*Dokuz Eylül University, Buca Faculty of Education, Department of Music Education,*

*Undergraduate Student*

*seymen.ozdenizz@gmail.com*

#### **Özet**

Farklı etnik köken ve millette mensup insanlar; kendilerine ait dil, din, kültürel ve sosyal yapı özellikleri ile uzun yıllar boyunca bir arada yaşamışlardır. Ülkemiz tarihine de bakıldığında göç, savaş, anlaşma, mübadele gibi birçok toplumsal olay sonucunda bahsedilen bir arada yaşama ortamı oluşmuş ve beraberinde kültürlerarası etkileşimler yaşanmıştır. İnsanların beraber yaşadıkları bu toplumlarda farklı etnik kökene mensup birçok insanın, kendisinin büyüdüğü ve yaşadığı bu topraklara ait olduğunu hissettiği ve kabul ettiği görülmektedir. İsmail Zühtü, 1877-1924 yılları arasında yaşamış, Bulgaristan doğumlu besteci, müzik eğitimcisi, bando şefidir. Sanatçılığını, eğitimini ve eğitimciliğini büyüdüğü ve yaşamının uzun dönemini geçirdiği İzmir'e borçlu olduğunu kabul etmektedir bu yüzden de kendisini İzmir'e ait olarak nitelendirmektedir. Başarılı bir öğrenci olan İsmail Zühtü, öğretmenlik ve bestecilik kariyerindeki başarısının da yanı sıra ülkemizin önemli bir cumhuriyet değeri olma özelliğini taşımaktadır. Eğitim hayatındaki başarısının yanında eğitimciliği ile de dikkat çeken İsmail Zühtü, ülkemizin ilk devlet sanatçısı ünvanını taşıyan besteci, müzik eğitimcisi ve etnomüzikolog Ahmed Adnan Saygun'un ilk müzik öğretmenidir. Ülkemiz müziğinin en önemli isimlerinden olmasına rağmen yaşamı boyunca yaptığı büyük ölçüdeki yenilikleri ve çalışmalarının ardından genç yaşta ani vefatı ile karanlıkta kalmıştır.

İsmail Zühtü'nün yaşam öyküsü ile Cumhuriyet Öncesi Dönem ve Erken Cumhuriyet Dönemi'nde müzik alanında yaptığı önemli yeniliklerin anlatılacağı; günümüzde az sayıda arşiv ve koleksiyonda yer alan besteleri ele alınacaktır. Çalışmada besteciden ülkemiz sanatına kalmış en büyük miras olup saklı tutulan eserleri hakkında da bilgiler paylaşılacaktır. Yapılan araştırmalar kapsamında yeni erişilen belgeler ile İsmail Zühtü hakkında doğru bilgilere ışık tutacak olan bu çalışmada İsmail Zühtü'ye ait eserlerin ulaşılabilen kayıtlarına da yer verilecektir. Bestecinin aleniyetinin sağlanması ile eserlerinin icra edilmesi arasındaki ilişkiye de vurgu yapılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** İsmail Zühtü (Kuşçuoğlu), besteci, müzik eğitimcisi, bando şefi, Riyaset-i Cumhuriyet Müzik Fakültesi, İzmir Sanayi Mektebi

#### **The Lost Composer of Turkish Music History: Ismail Zühtü**

#### **Abstract**

People from different ethnic backgrounds and nationalities with their own languages, religions, cultural and social characteristics coexisted together for centuries. Regarding our country's history, a coexistence environment has emerged as a result of various incidents such as wars, immigration, treaties and population exchange, leading to intercultural interaction. In this environment, it is clear



that many people acknowledge their close ties to the lands where they grew up and lived. İsmail Zühtü, a composer, music educator and bandmaster born in Bulgaria and lived between 1877-1924, attributed his art, education and teaching to İzmir where he grew up and spent a significant time of his life as he considered himself closely tied to the city. Besides his success in his education and in the fields of composing and teaching, İsmail Zühtü is respected as an outstanding figure of Republican Period. He was also the first teacher of Ahmed Adnan Saygun, a composer, music educator and ethnomusicologist, who holds the title as the first state artist of the Republican Period. Despite being one of the most important figures of our country's music with his groundbreaking contributions, his legacy stayed in dark following his unexpected death.

This study will narrate İsmail Zühtü's biography and contributions in the field of music during the Pre-Republican Period and Early Republican Period, working on his compositions that are found in only limited numbers of archives and collections. Moreover, the information about his works, which are the greatest heritage to our country's art but are kept hidden, will be revealed. The documents have been obtained recently as a result of the studies that were made. The accurate information about İsmail Zühtü will be revealed based on the newly obtained documents. This study will also include the accessible records of İsmail Zühtü's works, underlining the relation between the performance of his works and his legacy.

**Keywords:** İsmail Zühtü (Kuşçuoğlu), composer, music educator, bandmaster, Riyaset-i Cumhuriyet Müzik Ustası Music Educator, İzmir Sanayi Mektebi

### İsmail Zühtü Bey'in Hayat Hikayesi ve Öğrencilik Dönemi

İsmail Zühtü Bey, Kırım Harbi'nin can pazarında hayata tutunabilmek için memleketinden ayrılmak zorunda kalan ailesinin kucağına Bulgaristan'ın Aydos kasabası yakınlarındaki bir Bulgar manastırında doğmuştur. Manastırın Papazı Dimitri, çocuğun önlerindeki bu zorlu yolculukta ölüp gideceğini, onu kendisine bırakmalarını teklif etmiş olsa da ailesi çocuğundan vazgeçememiştir. Papaz Dimitri "*Öyleyse adı İstafanos'dan İsmail olsun.*" diyerek ismini koymuştur ve kutsayarak İsmail Zühtü'yü ailesine vermiştir (Özünel, 2008, s. 25-26).

Kuşçuoğulları lakabı ile bilinen bir aileden gelen İsmail Zühtü 1924 yılında vefat ettiğine göre oğlu Kemal Bey, soyadı kanunu ile birlikte, babasının vefatından uzun bir süre sonra bu soyadını almıştır. Bu yüzden çalışma içerisinde yalnızca İsmail Zühtü veya İsmail Zühtü Bey olarak anılacaktır.

Babası Kuşçuoğlu lakaplı nalbant Ahmet Ağa, annesi ise Ayşe hanımdır. Henüz kundaktayken memleketlerindeki savaştan dolayı İstanbul'a gelmiş ve burada geçen iki senenin ardından Bulgaristan'a geri dönmüşlerdir. Henüz üç yaşında iken babasının vefatı ile yetim kalmıştır. Birkaç sene sonra annesi ikinci evliliğini yapmıştır fakat üvey babası sekiz-dokuz yaşlarında küçük bir çocuk olan İsmail Zühtü'yü çobanlıkta kullanacak kadar merhametsiz birisidir. Birkaç yıl sonra üvey babası da vefat etmiştir ve annesi ile İzmir'in Tire ilçesine göç etmişlerdir. Tire'ye geldiklerinde süslü ve kordonlu elbiseler giyen çocuklar İsmail Zühtü'nün dikkatinden kaçmamıştır. Bu çocukların İzmir Sanayi Mektebi'nin müzik takımı öğrencilerinden olduğunu öğrenen İsmail Zühtü, kendisinin de bu okula gönderilmesi için annesine ısrar etmiş ve kısa süre sonra kaydını yaptırmıştır (Köseihal, 1928, s. 21).



**Resim 1.** İzmir Sanayi Mektebi Mızıkı Takımı Öğrencileri (Saygı ve Genç, 2019, s. 13).

Osmanlı İmparatorluğu'nda usta-çırak geleneğinin de yürütüldüğü lonca adı verilen mesleki eğitim ve üretim birimlerinin kaldırılması ile oluşan boşluğu doldurmak, kurulacağı planlanan fabrikaların teknik eleman ihtiyacını gidermek düşüncesi ile Islahhâneler Nizamnamesi yayımlanmıştır. Bu nizamname doğrultusunda 1867 yılında Mithat Paşa (1822-1884)'nın önderliğinde kurulan İzmir Islahhânesi, bugünkü İzmir Mithatpaşa Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi'nin ilk halini oluşturmuştur. Islahhâne o dönemin koşullarında kimsesiz çocuklara kunduracılık, çorapçılık, fanilacılık, marangozluk gibi beceri eğitiminin yanı sıra; imlâ, hesap ve din bilgileri dersleri de verilmektedir. 1881 yılından itibaren İzmir Sanayi Mektebi adı ile eğitim vermeye devam eden okulda bu dönemden itibaren terzilik, çulhacılık-kazmircilik, kaliçelik, mürettiblik-mücellitlik, demircilik, dökmecilik, muzikacılık, oymacılık, sepetçilik, saraçlık, tenekecilik gibi birçok alanda daha eğitim vermeye başlanmıştır. 1891 yılında İzmir Sanayi Mektebi Muzika Heyeti'nin methini duyan ve sarayına davet eden II. Abdülhamit, okulu ve öğrencileri Sanayi Madalyası ile ödüllendirerek bir hafta süreyle sarayında ağırlamıştır. Halil Rifat Paşa ve defterdar Kadri Bey tarafından okulun zor şartlarda eğitim yaptığının padişaha bildirilmesi ile II. Abdülhamit, "Mekteb-i Sultânî"yi İzmir Sanayi Mektebi'ne bağışlamıştır. 1891 yılında Hamidiye Sanayi Mektebi adı ile eğitim vermeye başlayan okul cumhuriyetin ilan edilmesi ile İzmir Sanatlar Mektebi olarak eğitime devam etmiştir. Mustafa Kemal Atatürk 3 Şubat 1923 tarihinde okulu ziyaret etmiş ve mesleki sanat eğitiminin önemini kendi el yazıları ile okulun defterine yazmıştır. 1931 yılında çıkarılan 1867 sayılı kanun kapsamında "Bölge Sanat Okulu" haline getirilmiş ve valilik tarafından tahsis edilen bütçe ile idare edilmiştir. 1935 yılında çıkarılan 2765 sayılı kanun ile her açıdan Maarif Vekaleti'ne bağlanan okulun adı kurucusu olan Mithat Paşa'ya ithafen Mithatpaşa Sanat Okulu olarak değiştirilmiştir. Kuruluşundan itibaren birçok alanda öğrenciler yetiştirdiği için atölyelerinde çok sayıda makine ve teçhizat bulunduran; köklü yapısı ve geniş eğitim alanına sahip olmasından dolayı da zengin bir arşive sahip olan okul günümüze kadar iki büyük felaket geçirmiştir. 1930 yılında Karantina Deresi'nin taşması ile büyük bir sel felaketine maruz kalan okulun duvarları yıkılmış, makineleri ve teçhizatları su altında kalmıştır. Fiziki zararlar yönetici, öğretmen ve öğrenciler tarafından kısa sürede onarılmıştır. Fakat zengin arşiv ve kütüphaneden sürüklenen belgeler, büyük ölçüde kaybolmuştur. İkinci büyük felaketini 31 Mart 1997 gecesi çıkan yangında yaşayan okul, devletin ve İzmir halkının destekleri ile yeniden onarılarak eğitime hazır hale getirilmiştir ("M. A. T. T. ve E. M. L. M. 150. Yıl Özel Sayısı", 2018, s. 6-11).

Sanayi-i Nefise<sup>1</sup>mekteplerinin başta Konya, Bursa, İzmir, Selanik, Üsküp gibi şehirlerdeki bandoları Avrupa müziğinin yaygınlaşmasında önemli araçlar olarak rol oynamıştır. Bu okullardan İsmail Zühtü (1877-1924), Veli Kanık (1881-1953), Ahmet Yektâ Madran (1885-1950), Hulûsi Öktem (1892-1959) gibi bandocular yetişmiş; Dârü'l-Aceze Bandosu, İttihat ve Terakki kulübünün Millî Osmanlı Bandosu gibi sivil bandolarda şeflik görevleri yapmışlardır (Karagül, 2019, s. 27-28).

İsmail Zühtü hakkında yapılan araştırmalarda İzmir Sanayi Mektebi'nde ilk olarak hangi bölüme kaydedildiği konusunda farklı bilgilere ulaşılmıştır. Bazı kaynaklara göre ilk olarak terzihane<sup>2</sup> bölümüne, bazılarında ise kundurahane<sup>3</sup> bölümüne kaydedildiği bilgilerin yer aldığı görülmüştür.

İzmir Sanayi Mektebi'ne başladığında muzikacılık bölümüne kaydedilmeyen İsmail Zühtü, müziğe olan ilgisinde ısrarcıdır. Birçok kez okul müdüründen bölümünün değiştirilmesini istemiş olsa da bu isteği gerçekleştirilmemiştir. Dışarıdan duyulmaması için dolabın içine girerek büğlü<sup>4</sup> çalıştığı bilgisine ulaşılan ve böyle geçen zorlu bir sürecin ardından okul idaresi tarafından muzikacılık bölümüne alınan İsmail Zühtü'nün bu konuda başarılı olamayacağını düşünen öğretmenleri ona davul taşıma işini vermişlerdir. Zaman içinde davul taşımaktan davul çalma, ardından trampetçilik ve daha sonra da, bandoda kendi çalgısı olan, büğlü çalma sorumluluğunu vermişlerdir. Derslerinden geriye kalan vakitlerini kendi başına piyano öğrenmek ile değerlendiren İsmail Zühtü'nün çalışmalarını yaptığı, okulun piyanosunun içerisinde bulunduğu çalışma odası, İzmir Sanayi Mektebi'nin müdürü olan Tahir Efendi'nin odasının üstünde yer almaktadır. Tahir Efendi birçok kez İsmail Zühtü'yü bu odada piyano çalışırken yakalamış ve her seferinde kendi çalgısının büğlü olduğunu hatırlatmıştır fakat piyano çalışmalarını devam ettirirse onu cezalandıracağını da söylemiştir. Öğrenim gördüğü okul, askeri okullardakine benzer disiplin anlayışına sahip olduğu için İsmail Zühtü kovulma ihtimalini dahi göze almıştır ve birkaç gün aranın ardından piyano çalışmalarına devam etmiştir. Okul müdürü Tahir Efendi, İsmail Zühtü'nün azimli ve ısrarcı kişiliğini takdir etmiştir; alaturka ve alafranga müzik dersi alması için de izin vermiştir (Köseihal, 1928, s. 21).

İzmir Sanayi Mektebi'nin öğretmenlerinden aslen Venedikli olan Macar Tevfik<sup>5</sup>, Türkiye'ye sığınmış bir mızıka subayıdır. Güçlü bir piyanist ve besteci olan Macar Tevfik'in eserlerinin Milano'daki ünlü nota basımevi Ricordi'de basılmış olması alanındaki yetkinliğini de göstermektedir. İsmail Zühtü Bey'e piyano ve armoni dersleri veren Macar Tevfik'in, onun besteci olarak yetişmesinde ve hatta Tezer Operası'nı yazmasında etkisi oldukça büyüktür (Beyarslan, 2018, s. 52-53). İsmail Zühtü Bey'in nazariyat, piyano, armoni, solfej derslerinde öğretmeni olan, döneminde Macar olarak tanınan, gerçek adı ile Alessandro Voltan (1846-1941)'in, öğrencisi hakkındaki sözleri aşağıda verilmiştir:

*“İsmail Zühtü Halk motiflerinden istifade etmiş, san'at muhitinde değer ve mevkîni suistimal etmemiş bir talebemdî. Bence İsmail Zühtü, kolay yetişilir bir irtifa değildir. Allah rahmet eylesin. İlk solfej dersini ben vermiştim ona...”* (Tanju, 1938, s. 6).

<sup>1</sup> Sanayi-i Nefise Mektebi: II. Abdülhamit döneminde güzel sanatlar alanında eğitim vermek amacı ile kurulan okullara verilen isimdir.

<sup>2</sup> Kösemihal, 1928, s. 21

<sup>3</sup> Beyarslan, 2018, s. 52

<sup>4</sup> Çoğunlukla askeri bandolarda kullanılan ve trompete benzeyen, borusu yuvarlağımsı bükülü olan; küçük büğlü (mi bemol), soprano büğlü (si bemol), alto büğlü (mi bemol), bariton büğlü (si bemol) olmak üzere başlıca dört çeşidi bulunan bakır nefesli grubundan bir çalgıdır.

<sup>5</sup> Macar Tevfik (Alessandro Voltan): 1846-1941 yılları arasında yaşamış olan, asıl adı Alessandro Voltan olsa da Türkiye'de “Macar Tevfik” veya “Venedikli Tevfik” olarak tanınan Osmanlı ordusunda görev yapmış piyano virtüözü ve bestecidir. 1876'da Osmanlı Sarayı'nda piyano öğretmenliği görevine getirilmiştir. Bir süre sonra saraydaki görevinden ayrılıp İzmir'e yerleşmiştir. Yaşamını İzmir'in Kokaryalı (bugünkü Güzelyalı) semtindeki evinde sürdüren Macar Tevfik'in eserleri İtalya, Avusturya, Macaristan ve Fransa'da yayımlanmıştır. Yetiştirdiği öğrenciler arasında bestekâr İsmail Zühtü Bey de vardır.

İzmirli besteci ve hanende Şem Tov Şıkar (1840-1920)'dan alaturka müzik nazariyatı dersleri alarak kendisini alafanga müzik bilgisinin yanında geliştiren İsmail Zühtü, ileri müzik kabiliyetinin yanı sıra çok yönlü ve gelişmiş müzik bilgisine sahip olmuştur.

### İsmail Zühtü Bey'in Müzik Eğitimciliği

İsmail Zühtü Bey İzmir Sanayi Mektebi'ndeki öğrenimini 1896 yılında, on sekiz yaşındayken tamamlamıştır (Kösemihal, 1928, s. 21). Okulun 1888 yılında kurulan muzikacılık bölümünü seçkin bir öğrenci olarak bitiren İsmail Zühtü Bey önce muavin daha sonra şef olarak aynı bandonun başında olmuştur. Bandyoyu devraldığı eski şart ve imkânlardan en üst seviyeye çıkarmayı başarmıştır (Şerifoğlu, 2021, s.85). İsmail Zühtü Bey'in bitirdiği okul olan İzmir Sanayi Mektebi'ne müzik öğretmeni olarak alınacak olması kararı, henüz o eğitimini tamamlamadan okul müdürü tarafından kararlaştırılmıştır. Bu kararın verilmesinde okulun matematik öğretmeni Celalettin Bey'in fikirlerinin de etkili olduğu aşağıdaki alıntıdan anlaşılmaktadır:

*“ ... müdürün odasında hararetle bir tartışma sürüyor. Sanayi Mektebi Matematik Hocası Celalettin Efendi, dostu Müdür Beyin bir konuda fikrini değiştirmeye çalışıyor. Müdür Bey direniyor:*

*- Hocam, diyelim ki okula musiki dersini koyduk. Hocasını nereden bulacağız, kim verecek bu dersi? Müfredatını kim hazırlayacak? Sonra bu okul çalgıcı mektebi değil ki. Biz, ilimle, fenle yüklenmiş fertler yetiştirmek istiyoruz. Gelin bakın şu keşşafılara, işte bunlar geleceğin kâşifleri, mucitleri olacaklar.*

*Celalettin Efendi yüzünde o sakın tebessümle sözün bitmesini bekliyor. Sonra,*

*- Hocam, diyor, ruhları zenginleştirmeden, kafaları zenginleştirmiş olmak, sizce onları mucit yapmaya yetecek midir? Yaratışın, kâinatın büyük coşkusu bir insanın zihninde, gönlünde bediiyat ve bilhassa musikiden başka ne doğurabilir? Harbin kahredici ısdırabından, yenilgilerin düş kırıklığından, umutsuzluğundan, bedbinliğinden bu genç nesli, ancak sanatla ve bilhassa musiki ile bir nebze koruyabilirsek ne mutlu bize.*

*Taş duvarlı mektep binasının yüksek pencereci müdür odasına, güz akşamının bungun karanlığı basmakta. Müdür Enver Bey, kendiliğinden kalkıyor, içini ferahlatmak istercesine güneşin batmakta olan rengine boyanmış odanın lambasını yakıyor. Pencerenin önüne gelip duruyor. Sokaktan geçen, dolakları çözülmüş, boz urbalı yaralı askerleri, yoksul köylü kadınları, akşam karalığında yuvasız kuşlar gibi dolaşan mültecileri bir müddet hüzünle seyrediyor. “Ben bir Türküm, dinim, cinsim uludur!” Bu marşı söyleyen öğrencilerin genç seslerini dinliyor. Sonra Hamidiye Marşı'nı. Gençlerin soğuk güz rüzgârına karşı göğüslerini, boyun damarlarını şişirerek dik başlarıyla güvenle söyledikleri bu marşı, Hamidiye'nin o kahraman denizcilerini anarak bir müddet sessizce birlikte dinliyorlar. İçine zifir gibi bir acı çöküyor. Ağır adımlarla dönüp yerine otururken acıyla göğüs geçiriyor. Sonra birden elini kararlılıkla masaya vurarak konuşuyor:*

*- Peki Celalettin Efendi, sizin arzunuz olsun. Ama madem bu işi siz teklif ettiniz, o zaman musiki derslerini okutacak zatı da siz bulacaksınız.*

*Celalettin Hoca'nın keyfi yerine geldi, gözleri ışıdayarak güldü.*

*- Bundan kolay ne var?*

*- Nasıl yani?*

*- Geliniz, marş bitmeden talebelerimize, bir kez daha nazar atfediniz. Müstakbel musiki mualliminizin adını, siz izhar edeceksiniz.*

*Enver Bey, yerinden kalktı; ama adımını atmadan gerisin geri oturdu.*

- *Ne diyorsunuz mirim, İsmail Zühtü Efendi mi işaret etmektesiniz?*

*Celalettin Hoca soruyu yanıtlamadı, sevincini gizlemeye çalışarak kalktı, meslektaşının elini sıktı:*

- *Hoşça kalınız nuru ayınım, akşam şerifleriniz hayırlı olsun, dedi. ... ” (Özünal, 2008, s. 24-25).*

İzmir Sanayi Mektebi'ni tamamlayan İsmail Zühtü Bey, o tarihlerde okulda müzik öğretmeni olarak görev yapmakta olan İtalyan asıllı Hidayet Bey'e yardımcı olarak ilk görevine atanmıştır. Birkaç sene buradaki görevinde bulunan İsmail Zühtü Bey, müdür muavini arkadaşı Celal Bey<sup>6</sup>'in teklifi üzerine iki yıl boyunca İzmir Menbâ-i Füyûzât Mektebi'nde iki yıl boyunca ücretsiz vokal dersi vermiştir. Bu görevinde verdiği eğitimde çocuklara dört sesli eserler bile söyletmiştir. Fakat bir öğrenci velisinin, çocuğunun boğazının acıdığını ileri sürerek itirazda bulunması ile dersi programdan çıkarılmıştır. İzmir Sanayi Mektebi'ndeki bando şefliği görevine halen devam eden İsmail Zühtü Bey bir gün Torbalı'da yapılan Büyük Sultani Koşuları'ndan bandosu ile birlikte okula dönmektedir. Dönemin mektep nazırı Kamil Paşa için gönderilen müfettiş Ahmet Esat Bey Kordon'daki bir gazinoda otururken, İsmail Zühtü Bey'e Marş-ı Sultani'yi bandosuna çaldırmasını emretmiştir fakat gazinonun önünde çalınmasının uygun olmadığı kararı ile İsmail Zühtü Bey bandosuna 'yürü' emrini vermiştir. Emirleri, valiler tarafından bile reddedilmemiş olan Ahmet Esat Bey, yürümekte olan bandoya yetişerek İsmail Zühtü Bey'e bir tokat atmıştır ve okuldaki görevinin sona erdiğini söylemiştir. Birkaç gün sonra okula çağırılan İsmail Zühtü Bey'e bando şefliği ya da öğretmenlik değil, okulun satış mağazası için memurluk görevi verilmiştir. Ahmet Esat Bey'in iltiması ile okul bandosunun şefliği görevine flütist Viktor Kalea getirilmiştir. İsmail Zühtü Bey bu duruma itiraz etmiştir ve her ikisinin de yazacakları birer parçanın herhangi bir konservatuvara gönderilerek değerlendirilmesini teklif etmiştir fakat alınan kararın değiştirilmesinde etkili olamamıştır. Bir süre sonra Viktor Kalea'nın armoni öğrenmek için İsmail Zühtü Bey'e başvurması ile gerçek durum ortaya çıkmıştır ve İsmail Zühtü Bey okuldaki eski görevine geri getirilmiştir (Köseihal, 1928, s. 21). Sanayi Mektepleri'nin müzik dersi programında birinci ve ikinci sınıflarda muzika, üçüncü ve dördüncü sınıflarda musiki dersine yer verilmiştir. Muzika derslerinde öncelikle bando çalgıları ve bando müziği, musiki derslerinde ise eğitim müziği öğretilmekteydi (Uçan ve diğerleri, 2017, s.197). Eski görevine geri getirilmesine kadar olan süre içerisinde Viktor Kalea ile rekabete giren İsmail Zühtü Bey, Charles Gounod'un Faust Operası'ndan bir parçanın bando düzenlemesini yapmıştır ve çok beğenilmiştir (Atrek, 1944, s. 7).

Kazım Nami'nin Türk Yurdu Dergisi'nde 'İzmir Seyahati' başlığı ile yayımlanan yazısında İzmir Sanayi Mektebi'ne yaptığı bir ziyaretinde okul bandosunun bir konserine katıldığı bilgisi yer almaktadır. İzmir'de Türk milliyetçiliğine verilen değerin anlatıldığı bu yazısından bir bölüm aşağıda verilmiştir:

*"... Sanayi Mektebinin ortasındaki avluda hazırlanan koltuklara yerleştik. Burada yetim yavruların çalmağa başladığı ruhu okşayan parçaları dinlemeye koyulduk. İsmail Bey kendi bestelediği bir iki parçayı sonra (Karmen) operetini çaldırdı. (Bize) Bolaimot eserini bu Türk yavruları büyük bir muvaffakiyetle çaldılar. Takdirlerimizi ifade edebilecek söz bulamıyor, bütün kuvvetlerimizle alkışlıyorduk. İzmir Sanayi Mektebi gördüklerim içerisinde şüphesiz birinciliği ihraz ediyordu. Bizi en ziyade mütehasis eden cihet bütün mekteplerin yeni terbiyelerine Türk Milliyetçiliğine verilen mevkii idi. Bütün İzmir Mekteplerinde milli bir ruh uyandırılmasına büyük bir ehemmiyet verilmiş. Bu hususta çalışmakta bulunduğunu görüyorduk..." (Güneş, 2012).*

İsmail Zühtü Bey 1323 yılında İzmir'i ziyaret eden İngiliz filosu amiraline ve İtalyan filoları kumandanına birer marş bestesini hediye etmiştir. Yabancı komutanlara hediye edilen marşlar ve bu marşları beğenen komutanların İsmail Zühtü Bey'e birer takdirname göndermesi haberi hükümete

<sup>6</sup> Celal Bey (Celal Hoca): 1872-1954 yılları arasında yaşayan matematik öğretmeni, kütüphaneci ve yazardır. Tam adı Mehmed Celalettin Saygun olsa da döneminde Celal Bey ya da Celal Hoca olarak bilinmektedir. Türk bestecisi, müzik eğitimcisi ve etnomüzikolog Ahmed Adnan Saygun'un babasıdır. İzmir Milli Kütüphanesi'nin kurucusudur. İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin İzmir şubesi kurulduğunda ilk üyelerinden birisi olmuştur. Basılmış muhtelif kitapları vardır.



ulaşmıştır. Bu haber ile Ankara'ya sürülen İsmail Zühtü Bey 9 ay boyunca orada görevine devam etmiştir (Atrek, 1944, s. 7). 1900'lü yıllarda Ankara'da müzik öğretmenliği yapanlardan biri de İzmirli besteci ve eğitimci İsmail Zühtü Bey'dir. Haksız nedenlerle İzmir'den sürgün olarak Ankara Sanayi Mektebi'ne müdür yardımcısı ve müzik öğretmeni olarak atanmıştır. Ankara Sanayi Mektebi ve bu tür okullar, döneminde sanayi eğitiminin yanı sıra aynı zamanda çok önemli müzik eğitimi kurumlarıdır. İsmail Zühtü Bey bu görevi sırasında Ankaralı öğrencilerine kendi eserlerinin ve yerli parçaların yanı sıra batı müziğinden de kimi örnekleri çalmış, söylemiş, dinletmiş olmalıdır. Ders içinde ve dışında yetiştirdiği öğrencileri de bunları öğrenerek çalmış ve söylemişlerdir. (Uçan ve diğerleri, 2017, s. 173).

1912 yılında İzmir'de Arap Fırını Sokağı'nda kurulan İttihat ve Terakki Numune Mektebi, programına koyduğu müzik ve vokal dersleri için İsmail Zühtü Bey'i müzik öğretmeni olarak kadrosuna almıştır (Atrek, 1944, s. 8). İttihat ve Terakki Numune Mektebi'ndeki eğitimciler ve yöneticiler modern bir anlayışla bilim gibi müziğin de eski değil, çağdaş yönüyle öğretilmesini düşünmüşlerdir. Sadece müzik derslerinin öğretmeni değil, aynı zamanda okulun müzik derslerinin düzenleyicisi olan İsmail Zühtü Bey, soprano ve alto partilerini küçük erkek çocuklarına okutarak oluşturduğu dört sesli okul korosu ile İzmir'deki yerli ve yabancı müzikseverlerin övgüsünü kazanmıştır (Güneş, 2003, s. 222).

Ahmed Adnan Saygun<sup>7</sup> İzmir İttihat ve Terakki Mektebi'nde okurken ilk müzik dersini zamanın ünlü hocası İsmail Zühtü Bey'den almıştır. İsmail Zühtü Bey, Saygun'un müzik alanındaki yeteneğini vaktinde sezmiş olacak ki, 13 yaşına henüz basmış olan Saygun, hocasının teklifi üzerine, Rosati'den de piyano dersi almaya başlamıştır (Saydam, 2010, s. 18-19). Ahmed Adnan Saygun ile yapılan bir konuşmadan İsmail Zühtü Bey'in İzmir İttihat ve Terakki Numune Mektebi'nde müzik dersini tek bir ders olarak değil, müzik kursları şeklinde planladığı görülmüştür. Öğrencisi Ahmed Adnan Saygun'un sözleri aşağıda verilmiştir:

*"... mektepte musiki dersi olarak bir ders okutulmazdı. Onun yerine musiki kursları vardı. İlkokuldan sonra bütün mektep üç kura ayrılmıştı. Hiç musiki bilmeyenler, az bilenler ve daha iyi bilenler, kurlar kısa zamanda geçilebilirdi. Çalışmalar sabahları derslerin başlamasından önce yapılır, üçüncü kurda çok sesli solfej ve koro eğitimi gerçekleştirilirdi. Koro çalışmalarında soprano ve alto partilerini ilkökul bölümündeki erkek öğrenciler söylerdi. İsmail Zühtü'nün yönettiği seksen kişilik koro ünlü Alman Mareşali Limon Von Sanders'in İzmir'e gelişi nedeniyle Paradiso'da (Şirinyer) yapılan spor gösterilerine katılmış müziğin ve koronun etkisinde kalıp şaşırıp yabancılar öğrencilerin Türk olup olmadıklarını sormuştu..."* (Güneş, 2003, s. 222).

Sırrı Sanlı'nın Karantina civarında açmış olduğu çocuk bahçesinde müzik dersleri vermesi için kendisine gelen teklifi hemen kabul etmiştir. Ali Ulvi, İbrahim Alaattin gibi şairlerin çocuklar için kaleme aldığı şiirlerini besteleyerek anaokulu ve ilkökul öğrencileri için şarkılar ve marşlar repertuarı oluşturmuştur. Bu bestelerinin yanı sıra Sırrı Sanlı'nın küçük çocuklar için yazdığı piyesleri ve manzumeleri de besteleyerek okulların müzik ihtiyaçlarını en çağdaş ve olgun şekilde yoluna koymuştur. Edirne Marşı ve Selanik Marşı gibi eserlerinin yanında Küçük Bahçivanlar, Osmancık Yurdu, İmtihanı Kazandık gibi şarkı bestelerini de İttihat ve Terakki Mektebi korosunda icra ettirmiştir. Döneminin hükümeti İsmail Zühtü Bey'in çalışmalarıyla ilgilenmiş ve okullarda okutmak için Maarif Nazırı Şükrü Bey'in isteği ile 1916 yılında çalışma yapılmıştır. Fakat savaşın şiddetle devam etmesi bu girişimin gerçekleşmesine engel olmuştur (Güneş, 2003, s. 223-224).

İttihat ve Terakki Numune Mektebi'ndeki görevi sırasında öğrencilerinden olan Naci Gündem, hatıralarını kaleme aldığı kitabında müzik öğretmeni İsmail Zühtü Bey'den aşağıdaki şekilde bahsetmiştir:

<sup>7</sup> Ahmed Adnan Saygun: 1907-1991 yılları arasında yaşamış, Türk Beşleri arasında yer alan besteci, müzik eğitimcisi ve etnomüzikologtur. "Devlet sanatçısı" unvanını alan ilk sanatçı olan Ahmed Adnan Saygun ilk derslerini besteci ve müzik eğitimcisi İsmail Zühtü Bey'den almıştır. Yaşamı boyunca birçok eser bestelemiş ve kitap yazmıştır. Mustafa Kemal Atatürk'ün siparişi ile İran Şahı Rıza Şah Pehlevi'nin huzurunda temsil edilen Özsoy Operası'nın bestecisidir.



*“İsmail Zühtü Hocamız*

*Düşman işgâlinin keşmekeş içinde geçen günleri artık durulmağa başlıyor. Bu ağır, matemi hava içinde okumak mevzuu ele alınıyor. Fakat bu defa eski (İttihad ve Terakki) yerine (Hilâl Sultanisi) kaim oluyor. O içinde heyecanlar yaratılan mabedi binada, artık sönük bir ses ve bir İtalyan öğretmenin önünde hıçkırın, zorla nefeslendirilen melodiler duyuluyor. İtalyanca - Si çeyfati di sinyora - gibi ifadelerle şarkılar söyleniyor. Nerede o ihtişamlı dört sesli korosuyla, piyanosu başında, gözleri şimşek çakan ve meverai seslerin armonisini kuran milliyetçi İsmail Zühtü.*

*O gün gözlerinin feri kaçmış görmiyen insanlar gibi, mukadderatına mütevekkilâne bağlanmış, ne oldum ve ne olacağım diye düşünen sâmit bu bina (Di sinyora) sesleriyle neş'e alıp canlanabilir mi?.. O ki, İsmail Zühtü'nün aydın varlığını sinesinde yaşatmıştır. Artık ona ondan başkası kâr etmez. Fakat bu acı haberin yegâne tesellisi İsmail Zühtü'nün milli mücadele saflarında ve vazifesi başında bulunduğu haberi oluyor. Az sonra da:*

*Namus-u din uğruna, âzâr eden şu can  
Açsın bu hâb-ı gafleti ey milletim uyan*

*..gibi bestelerinden daha kuvvetlilerini duyurmak üzere Atatürk'ün arzularıyla koro ve bandosunu kuruyor.*

*Vatan ve İzmir aşkıyle yanan kalbi oradan neler duyurmak istemiştir. İşte bunu ancak, o ânı yaşayanlar daha iyi takdir ederler. Söz, anlatma ve duyurma imkânları bitince, yerini müziğe terkedermiş derler. Buna inandığım için o günkü bestelerinden birkaçını dinlemek imkânını bulabilenler, bana çoktan hak vermiş olacaktırlar.” (Gündem, 2003, s. 34-35).*

İzmir'in işgal edilmesi üzerine Anadolu'ya giden İsmail Zühtü Bey, milli mücadele dönemi süresince çeşitli okullarda öğretmenlik ve birçok bandoda şeflik vazifelerini üstlenmiştir. Anadolu'da öğretmen olarak ilk görev yeri Eskişehir Öğretmen Okulu'dur. Yunan kuvvetlerinin İzmir'i işgalinin ardından Bursa'daki işgal faaliyetleri nedeniyle Bursa Öğretmen Okulu'ndan, içinde Ferit Hilmi<sup>8</sup>'nin de bulunduğu otuza yakın öğrenci Eskişehir Öğretmen Okulu'na gönderilmiştir. İsmail Zühtü Bey'in bu dönemdeki yaşamı ve yaptığı çalışmaları, Eskişehir'de öğrencisi olması ile tanıştıkları Ferit Hilmi Bey'in anlatımları ile günümüze aktarılmıştır. Ferit Hilmi'nin yazıları içerisinde, İsmail Zühtü Bey ile tanıştıkları günü anlattığı bölüm aşağıda yer almaktadır:

*“ ... İnönü cephesinden gelen top sesleri ve ara sıra Eskişehir göklerinde görünen düşman uçaklarının tehdikâr gürültüleri altında milli duygularımızın ve heyecanlarımızın rehberliği ile önemli düşüncelere vardığımız ve çetin kararlar aldığımız bu küçük salonda, o gün okula yeni gelen piyanonun etrafında toplanmıştık.*

*Bir süre sonra okul müdürünün eşliğinde, koyu esmer tenli ve oldukça kırışık yüzlü ortadan kısa boylu, kalın ve gür kaşlarının gölgesinde sert bakışları bizi oldukça etkileyen koyu elâ gözlü bir zat çıkageldi. Kendine güvenli ve otoriterdi. Üzerinde, üstten cepli spor bir ceket, dizkapaklarına kadar çekilmiş yün çoraplar ve golf bir pantolon vardı. Bu biçim giysi o günlerin modası sayılırdı. Milli kuvvetlerimizin temsilcisi çetecilerin herbiri bu biçimde giyinirdi. Fazladan her birinin belinde tabancalı, hattâ bombalı ve gözler mermi dolu çift çift kayışlar, göğüslerinde, omuzlarından bellerine kadar çapraz inen ve yuvalarına bölük bölük mermi yerleştirilmiş kemerler bulunurdu. Bu biçim kıyafete, o zaman hepimiz imrenirdik dersem lâfi büyültmemiş sayılırım.*

<sup>8</sup> Ferit Hilmi Atrek: 1903-2006 yılları arasında yaşamış, Ankara Musiki Muallim Mektebi'nde İsmail Zühtü Bey'in öğrencisi olarak müzik eğitimine başlamış besteci ve kompozitördür. Uzun zaman boyunca Milli Eğitim Bakanlığı'nda müzik öğretmenliği ve müfettişlik görevlerinde bulunmuştur. Yayımlanan birçok ders kitabının yanı sıra sayısı iki yüzü aşan okul şarkısı, üç piyano sonatı, yüz civarında armonize ettiği halk türküsü, piyano için beş prelüdü, yirmi iki şarkısı ve daha birçok bestesi vardır.

Müdürümüz kısa bir konuşma yaptı: *Garp cephesi bandosunun şefi, besteci (İsmail Zühtü) bey dedi. Okulumuzun müzik derslerini idare edecek, kendisinden çok yararlanacağımızı size müjdelerim...*

*Çok hareketli, çok dinamik bir yapıda idi İsmail Zühtü. Başkaca hiçbir konuşmaya yer vermeden sınıflardan getirilen bir tahtaya (Türkün duası) başlığı altında aşağıdaki kıtaları yazdırdı:*

TÜRKÜN DUASI

*Sarmış matem boraları,  
Saz benizli ovaları,  
Boynu bükük yuvaları.  
Sen himaye et yarabbi.*

...

*Bir gün sabah olur diye,  
Katlandık her işkenceye,  
Bu nihayetsiz geceye.  
Bir nihayet ver yarabbi.*

*Bu şiir o günlerin atmosferi içinde genç şair Kemalettin Kamu tarafından yazılmıştı. Bestecinin bizzat kendisinden öğrendiğimiz müziği bizi büyülemiş, başımızı döndürmüştü.*

*Bu eser, içinde yaşadığımız çevrenin, havanın, olayların canlanmış sesi idi. Bestecisini o gün tanımamış olsaydık bunu, bir halk ozanının asırlar boyu tap taze kalmış bir şaheseri olarak bilecektik. Halk türkülerinin büyülu havası içinde varolmuş ve melodik karakterine uygun olarak fevkalade bir ustalıklarla armonize edilmişti. ... O günden sonra İsmail Zühtüyü sık sık gördük. Bize yine kendi bestelerinden birçoklarını tanıttı ve öğretti. Yunanın İzmirli işgalinden sonraki zulüm ve gadri, arkada kalmış kentlerin hasreti, Bayrağın boynu bükük hali besteciyi içten etkilemişti. (Siyah sancak) (İzmir yurdu marşı) (İzmirim, güzel İzmirim) Yine o zamanın değerli ozanlarından Feyzullah Sacidin (Vilson susuyor, o dava susuyor.) beyitiyle başlayan uzun bir şiirini ve diğer benzeri eserleri birbiri arkası bestelemiştir.” (Atrek, 1971, s. 16-17).*

İsmail Zühtü Bey’in öğrencilik yıllarında yaşadığına benzer bir durumu Ferit Hilmi Atrek yaşamıştır. Eskişehir Öğretmen Okulu idaresinin kesin emrine göre öğrencilerin piyanoya dokunması yasaklanmıştır. Ferit Hilmi bir tatil gününde okulun piyanosunun başına geçmiş, aklındaki bir melodiyi çıkarmaya çalışmaktadır. Fakat kurallara uymayıp piyano çalmakta olan Ferit Hilmi, o günü aşağıdaki şekilde anlatmaktadır:

*“ ... arkamda, piyanonun açık kapağına düşen bir gölgenin belirdiğini farkettim. Yüreğim ağzıma gelmişti. Fakat olan oldu diyerek arkama dönmeden melodinin bir noktasında ısrarla durdum. Galiba orasını hakikisinden farklı çalışıyordum. Bir el parmaklarımı tuttu.*

*- Burasını yanlış çalışıyorsun küçük dedi.  
Ayağa kalktım. Arkamda İsmail Zühtü vardı.*

*- Sen bunu nereden biliyorsun diye ilâve etti.*

*- Burada öğrendim efendim.*

*- Kimden?*

*- .....*

*Ben de kimden ve nasıl bellediğimi bilemiyordum.*

*- Galiba bir topluluk söylüyordu, aklımda kalmış efendim.  
Sonra birden cesaretleterek sordum:*

*- Ya siz nereden biliyorsunuz? güldü ve*

*- Bu, benim bestem dedi.*

*Böyle güzel bir eseri, kolunu kanadın kırarak çalmaya uğraştığım için özür diledim.  
Yanından ayrılırken kolumu hafifçe tuttu ve*

*- Çalışmaya söz verersen sana piyano dersi veririm. dedi  
Elini öptüm ve teşekkür ettim.*

*İsmail Zühtü, bir baba-oğul derecesinde birbirimize yakın ve samimi olduğumuz zamanlarda bir gün, bu birden gelen teklifin nedenini bana şöyle anlatmıştı:*

*«İzmir sanayi mektebine girdiğim zaman beni terzilik atölyesine vermişler ve okulun bandosuna eleman hazırlamak amacı ile Trompet öğrenmeye mecbur tutmuşlardı. Mesleğin bu türüsünü benimsemediğim gibi Trompet de beni pek o kadar ilgilendirmiyordu. Benim gözüm piyanoda ve salt müzik öğreniminde idi. Öğretmenler beni, bir türlü, bu enstrümana yanaştırmıyorlardı. Okul müdürüne başvurduğum, yalvardım. Kâr etmedi. Bu kez gizli gizli piyano başına gidip bu enstrümanı kendi kendime öğrenmeye yöneldim. Bu önüne geçilmez hevesimin okul müdüründe yaptığı etki nedeniyle, nihayet, bir süre sonra (Macar Tefvik) beyden piyano ve sırası ile müzik teorisi ve armoni dersleri almaya başladım. Tatmin edilmiş ve yolumu bulmuş sayılırdım.*

*Senin o günkü halin beni geçmişin bu olayına ve anılarına götürmüş ve oldukça etkilemişti.»*  
(Atrek, 1971, s. 16-17).

İsmail Zühtü Bey bu dönemde Ankara’da meclis bandosunun şefliği görevine çağırılmıştır. Bir süre sonra düşman kuvvetlerinin Eskişehir’e yaklaşmasından dolayı Eskişehir Öğretmen Okulu’nda eğitim gören öğrencilerin de valilik makamının almış olduğu bir karar ile Ankara’ya gönderilmesi bildirilmiştir. İsmail Zühtü Bey yönetimindeki meclis bandosunun çalışmalarına ağırlaşan savaş şartları nedeniyle bir süre ara verilmiş ve bakanlıktan verilen bir emirle Kastamonu’ya gönderilmişlerdir. Ferit Hilmi Atrek ile piyano derslerine Kastamonu’da başlayan İsmail Zühtü Bey, diğer öğrenciler ile birlikte Sakarya Zaferi (Eylül 1921)’nin ardından Ankara Öğretmen Okulu’na dönmüşlerdir. İzmir’in kurtuluşuna kadar Ankara’da görev yapan İsmail Zühtü Bey, 1922 yılının Eylül ayı ortalarında Ferit Hilmi Atrek ile beraber İzmir’deki vazifelerine başlamak üzere Ankara’dan ayrılmışlardır. İzmir’e döndüklerinde Turan semtinde yerli Rum halkından kalma bir eve yerleşen İsmail Zühtü Bey evinde Ferit Hilmi Atrek’e piyano dersleri vermeye devam etmiştir. İzmir’e döndükten sonra yaşantısı dengesizleşen İsmail Zühtü Bey akşam saatlerinin çoğunu evinin arkasındaki bahçede soğan, patates ve çiçek yetiştirerek geçirmiştir. Mustafa Kemal Atatürk’ün Şapka İnkılabının çok öncelerinde şapka kullanmaya başlayan İsmail Zühtü Bey, ilerisi için ferah, aydınlık bir Türkiye düşünmektedir ve bu günleri gösterecek insanın Atatürk olduğunu sık sık tekrar etmektedir. Bu dönemde İzmir’de çalıştığı Kız Muallim Mektebi ve Erkek Lisesi’ndeki görevi sırasında birçok marş ve şarkı bestelemiştir. Çalıştığı okullarda müzik eğitimi verirken özellikle çok sesli solfej çalışmalarına önem vermiş olan İsmail Zühtü Bey için öğretmenlik, sanatından önde gelen bir eğilim olmuştur (Atrek, 1971, s. 28-29; s. 28; s. 18-19). 1923 yılının ortalarına gelen dönemde, İzmir’deki görevi devam etmekte olan İsmail Zühtü Bey, ülkedeki müzik insanlarının eserlerini bir araya getirerek yayımlamak ve müzik öğretiminde birlik esasına ulaşmak amacıyla Ankara’da toplanan müzik encümenine Maarif Vekili Vasıf Çınar tarafından başkan olarak davet edilmiştir. Encümen tarafından, İsmail Zühtü Bey’in eserlerinden seçilmiş bir yığın okul şarkısının İstanbul Devlet Matbaası’nda basılmasına karar verilmiştir (Güneş, 2003, s. 223-225). Komisyonun üyesi olduğu halde hiçbir oturuma katılmayan, her haliyle kendi yararına çalışarak politik baskılar ve telkinler yapan bir kişi tarafından bu kararın uygulamaya koyulması geciktirilmeye çalışılmış ve bu süre içinde aynı kişi tarafından çoğu adapte şarkılardan oluşan bir müzik kitabı piyasaya sürülmüştür. Vasıf Çınar Bey, okullarda uygulanacak olan müzik eğitiminin batı anlayışında olması yönünde döneminin kararlı eğitimcilerindedir. İsmail Zühtü Bey’in başkanlığında toplanan müzik encümeni üyeleri Osman Zeki Üngör (1880-1958), Halil Bedii Yönetken (1899-1968) ve Mesut Cemil Tel (1902-1963)’dir. Komisyona İsmail Zühtü Bey beraberinde özel olarak katılan Ferit Hilmi Atrek ise inceledikleri eserleri piyano ile icra etmiştir (Atrek, 1971, s. 16-17).

### İsmail Zühtü Bey'in Besteciliği ve Şefliği

İsmail Zühtü Bey sonatin ve senfoni formlarında eser yazan ilk Türk bestecidir (Uçan ve diğerleri, 2017, s. 197). İzmir'de musiki öğretmenliği yapan İsmail Zühtü'nün bazı marşları dışında orkestra için bestelemiş olduğu senfonik eserlerin hiçbiri bugüne kadar henüz icra edilmemiştir ya da geçmiş dönemlerde icra edildiği bilgisi günümüze aktarılmamıştır. İsmail Zühtü Bey'in ve eserlerinin bilinmemesi ile beraber icra edilmemesi, Türkiye'de genel müziğin ve çok sesli müziğin gelişme tarihi bakımından büyük bir eksiklik (Yiğit, t.y., s. 57).

Ahmed Adnan Saygun'un 27 yaşındayken 2 ay gibi kısa bir sürede bestelediği Özsoy Operası günümüzde Türkiye Cumhuriyeti tarihindeki ilk opera olması özelliği ile bilinmektedir. Fakat Özsoy Operası'ndan çok daha önce, hatta Ahmed Adnan Saygun'un öğrencilik yıllarından bile daha önce, onun ilk müzik eğitimindeki ilk eğitmen figürü olan İsmail Zühtü Bey bir opera bestelemiştir. Mustafa Kemal Atatürk tarafından sipariş edilen ve ilk temsili Atatürk ile İran Şahı Rıza Şah Pehlevi'nin huzurunda Ankara Halkevi'nde gerçekleştirilen Özsoy Operası; öncelikle bestelenmiş bir eser olması, temsilinin yapıldığı devlet insanları, Türkiye Cumhuriyeti tarihinin ilk sipariş ettiği opera olması gibi nedenler ile her zaman önemini korumaya devam edecektir. Tanzimat dönemi Türk edebiyatının temsilcisi şair, oyun yazarı ve diplomat Abdülhak Hamit Tarhan'ın 1879'da kaleme aldığı ve ana kahramanı Endülüs'te bir kadın olan "Tezer" isimli eserini libretto olarak kullanan İsmail Zühtü Bey, Türk müzik tarihinin ilk opera bestecisidir. İsmail Zühtü Bey Tezer Operası'nı herhangi bir siparişe tabi olmadan bestelemiştir ve bu eseri ile İsmail Zühtü Bey, müzik tarihindeki doğru bildiklerimizi değiştirmesi bakımından önemlidir. Abdülhak Hamit Tarhan Tezer isimli eserinde Endülüs'ün büyük hükümdarı III.Abdurrahman'ın hayatındaki on beş günlük saadeti ele almıştır. İsmail Zühtü'nün bestelediği Tezer Operası ilk kez İzmir'de izleyicisi yoksullardan oluşan bir salonda sahnelenmiştir. Çoğunlukla yoksul ve kimsesiz çocukların eğitim gördüğü bir okulda yetişen İsmail Zühtü Bey bestelediği Tezer Operası'nı ilk defa yoksullara seyretme fırsatı vermiştir. Böylece yalnızca geçmişin hesabını ödememiş; geleceğe kişiliği, eserleri ve yetiştirdiği öğrencileri ile önemli bir miras bırakmıştır.

İsmail Zühtü Bey ve Edgar Manas, Türkiye'de Cumhuriyet'in ilan edildiği dönemde dikkate değer iki çok sesli müzik bestecisidir. Cumhuriyetin ilanına kadar olan süreç incelendiğinde, ülkemizde senfonik müzik alanında yapılan dikkate değer herhangi bir çalışma kaydına ulaşamamıştır. İncelenen kaynaklarda herhangi bir Türk bestecisinin orkestra için senfonik eser bestelediğinden ya da senfonik bir orkestra eserinin icra edildiğinden bahsetmediği görülmüştür (Yiğit, t.y., s. 56). Osmanlı Devleti'nden Türkiye Cumhuriyeti'ne geçişte, içinde İsmail Zühtü'nün ve Güllü Agop, Dikran Çuhacıyan, Tatyos Efendi, Edgar Manas, Muhlis Sabahaddin gibi dönemin diğer önemli müzik insanlarının da faaliyetleri, Türkiye'nin müzik hayatının şekillenmesinde önemli yer tutmaktadır. Bu dönemde halihazırda var olan bir müziğe Türkçe söz yazılmasında ya da olan bir Türkçe söze uygun beste yapılması konusunda yazar, şair ve bestecilerde tecrübe ve bilgi eksikliği olsa da Türk müzisyenlerden bazılarının bu eksikliğin dışında eserler yarattıkları görülmüştür. İsmail Zühtü, Muhlis Sabahaddin ve Zati Arca'nın eserleri bu eksikliğin dışında kalan birkaç örnek isimdir (Antep, 2009, s. 65-67). Çok sesli müziğin Türkiye'deki müzik içerisinde yer almaya başlaması ve bu kavramın Türkiye'deki ortaya çıkışı, 1826'da kurulan Mızıkai Hümayun ile resmen söz konusu olmuştur. Fakat 1900'lü yılların başlarında İsmail Zühtü'nün bestelediği piyano parçaları, sonatları ve senfonileri ile ulusal kültürümüzü yansıtan eserler verilmiştir ve çoksesli müzikte özgün bir yapıya dönüşme süreci başlamıştır (Madanoğlu, 2019, s. 86)

İsmail Zühtü Bey'in müzik tarihimiz bakımından bir başka önemi de Ahmed Adnan Saygun'un ilk müzik öğretmeni olmasıdır. Ahmed Adnan Saygun'un öğretmeni olarak yakından tanıdığı ve müzik dehasına hayran olduğu İsmail Zühtü Bey'e bugünkü otoritelerce, öğrenimini Avrupa'da yapmamış olmasından dolayı, eserlerinin dinlenerek incelenemediği zamana kadar dudak bükülerek bakılacağını söyleyen Mahmut Ragıp<sup>9</sup>ın onun besteciliği hakkında yaptığı değerlendirme aşağıda verilmiştir:

<sup>9</sup> Mahut Ragıp Gazimihal (Kösemihal / Kösemihaloğlu): 1900-1961 yılları arasında yaşamış olan Türk müzikolog, araştırmacı, tarihçi ve yazardır. Müzik ve Sanat Hareketleri isimli dergiyi bir yıl boyunca çıkarmıştır.

*“Glinka nasıl ‘beşler’den evvel millî bir Rus musikisinin temelini atmak ihtiyacını duyup imkânını bulduysa, İsmail Zühtü de aynı veçhile bugünkü bestekârlar neslimizden evvel yeni bir Türk musikisi kurmak duygusuna ermişti. Yüksek maneviyatı, nefse imanı, mefkûrede sebatkârlığı, temiz ahlâkı ve sanat dehası kendisini çobanlıktan ta bestekârlığa kadar yükseltti.”* (Kösemihaloğlu, 1934, s. 11).

İsmail Zühtü Bey’in müzik anlayışı ve yönetimindeki orkestraya çaldırdığı repertuvar hakkındaki kısa bir anekdot da şöyledir:

*“ ... Milli bir heyecanla duyup yağurduğu armoni ve melodisinde ‘Alaturkadan da istifade etmenin’ yollarını aramış olduğunu gösteren yalnız bir vakacık vardır; yani, son senelerindeyken İzmirde kurulan küçük bir orkestranın azalarıyla sırf bu Alaturkaya meyli yüzünden arası açılmıştı: ‘Anlattıklarına göre, Zühtünün armonilediği güzel bir saz semaisini orkestra gençlerinin çalmak istememeleri ayrılıkta sebep olmuştu. Zühtü Bey itirazlara cevaben:*

*- Ben de sizler gibiyken Alaturkanın aleyhtarıydım, fakat bu yolun yanlışlığını çoktan anladım!*

*Demiş, iytirazların devamını görünce notalarını toplayıp gitmiş. Bu ayrılış tarihine kadar seçme eserlerle birlikte ara sıra milli eserlerde çalmaya ehemiyet verildiği halde, o gittikten sonra kulüp bir konser kumpanyası halini almıştı. Halbuki çok sesli Türk musikisinde eski klâsik makam ve usul menbalarından istifade etmeye ve hele mevcut edvar edebiyatı parçalarını armonileyip orkestra ile çaldırmaya yeni bestekârlarımız ekseriyetle taraftar değillerdir. Yeni bestekârlarımızın hemen hemen hepsi kendi çalışma yolları hakkında makaleler neşretmiş olduklarından onların düşüncelerini de bu makalelerinden bilistifade mukayeseye çalışırız.”* (Kösemihaloğlu, 1934, s. 12).

1909 yılında Avrupa seyahatinden dönmekte olan Sultan Mehmet Reşat’ı karşılaması için İsmail Zühtü Bey ve yönetimindeki İzmir Sanayi Mektebi Bandoosu görevlendirilmiştir. Karşılama töreni için Selanik’e gönderilen bando, bestesi bando şefi İsmail Zühtü Bey’e ait olan Selanik Marşı<sup>10</sup>’nı seslendirmiş ve Sultan Reşat bandoyu kendi isteği ile birkaç kez dinleyerek İsmail Zühtü’ye bir takdir nişanı vermiştir (Kösemihal, 1928, s. 22).

Türkçülük fikrinin ve milliyetçiliğin halka yansıtılmasında en önemli vazifeyi üstlenen Türk Ocakları; konserler, toplantılar, tiyatro gösterimleri, konferanslar gibi birçok faaliyet düzenleyerek döneminin fikir ve sanat hayatına birçok katkı sağlamıştır. Bu dönemlerde yazılmış birçok eser Türk Ocakları’nın destekleri ile basılmış ve kaybolmaktan kurtarılmıştır. Türk Ocağı İzmir Şubesi’nin önemi Ömer Faruk Huyugüzel tarafından aşağıdaki yazıda açıklanmıştır:

*“Türk Ocağı’nın Mart 1912’de İstanbul’da kurulmasından sonra aynı yılın ağustosunda resmen açılmış İzmir şubesinin ilk başkanı devrinde üstat kabul edilmiş fikir adamlarından Necip Türkçü idi. II. Meşrutiyet devri İzmir’inin en önemli kültür merkezlerinden olan Türk Ocağı şubesinde Türk gençleri sık sık toplanıyor, burada düzenlenen konferans ve konserleri takip ediyorlardı. Örnek olarak Temmuz 1913’te İstanbul’dan gelen Ahmet Ağaoğlu, Hamdullah Suphi, Fuat Köprülü, Ali Canip, Aka Gündüz ve Kazım Nami gibi tanınmış isimlerin verdiği konferanslar ve Köprülü’nün Türk’ün Duası adlı şiirinin İsmail Zühtü’nün besteleri eşliğinde bir piyes şeklinde temsil edilmesi İzmir’de uzun süre yankılanan bir olay olmuştu. Bundan başka milli tiyatroların da sergilendiği Türk Ocağı, Mütareke ‘de Yunan işgal tehlikesi karşısında halkı bilinçlendirmek ve direnişe teşvik etmek gibi birçok konuda da önemli rol oynamıştır. Bu ocağın aktif gençlerinin daha sonra Cumhuriyet Türkiye’sinde önemli mevkiler üstlenmiş isimler olduğu da belirtilmelidir.”* (Karahana, 2020, s. 29)

Türk Ocağı’nın kurulması ile birlikte birçok şair ve yazar Türk milliyetçiliğini konu alan yazı ve şiirler yazmıştır. Seyfeddin Pamuk’a ait “Türk Ocağı Marşları Ne Oldu?” başlıklı yazısından da Türk Ocağı için birçok marş güftesi ve bestesi yazıldığı görülmüştür. Güftesinin sahibi ve ne zaman yazıldığı belli

<sup>10</sup> Selanik Marşı’nın Türk Silahlı Kuvvetleri tarafından yapılan kaydı: <https://youtu.be/iCw92hYEN2Y>



olmayan ‘Türk Ocağı Marşı’nı 1918 yılında İsmail Zühtü Bey bestelemiştir ve bu marş Türk Ocağı’nın toplantılarında da söylenmiştir. Bu marşın güftesi aşağıda verilmiştir:

*“Türküz, ederiz daim iftihar  
Hilkatle başlar tarihimiz var.  
Kalplerde Türklük, aşk ile çarpar,  
Yok bize başka yar...*

*Önde sancak, elde süngü, kalpte Tanrı, biz,  
Dünyaya hâkim olmak isteriz.  
Mektebimiz Türk Ocağı, mefkûremiz yüce, parlak  
Turandır hep ancak.”* (Pamuk, 2008, s. 64).

Türkiye Cumhuriyeti’nin milli marşının güftesi Mehmet Akif Ersoy’un yazdığı İstiklal Marşı olarak seçildikten sonra sıra bestesinin seçilmesine gelmiştir. Bu konu gündeme getirilmiş olsa da İstiklal Marşı’nın bestesinin seçilmesi yurttan devam eden savaş nedeniyle uzun bir süre sonra sonuçlandırılmıştır. Bu dönemde yarışmaya katılan besteciler kendi bestelerini yurt dışında yaymaya başlamış olsalar da genellikle kendi bölgelerinde kendi besteleri söylenmektedir. Birçok besteci ve müzik öğretmeni bestelerini göndermiştir. Mehmet Akif Ersoy’un İstiklal Marşı’na beste yapan sanatçılarımızdan biri de İsmail Zühtü Bey’dir. Onun bestesi İzmir ve Eskişehir bölgelerinde söylenmektedir. İsmail Zühtü Bey’in bestesi sol majör tonalitesinde yazılmış olup besteler arasında en pes notaya (Si3) inen eserlerden biridir ve bestesinin ses aralığı toplu şarkı söylenmesi için uygun bir bölgedir. Diğer bestelerin de pes ses alanları insan sesi için yorucu olmayan ve toplulukla rahat söylenebilecek alanlarda olsa da solo söylemekte bile zorlanılabilecek tiz alanlar toplu söylemeyi çok zorlaştırmaktadır. Milli marş olan eserin ilkokuldan itibaren öğretilmesi göz önüne alındığında tiz ses bölgeleri çocuklar için de imkânsız alanları kapsamaktadır (Sonsel ve Bilgin, s. 1833-1840).

1920 ve 1930’lu yıllarda, dünyanın pek çok yerinde olduğu gibi Türkiye’de de popülerleşen folklor disiplininin müzikle ilgili kısmında çok büyük boşluklar bulunmaktadır. Mustafa Kemal Atatürk’ün 1934 yılındaki bir konuşmasında *“Ulusal, ince duyguları ve düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak; onları bir gün önce gelen son musiki kurallarına göre işlemek gerekir.”* sözü batıda eğitim almış birçok müzisyeni harekete geçirmiş olsa da Atatürk’ün bu sözleri söylemesinden daha önce bu çalışmaya başlandığı görülmektedir. İsmail Zühtü Bey 1910’lu yıllarda yerli melodilerin (halk ezgilerinin) batı tekniği ile işlenmesi konusunda çalışmalar yapmıştır (Beyarslan, 2018, s. 46).

Ferit Hilmi Atrek, öğretmeni İsmail Zühtü Bey’in besteciliğini, müzik karakteri bakımından şu sözler ile yorumlamıştır:

*“Bana kalırsa İsmail Zühtü bir önderdir. Çağdaş Türk müziğinin mayasıdır. Gelecek kuşaklara yeni ve çağdaş Türk müzik karakterini göstermesi bakımından anılmaya, onun yaşantısından bahsetmeye gerek vardır.”* (Atrek, 1971, s. 16).

İsmail Zühtü Bey, sözleri Orhan Seyfi Orhon’a ait olan Siyah Sancak Marşı’nı İzmir’in Yunanlılar tarafından işgal edilmesinden hemen sonra bestelemiştir. İlk olarak Namazgâh İlkokulu’ndaki yaşlı bir törende siyah Türk bayrağına sarılmış bir genç kızın hazin ve meyas görünüşü sırasında bu marş söylenmiştir ve orada bulunan kadınlı erkekli öğrenci velileri gözyaşlarını tutamamışlardır. Müsamerenin sonuna doğru yaş içindeki genç Türk kızının üstündeki bayrak mehmetçiğin süngüsü ile kaldırılarak altından beyaz ay yıldızlı kırmızı Türk bayrağı görünmüştür. Alkışlar ve sevinç çığlıkları ile marş ve müsamere bitirilmiştir. Siyah Sancak şiirinin sözleri aşağıda verilmiştir:

*“Bir kızıl alevdin gökte bir zaman,  
Solardı renginden nuru güneşin.  
Şimdi bir dumansın kara bir duman,  
Sinmiş gönüllere sanki ateşin.*

*Ey güzel sancağım solmasın yüzün,  
Biz henüz yaşarken yasa bürünme.*



*Hicrana takati yok gönlümüzün,  
Bu matem yüzüyle bize görünme.” (Atrek, 1971, s. 15).*

Milli mücadele yıllarında İzmir’in işgal edilmesi ile Ankara’ya giderek Garp Cephesi bando şefliği görevinde bulunan İsmail Zühtü Bey, Riyaset-i Cumhur Bandosu ve TBMM Bandosu’nda da bando şefliği görevlerinde bulunmuştur. Ankara’da Büyük Millet Meclisi’nin bandosunun şefliğini yapmış olan ilk değerli Türk bestecisi olan İsmail Zühtü Bey, aynı zamanda Ankara’daki okullarda da çağdaş anlamda müzik dersleri vermiştir (Antep, 2009, s. 81).

Ankara’ya önce İstanbul’dan deneyimli bandocu Keramettin Tunçok, sonra İzmir’den deneyimli besteci, eğitimci ve yönetken İsmail Zühtü Bey gelmiştir. İstanbul’da ve İzmir’de besteledikleri çok sesli Türk sanat müziği eserlerinin birçoğunu Ankara’ya getirmişlerdir ve TBMM Bandosu aracılığıyla kent müzik yaşamına, kültürüne ve eğitimine kazandırmışlardır. Onların çalışmaları ve katkılarıyla TBMM Bandosu’nun çağdaş Türk sanat müziği dağarcığı, bando parçaları ve marşlar yönünden epeyce zenginleşmiştir (Uçan ve diğerleri, 2017, s.200). Meclisin bahçesine halka konserler vermek için küçük bir köşk eklenmiştir. İsmail Zühtü Bey’in idaresindeki meclis bandosu her akşam burada halka konserler vermiş ve bu konserler halk tarafından da ilgi görmüştür (Polat, 2014, s. 153).

Senfoni orkestrasını çoğu zaman partisyonsuz idare edebilen İsmail Zühtü Bey, ezberlercesine tanınmamış bir müziğin iyi yorumlanamayacağını ifade etmiştir. Yönetimindeki orkestraları canla başla yaptırdığı disiplinli, titiz ve sıkı tekrarlamalar ile çalıştırmıştır (Kösemihaloğlu, 1935, s.6).

İsmail Zühtü Bey’in 1918 yılına kadar olan dönemi, özellikle sahne hayatı bakımından en aktif olduğu dönemdir. Sırrı Sanlı’nın İzmir hayatını tasvir eden bir sahne eserini besteleyen İsmail Zühtü Bey’in bu eseri Heveskaran Cemiyeti tarafından İzmir Tiyatrosu’nda temsil edilmiştir. İzmir Milli Kütüphane Heyet-i Temsiliyesi’nin bir tiyatro oyunu için yayınladığı bir ilanda, bestekâr İsmail Zühtü Bey’in idaresinde bir orkestra heyetinin de ‘İzmir âleminden bir parça’ isimli eseriyle (Dokuz kısımdan ibaret teganni ve raks) fakirler için verilen bir temsilde yer aldığı ifade edilmiştir (Güneş, 2003, s. 224).

Düşman güçlerinin Eskişehir’i işgal etmesi ile önce Kastamonu’ya, sonra da Ankara’ya gönderilen İsmail Zühtü Bey, Ankara Muallim Mektebi’nde müzik öğretmenliği yapmıştır. Bu okulda çağdaş anlamda son derece etkili ve verimli müzik dersleri gerçekleştirmiştir. Derslerde ve ders dışı etkinliklerde, içinde kendi eserlerinin de yer aldığı, çağdaş çok sesli Türk sanat müziği parçalarını kullanan İsmail Zühtü Bey gönüllü olarak görevli bulunduğu geleceğin başkenti Ankara’da çağdaş çok sesli Türk müzik yaşamının ilk anlamlı etkinliklerini gerçekleştirmiştir. Onun bu çabalarının canlı tanıklardan biri olan Enver Behnan Bey, yıllar sonra Muhiddin Nalbandoğlu’na yazdığı kapsamlı bir mektupta İsmail Zühtü Bey’in Ankara’da olduğu dönemdeki etkinliklerinin bazılarını şöyle anlatmıştır:

*“Büyük Millet Meclisinin bandosunu ikinci vakitleri ara sıra idare ederd. O yıllarda Ankara’da kurulan İzmir Yurdu şehir bahçesi sinema salonunda bir müsamere vermişti. Bu müsamereye Gazi Mustafa Kemal Paşa da gelmişti. Bu gece İsmail Zühtü’nün Dünya Susuyor! adlı alafanga [çok sesli Türk müziği] bir bestesini bir genç okudu. Bu eser çok sevildi. İkinci bir eseri de şair Kemalettin Kamu’nun ‘Sarmış matem buraları’ [dizesiyle başlayan] şiirini bestelemiştir. Bu eseri muallim mektepleri [öğrencileri] okurlardı. Bu bir dua şeklini almıştı.” (Uçan ve diğerleri, 2017, s. 199-200).*

Büyük Millet Meclisi mebuslarından Tunalı Hilmi Bey’in Mustafa Kemal Atatürk için yazdığı şiiri önemine yakışır bir şekilde besteleyen İsmail Zühtü Bey, Ferit Hilmi Atrek ve bir başka öğrencisini daha yanına çağırmıştır ve bestelediği marşı onlara öğretmiştir. Bestelediği bu marşın herhangi bir yerde seslendirilip seslendirilmediği ya da Atatürk’e gönderilip gönderilmediği bilgilerine sahip olmayan Ferit Hilmi Atrek, iyi bir marş karakterine sahip olan bu bestenin onlara öğretilme sürecini aşağıdaki şekilde anlatmıştır:

*“... Bir gün beni, kendisinden piyano dersi alan bir arkadaşımınla birlikte yanına çağırdı. Bu marşı ikimize öğretmeye koyuldu. Ara sıra piyano başından kalkıyor, bir süre salonda dolaşiyor, böylelikle kafasından birçok düşüncelerin geçtiği her halinden belli oluyordu. Bir ara durdu:*

- Sanatkâr, kendi eserini en zalim bir yargı ile yine kendisi eleştirmelidir. dedi. Başkalarının çok kez yerinde olmayan düşünceleri, eleştirileri hiçbir önem ifade etmez. Buna rağmen beşerî zaaf, yaratıcının benliğinde de geniş yer tutar. Bence toplumun düşüncesi önemlidir. Ama bu da toplumun kültür seviyesinin derecesine göre değer kazanır.

- Bütün bu söylediklerinize bakılırsa siz bu bestenizi gereği kadar beğenmiş değilsiniz. dedim.

- Nerden anladın?

- Yaratıcı düşüncelerinizle mücadele halindesiniz. Hareketleriniz bunu anlatıyor.

- .....

Yüzü gerildi, kaşları çatıldı. Biraz daha dolaştıktan sonra tam karşımda durdu:

- Haklısın dedi. Konunun hedefi büyük yeni bir Türkiye yaratmakla meşgul bir büyük adam için bu müzikal ifade zayıftır beni tatmin etmiyor.” (Atrek, 1971, s. 29).

İzmir'in işgal altında olduğu dönemde Ankara'da kurulmuş olan, İzmir sevgisini yaygın hale getirmek isteyenlerin ve ulusal dikkatin hedefini İzmir'e çekerek özgürlüğü hedefleyenlerin örgütlendiği İzmir Yurdu Derneği'nde Mustafa Kemal Atatürk'ün de davet edileceği bir müsamere düzenlenmiştir. İsmail Zühtü Bey'e de bu gece için iki eser sipariş edilmiştir. Bu gece için bestelediği eserlerden birisi olan İzmir Yurdu Marşı bu örgüte amblem olabilecek niteliktedir ve sözleri Esat Çınar tarafından kaleme alınmıştır. Temsil gecesi ön sırada Atatürk ve yanındakiler için ayrılmış olan koltuklar boş kalmıştır. Atatürk müsamere boyunca, salonun ortasında, halkın arasında bir sandalyede oturmuştur. İsmail Zühtü Bey'in bestelediği İzmir Yurdu Marşı yüksek beğeni kazanmıştır ve çok alkış almıştır (Atrek, 1971, s. 30; Atrek, 1971, s. 25).

İsmail Zühtü Bey 1920 yılının ilk aylarında kurulan Azerbaycan Cumhuriyeti için bir marş bestelemek istemiştir. Aynı lisede birlikte çalıştığı arkadaşı İsmail Habib Sevük'ten marşın güftesini yazmasını talep etmiştir ve bu marşı bestelemeyi bitirene kadar, üç günlüğüne, kendisini evine kapatmıştır. Marşın sözlerini aldıktan sonraki dördüncü gün İsmail Habib Sevük'e gelen İsmail Zühtü Bey, besteyi tamamlamıştır ve ona okumuştur. İsmail Habib Bey'in tarifine göre bu marşın dördüncü mırasında yer alan sözlerdeki “selam bizden” kısmının üç kez arka arkaya tekrarlanması ve üçüncüde tamamen uzamasından dolayı Abdülhamid Marşı'ndaki gibi bir ses heybeti oluşmuştur. İzmir'in işgal altında olduğu dönemde Azerbaycan için bestelediği bu milli marşın parşömen kağıtlara yazılmış notalarını, İtilaf Devletleri'nin İstanbul'da bulunan mümessilleri ile Azerbaycan'a göndermiştir. Hemen ardından da İzmir'de görevini sürdürdüğü tüm eğitim kurumlarında bestelediği bu marşı öğretmeye başlamıştır. “Hangi sanatkâr gizli kalsın diye yaratıcılık yapar? Sanatkârın yaratmak vecdile yaymak vecdini birbirinden ayıramazsın ki...” 8 Ekim 1921 tarihinde Azerbaycan Ankara Elçiliği'ne görevlendirilen İbrahim Abilof, görev yerine giderken Kastamonu'ya uğramıştır. Bu dönemde Açık Söz Gazetesi'nin başmuharriri olan İsmail Habib Sevük de, İbrahim Abilof'un gelişi sebebi ile verilen yemekte bulunmaktadır. İsmail Habib Sevük yemekte yaşananları bir yazısında aşağıdaki şekilde anlatmıştır:

“ ... Salon çok samimi bir hava ile dolu. Abilof'un tatlı bir Azeri şivesile konuşması hepimizin hoşuna gitmektedir. Musahebe arasında ‘Azerbaycanda herkes sizden gelme bir marşı bilir.’ Diyerek ‘Selâm bizden, selââââm bizden...’ diye bizim mahud marşı okumağa başlamasın mı? Bir arkadaşım o marş güftesinin benim olduğunu söylemesi üzerine elçinin nazarında kıymetim artmış olacak ki ertesi gün Kastamonu'dan ayrılırken, o zaman orada İstiklâl mahkemesi reisi olan Necati Beyden başka bana da bir kalpak derisi hediye etti; kıvrım kıvrım, altın pırıltılı bir astragan derisi.” (Sevük, 1948, s. 2)

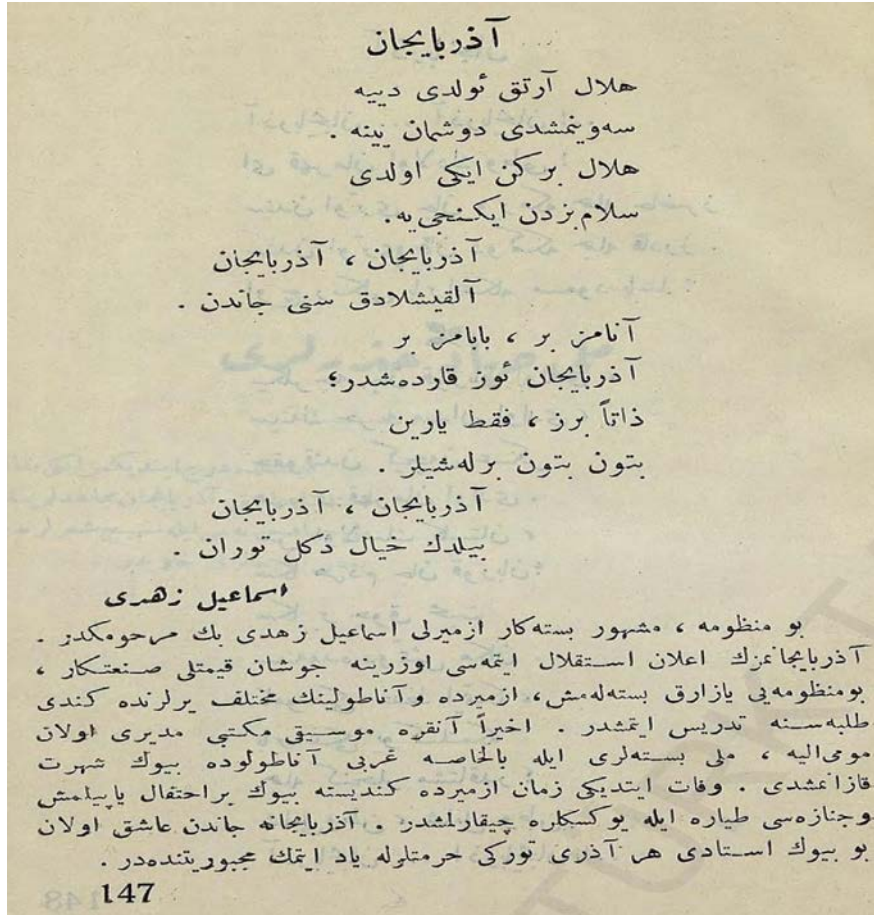
İsmail Zühtü Bey'in Azerbaycan Cumhuriyeti'ne milli marş olması amacıyla bestelediği eserin İsmail Habib Sevük tarafından “Kardeş Selamı” başlığı ile kaleme alınan sözleri, yazarın kendisine ait “O Zamanlar” isimli kitabında yer aldığı şekilde aşağıda verilmiştir:

“Hilâl artık öldü diye

Sevinmişti düşman niye?

Hilâl birken iki oldu  
Selâm bizden İkinciye!  
Azerbaycan,  
Azerbaycan  
Alkışladık seni candan.  
Anamız bir, babamız bir  
Azerbaycan öz kardeşdir.  
Zaten biriz, fakat yarın  
Bütün bütün birleşilir!  
Azerbaycan, Azerbaycan

Bildik hayal değil 'Turan'! " (Gezer, 2001, s.28).



Resim 2. İsmail Zühtü Bey'in bestelediği Azerbaycan Milli Marşı'nın İsmail Habib Sevük tarafından yazılan sözlerinin yer aldığı İstiklal Uğrunda isimli dergiden bir sayfa ("İ. U.", 1928, s. 147).

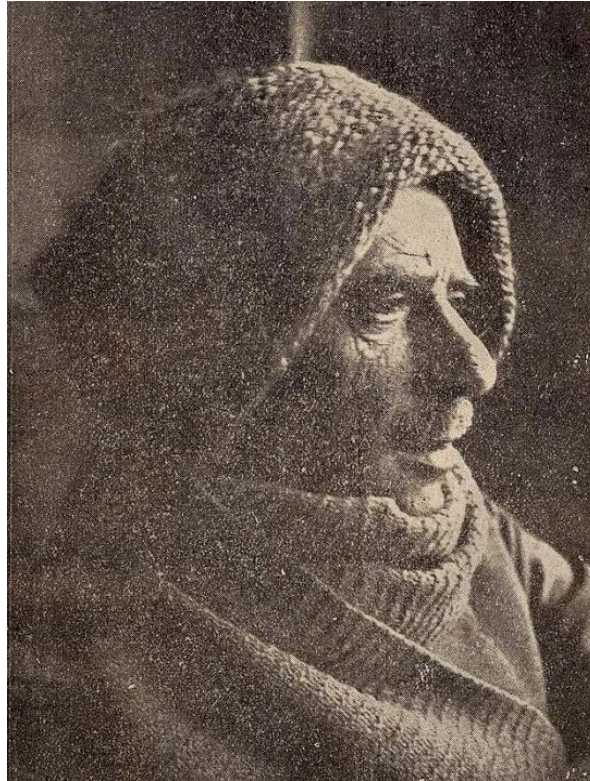
1923 yılının ortalarına gelen dönemde Maarif Vekili Vasıf Çınar tarafından başkan olarak davet edildiği, çalışmanın içerisinde daha önce de yer verilmiş olan, Ankara’da toplanan müzik encümeninin bir oturumunda, İsmail Zühtü Bey’in bir bestenin değerlendirilmesi sırasında yaşananları Ferit Hilmi Atrek aşağıdaki şekilde anlatmıştır:

*“Bir gün, Batı illerimizden gelen ve tümü ile yurt işi olan bir melodi üzerinde komisyon hayranlıkla ilgi gösterdi. İsmail Zühtü dokuz sekizlik ölçüsünde olan bu melodiyi on dakika içinde en usta bir şekilde armonize etti. Ve komisyon üyelerine piyanoda dinletti. O zaman hiç unutamayacağım bir şey oldu. Mesut Cemil ve Halil Bedi heyecanla bağırıldılar:*

*- Siz Türkiye’nin Mussorgsky’si, Borodine’i Glinka’sı sınız. Türkiye’nin beklediği insansınız. Yeni san’at anlayışının önderisiniz.*

*İyi hatırlarım. İsmail Zühtü bu teveccüh ve iltifat dolu hitaplar karşısında sakin bir eda ile şunları söylemişti:*

*- Ben, müzik ve san’at eğitiminde her yeniliğin okul çağından başlayacağına inanmaktayım. Gençliği bu yola çevirmek gerekir. Yolunu bulmuş bir San’at adayı bu isimlerini saydığınız müzikçilerin çok üstünde değerli eserler verecektir. Benim bütün çabam okulları ilahilerden, tekke müziğinin hareketsiz, monoton ve tek çizgili şeklinden kurtarıp halk müziğine yöneltmek ve çok sesli dünyasına çevirmektir. Yeni müzik eğitimi sistemimiz bu olmalıdır. Halk müziğimizin çok zengin kaynaklarından yararlanmak ilerinin san’atçısını yakından ilgilendirmelidir. Batı tekniği eşliğinde ve mutlaka Halk müziği kaynaklarından esinlenmiş yeni çağ müziğini yaratmak.. İşte benim düşüncem ve gayem.” (Atrek, 1971, s. 16).*



**Resim 3.** İsmail Zühtü Bey’in vefatından kısa bir süre önce (“M. ve S. H.”, 1934).



### İsmail Zühtü Bey'in Vefatı ve Geriye Kalanlar

1924 yılının bahar aylarında Ankara'da görüşmelerini yapan müzik encümeni, İsmail Zühtü Bey'in eserlerinden seçilmiş bir yığın okul şarkısının İstanbul'daki devlet matbaasında bastırılmasına karar vermiştir. İsmail Zühtü Bey'in İstanbul'a giderek eserlerin basılmasına ve tertip hatalarının düzeltilmesine bizzat nezaret edecektir (Atrek, 1944, s. 10).

İsmail Zühtü Bey yaşamı boyunca büyük yenilikler yapmış, birçok eser bestelemiş, Türk müziğine önemli katkıları olan ve Türk müzik tarihine ismini yazdıran büyük bestecilerin öğretmenliğini yapmıştır. 11 Ağustos 1924 tarihinde İstanbul'a devlet matbaasına gitmek için İzmir Kordon'da yer alan vapur iskelesinde beklerken kalp krizi geçirmiştir ve iskelenin yakınında bulunan İzmir Memleket Hastanesi'ne götürülmüştür. Bilinirliği artarak günümüze ulaşmasında ve eserlerinin icra edilebilir olması için aktarıcı olacak kitabın basılması yolunda talihsiz bir şekilde hayata veda eden İsmail Zühtü Bey vefat ettiğinde 46 yaşındadır.

İsmail Zühtü Bey 100'e yakın okul şarkısını, piyano için bir yığın eser, orkestra ve bando için marşların yanı sıra senfonik parçalar da kaleme almıştır. İzmir'in işgali üzerine bestelediği Feryat ve Eskişehir'deki görevi sırasında bestelediği Türkün Duası en meşhur eserlerindedir.

Piyano için yazdığı eserler: Türkün Duası, Hamidiyenin Akını, Karakteristik Marş, Marş Tiryonal, Deliler, Topallar, Çoban Hisleri, Yarasalar, Marş Eleciyak, Türk Donanma Marşı, Hürriyetin Sesi, Köroğlu, Romans, biri tam biri eksik iki senfoni, dört el için sonatin, bir sonat, iki pastoral, bir dua, altı marş, beş vals, bir kadril, üç polka, üç methiye, altı sonatin

Orkestra için yazdığı eserler: Tezer, Karakter Marşı, Şark Rüyası, Bahar Valsi, Kelebek, İzmir Revüsü, Selanik Marşı

Bando için yazdığı eserler: Edirne Marşı, İstiklal Marşı, dört marş, bir sonatin

Diğer eserleri: keman konçertosu, piyano için bir trio, altı saz için bir konçerto, milli duygular ile bestelenmiş piyano refakatli melodiler...

### Kaynakça

Antep, E. (2009). Osman Zeki Üngör ve Musiki İnkılâbı (Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul). Erişim adresi: <https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/216953>

Atrek, F. H. (1944). Bestekâr İsmail Zühtü Kuşçuoğlu [Broşür]. İzmir: Güneş Basım ve Yayınevi

Atrek, F. H. (1971, Ekim). Bir Bestecimizin Hayat Öyküsü: 10 İsmail Zühtü Kuşçuoğlu. Ankara Filarmoni, cilt: 7, sayı: 63, 16-17.

Atrek, F. H. (1971, Haziran). Bir Bestecimizin Hayat Öyküsü: 6 İsmail Zühtü Kuşçuoğlu. Ankara Filarmoni, cilt: 7, sayı: 59, 18-19.

Atrek, F. H. (1971, Mart). Bir Bestecimizin Hayat Öyküsü: 3 İsmail Zühtü Kuşçuoğlu. Ankara Filarmoni, cilt:7, sayı: 56, 28-30.

Atrek, F. H. (1971, Mayıs). Bir Bestecimizin Hayat Öyküsü: 5 İsmail Zühtü Kuşçuoğlu. Ankara Filarmoni, cilt: 7, sayı: 58, 27-28.

Atrek, F. H. (1971, Nisan). Bir Bestecimizin Hayat Öyküsü: 4 İsmail Zühtü Kuşçuoğlu. Ankara Filarmoni, cilt: 7, sayı: 57, 25-27.

Atrek, F. H. (1971, Ocak). Bir Bestecimizin Hayat Öyküsü İsmail Zühtü Kuşçuoğlu. Ankara Filarmoni, cilt: 7, sayı: 54, 15-19.

Atrek, F. H. (1971, Şubat). Bir Bestecimizin Hayat Öyküsü: 2 İsmail Zühtü Kuşçuoğlu. Ankara Filarmoni, cilt: 7, sayı: 55, 13-16.



III. ULUSLARARASI SANAT – TASARIM KONFERANSI, PERFORMANS VE SERGİSİ  
14-15 Kasım 2023  
III. INTERNATIONAL ART- DESIGN CONFERENCE, PERFORMANCES & EXHIBITION  
November 14-15, 2023



- Beyarslan, A. (2018). Türk Operası'nın Ulusal Kimliği ve Ahmed Adnan Saygun'un Özsoy Operası (Sanatta yeterlilik tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul). Erişim adresi: <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/60448.pdf>
- Gezer, Z. (2001). İsmail Habip Sevük'ün Hayatı ve Eserleri (Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul). Erişim adresi: <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/35935.pdf>
- Gündem, N. (2003). Günler Boyunca Hatıralar. İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayını.
- Güneş, G. (2012, Mart). Türk Ocaklarının 1913 Yılında Gerçekleştirdikleri İzmir Seyahati ve Yarattığı Etkiler. Türk Yurdu, sayı: 295). Erişim adresi: <https://www.turkyurdu.com.tr/yazar-yazi.php?id=1047>
- Güneş, G.(2003). Sıradışı Bir Müzik Dehası İsmail Zühtü (Kuşçuoğlu) (1878-1924). Folklor/Edebiyat, sayı: 35, 219-226.
- Karagül, S. (2019). Osmanlı İmparatorluğu'nda Modern Müziğin Doğuşu: Musika-ı Hümayun / The Emergence of Modern Music in The Ottoman Empire: Musika-i Hümayun (Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=sOyVtP4NgFa28geyaXZ0BQ&no=0S2inFQtQgkBERZLICgg>
- Karahan, T. (2020). Tokadîzâde Şekip Bey'in Derviş Sözleri Adlı Eseri. Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, cilt: 4, sayı: 1, 27-58. DOI: 10.34083/akaded.700265 Erişim adresi: [https://dergipark.org.tr/tr/pub/akaded/issue/52429/700265#article\\_cite](https://dergipark.org.tr/tr/pub/akaded/issue/52429/700265#article_cite)
- Köseihal, M. R. (1928). İsmail Zühtü. Musiki, cilt: 9, sayı: 108, no:4, s. 21-23.
- Köseihaloğlu, M. R. (1934). Bestekârlarımızın Düşünceleri. Müzik ve Sanat Hareketleri, sayı: 1, 10-11.
- Köseihaloğlu, M. R. (1934). Bestekârlarımızın Düşünceleri. Müzik ve Sanat Hareketleri, sayı: 2, 12.
- Köseihaloğlu, M. R. (1935). Bestekârlarımızın Düşünceleri. Müzik ve Sanat Hareketleri, sayı: 10, 6.
- Madanoğlu, N. (2019). Halk Türkülerinin Piyano Düzenlemeleri Bağlamında “Piyano İçin 9 Türkü” Kitabının Analizi . İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, cilt: 5, sayı: 10, 85-96. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/aydinsanat/issue/53892/727918>
- Mithatpaşa Anadolu Teknik, Teknik ve Endüstri Meslek Lisesi Mithatpaşa 150.Yıl Özel Sayısı. (2018). [Özel sayı] Erişim adresi: [https://mithatpasaeml.meb.k12.tr/meb\\_iys\\_dosyalar/35/01/163971/dosyalar/2018\\_05/17155039\\_25NisanC807ar1.pdf](https://mithatpasaeml.meb.k12.tr/meb_iys_dosyalar/35/01/163971/dosyalar/2018_05/17155039_25NisanC807ar1.pdf)
- Özünal, M. (2008). Ahmed Adnan Saygun Dar Köprü'nün Dervishi. İzmir: Tudem.
- Pamuk, S. (2008, Aralık). Türk Ocağı Marşları Ne Oldu? Türk Yurdu, cilt: 28, sayı: 256, 64-65.
- Polat, Ü. (2014). Mütarekeden Cumhuriyete Basında Eğitim ve Öğretmen Sorunları (1918-1923) (Doktora tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara). Erişim adresi: <https://dSPACE.ankara.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12575/80643>
- Saydam, E. (2010). Cumhuriyetten Günümüze Mezzo Soprano İçin Yazılmış Eserlerin İncelenmesi ve Karşılaştırılması (Sanatta yeterlilik tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul). Erişim adresi: <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/46948.pdf>
- Sevük, İ. H. (1948, 15 Nisan). «Milli Mücadele Hatıralarından» Bir Marşın Hikâyesi. Cumhuriyet, s.2.
- Sonsel, Ö. B., Bilgin, S. (2019). Ön Elemeyi Geçen İstiklal Marşı Bestelerinin Müzik Eğitimi Açısından Değerlendirilmesi. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, cilt: 39, sayı: 3, 1827-1850.
- Şerifoğlu, Ö. F. (2021). Mebus ve Şair Mehmet Akif Ersoy. İstanbul: Zeytinburnu Kültür ve Sanat Merkezi Yayınları
- Tanju, H. (1938, 23 Şubat). Bestekâr İsmail Zühtü nasıl yetişti, nasıl öldü?. Anadolu, s. 6.
- Türk Silahlı Kuvvetleri Armoni Mızıkası. (t.y.). Selanik Marşı. Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=rLYOazFNWjY>





III. ULUSLARARASI SANAT – TASARIM KONFERANSI, PERFORMANS VE SERGİSİ  
14-15 Kasım 2023  
III. INTERNATIONAL ART- DESIGN CONFERENCE, PERFORMANCES & EXHIBITION  
November 14-15, 2023



Uçan, A., Mirazoğlu, F.G., Demir, N., Sarı, G.Ç., Türkmenoğlu, Ö., Güray, C., Satır, Ö.C., Erkan, S., Kaya, H., Elbaş, O., Karakaya F., Küçükkaplan, U., Gökçeli, B. (2017). Anadolu'nun Sırlı Sesi: Müziğiyle Ankara.

Yiğit, V. (t.y.). Müziğin Öyküsü. Erişim adresi: <https://www.scribd.com/document/541354858/MUZIGIN-OYKUSU>

Türk Silahlı Kuvvetleri Armoni Mızıkası. (t.y.). Selanik Marşı. Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=rLYOazFNWjY>

#### Resim Kaynakçası

**Resim 1.** İzmir Sanayi Mektebi Mızıkacı Takımı Öğrencileri] Saygı, S. K. ve Genç, G. (2019, Mayıs). Yıldız Albümlerindeki Nostalji Heykeli. KNK Dergisi, sayı:39, 13 Erişim adresi: [https://www.konak.bel.tr/files/knk-39pdf\\_28-05-2019\\_14-23-20.pdf](https://www.konak.bel.tr/files/knk-39pdf_28-05-2019_14-23-20.pdf)

**Resim 2.** İsmail Zühtü Bey'in bestelediği Azerbaycan Milli Marşı'nın İsmail Habib Sevük tarafından yazılan sözlerinin yer aldığı İstiklal Uğrunda isimli dergiden bir sayfa] İstiklal Uğrunda. (1928). s. 147.[Şiirler mecmuası] İstanbul: Orhaniye Matbaası.

**Resim 3.** İsmail Zühtü Bey'in vefatından kısa bir süre önce] Müzik ve Sanat Hareketleri. (1934, Eylül). sayı: 1.



III. ULUSLARARASI SANAT – TASARIM KONFERANSI, PERFORMANS VE SERGİSİ  
14-15 Kasım 2023  
III. INTERNATIONAL ART- DESIGN CONFERENCE, PERFORMANCES & EXHIBITION  
November 14-15, 2023



**Türkiye’de Müzik Eğitiminde Teknoloji Kullanımı Konularında Hazırlanmış Tez Çalışmalarının Bibliyometrik Analizi**

*Sibel Çiloğlu*

*Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Öğrencisi, Balıkesir,  
sibellciloglu@gmail.com, 0542 197 15 19 (Orcid ID: 0000-0002-2265-5935)*

*Prof. Dr. Deniz Beste Çevik Kılıç*

*Balıkesir Üniversitesi, Necatibey Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Balıkesir,  
beste@balikesir.edu.tr, 0266 241 27 62 (Orcid ID: 0000-0001-6529-2604)*

**Özet**

Müzik, hayatın her döneminde yer alan sosyal çevre, kültürel yapı, yaşanan coğrafya vb. değişkenlere göre şekillenerek değişmekte ve gelişmektedir. Günümüzde teknoloji ve eğitim teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte diğer eğitim alanlarında olduğu gibi müzik eğitimi de bir gelişim süreci yaşamaktadır. Bu gelişim süreci müzik eğitiminde, çeşitli teknolojik araç gereç ve yöntemlerin (midi, ses kayıt cihazları, bilgisayar destekli eğitim, DVD, CD vb.) kullanılmasına olanak tanımaktadır. Ülkemizde müzik eğitiminin farklı alanlarında teknolojik araç gereçlerin kullanılmasına yönelik hazırlanan yüksek lisans ve doktora tezleri literatüre katkı sağlamıştır. Araştırma kapsamında, YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanında yer alan “müzik eğitimi ve teknoloji” alanında hazırlanan yüksek lisans ve doktora tezleri incelenerek, elde edilen veriler frekans ve yüzde değerlerine göre tablolaştırılmıştır. Bu bağlamda, hazırlanan çalışma ile ülkemizde müzik eğitiminde teknoloji kullanımına yönelik hazırlanan tez çalışmalarının bibliyometrik analizinin yapılması amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik, Müzik Eğitimi, Teknoloji, Müzik ve Teknoloji

**Bibliometric Analysis of Theses on the Use of Technology in Music Education in Türkiye**

**Abstract**

Music is a part of the social environment, cultural structure, geography, etc. in every period of life. It changes and develops according to variables. Nowadays, with the development of technology and educational technologies, music education, like other fields of education, is experiencing a development process. This development process allows the use of various technological tools and methods (MIDI, voice recorders, computer-assisted education, DVD, CD, etc.) in music education. Master's and doctoral theses prepared on the use of technological tools in different fields of music education in our country have contributed to the literature. Within the scope of the research, master's and doctoral theses prepared in the field of "music education and technology" in the YÖK National Thesis Center data base were examined and the obtained data were tabulated according to frequency and percentage values. In this context, the aim of the prepared study is to conduct a bibliometric analysis of thesis studies prepared for the use of technology in music education in our country. Within the scope of the research, master's and doctoral theses prepared in the field of "music education and technology" in the YÖK National Thesis Center database were examined and the obtained data were tabulated according to frequency and percentage values. In this context, the aim of the prepared study is to conduct a bibliometric analysis of thesis studies prepared for the use of technology in music education in our country.

**Keywords:** Music, Music Education, Technology, Music and Technology

## Giriş

Teknoloji, son yıllarda hayatımızın ayrılmaz bir parçası haline dönüşmüştür. Hemen hemen her alanda teknoloji araçları kullanılmaktadır. Teknoloji, pek çok alanda yaşamı kolaylaştırmıştır. Bilgiye hızlı erişimi ve doğru bilgiye ulaşmayı sağlar, zamanı verimli kullanmamıza yardımcı olur, iletişim ve haberleşme aracı olarak kullanılabilir aynı zamanda eğitim aracı olarak da kullanılabilir. Teknolojinin birçok faydası olsa da özellikle eğitimin ulaşılabilirliğini kolaylaştırması topluma büyük yarar sağlamaktadır. Özellikle son yıllarda hazırlanan çalışmalar incelendiğinde, COVID-19 pandemisi sonrasında teknoloji araçlarının eğitim alanında kullanımının arttığı görülmektedir. Sezgin ve Fırat (2020), pandemi döneminde akıllı telefon ve bilgisayarın eğitim alanında kullanımının arttığına değinmişlerdir (s. 42). Sözen (2020) hazırladığı çalışmanın sonucunda, pandemi sonrasında uzaktan eğitimin önem kazandığına ve zamanla dijital okuryazarlığın artacağı sonucuna değinmiştir (s. 316).

Teknoloji kullanımı değişen koşullar ve gelişen teknolojinin de etkisiyle giderek hayatın her alanına yayılmaktadır. Şüphesiz ki eğitim alanı da etki ettiği en önemli alanların başında yer almaktadır. Müzik eğitimi alanı da teknolojinin sıklıkla kullanıldığı yerlerden birisidir. Müzik eğitiminde genellikle gösterip yaptırma tekniği kullanılmaktadır. Ancak, teknolojik araçların kullanımının artmasıyla birlikte müzik eğitiminde teknolojik araçların kullanımı yaygınlaşmıştır. Müzik eğitiminde; DVD, CD, elektronik enstrümanlar, MİDİ, ses kayıt cihazları, Syntshizer gibi teknolojik araçlar kullanılmaktadır (Bolat, 2007). Sağer vd., (2014), müzik eğitiminde uzaktan eğitim ve orkestra uygulamalarına yönelik olarak hazırlanmış oldukları çalışmanın sonucunda, müzik eğitiminde kullanılan uzaktan eğitim araçlarının çalışmalarda başarılı sonuçlar verdiğine ve imkânı olmayan bireylerin uzaktan eğitim sayesinde müzik eğitimi almalarına olanak sağladığı bu sebeple faydalı buldukları sonucuna ulaştıkları görülmektedir. Andaç (2016) çalışmasında, ilköğretim düzeyindeki öğrencilerin eğitiminde müzik teknolojilerinin kullanımının olumlu etkilerinin olduğuna yönelik bulgulara ulaştığı görülmektedir. Burak ve Çörekçi (2021) tarafından hazırlanan çalışmanın bulguları incelendiğinde, müzik eğitiminde teknolojik araçlarının kullanımının çocuklara farklı enstrümanlarını tanıtılmasının kolaylaşması, zamandan tasarruf edilmesi, ilgilerini arttırması gibi faydalarına değinirken; sanal ortama alışmalarının enstrüman çalışmalarına yönelik ilgilerinin azalmasına yol açabileceğine değindikleri aynı zamanda kullanım sıklığının artması durumunda yaparak-yaşayarak öğrenme ilkesini zedeleyebileceğini ifade etmektedirler (s.387).

Görülmektedir ki, müzik eğitiminde teknoloji kullanımının çeşitli olumlu etkileri olduğuna yönelik literatürde çeşitli görüşler bulunmaktadır. Şüphesiz ki, müzik eğitiminde teknoloji kullanımı son yıllarda giderek daha da artmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmanın müzik ve teknoloji alanında yapılacak çalışmaların daha da artmasının gelecek çalışmalara ışık tutabileceğini düşündürmektedir. Bu bağlamda, bu çalışmada, Türkiye’de müzik eğitiminde teknoloji kullanımına yönelik lisansüstü tezlerin incelenmesi amaçlanmaktadır.

## Yöntem

Çalışma hazırlanırken, YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanında yer alan “müzik eğitimi ve teknoloji” alanında hazırlanan yüksek lisans ve doktora tezleri incelenmiştir ve toplamda 14 yüksek lisans tezine 5 doktora tezine ulaşılmıştır. Çalışmaların 4’ü müzik eğitimiyle ilişkili olmaması sebebiyle çalışmaya dâhil edilmemiştir. Elde edilen verilerden, 11 yüksek lisans tezi 3 doktora tezi olmak üzere toplam 14 tez araştırma kapsamına alınmıştır.

## Bulgular

Çalışmanın bu kısmında, araştırma kapsamında ele alınan problem durumuna ilişkin bulgulara ve yorumlara yer verilmiştir.

**Tablo 1.** Müzik Eğitimi ve Teknoloji Alanında Hazırlanan Tezlere İlişkin Dağılım

Çalışmanın Adı	Yılı
Elektronik müzik teknolojisi ve eğitimi	2001
Müzik teknolojilerinin örgün müzik eğitiminde kullanıma durumlarına ilişkin öğretmen görüşleri: Burdur ili örneği	2014
Öğretim elemanı ve öğrenci görüşlerine göre müzik öğretmenliği lisans programlarında müzik teknolojilerinin kullanımı	2014
Disiplinler arası çerçevede Dünya’da ve Türkiye’de müzik teknolojisi eğitimi	2015
Türkiye’de müzik teknolojisi bölümlerinin ders programlarının incelenmesi	2015
Türkiye’de müzik teknolojisi eğitimi: Lisans programları ve stüdyo/laboratuvar olanaklarının karşılaştırılması	2016
Bağlama mikrofona teknikleri ve kompresör kullanımının müzik teknolojileri eğitimine katkıları	2017
Müziksel işitme okuma yazma dersi öğretiminde müzik teknolojisi uygulamalarının başarıya etkisi	2018
Müzik eğitimi veren yükseköğretim kurumlarında ses kayıt ve müzik teknolojileri ile ilgili derslerin öğretimi	2019
Teknik kulak eğitiminde spektral değişkenler: Müzik teknolojisi eğitimi alan öğrencilerin mesleki işitme yetilerini geliştirmek üzere inovatif bir uygulama önerisi	2019
Müzik teknolojilerinin başlangıç seviye grup piyano eğitiminde kullanılabilirliğine yönelik öğretim programı önerisi: Midi piyano laboratuvar uygulamaları	2019
Müzik teknolojilerinin müzik eğitimi anabilim dallarında kullanımına yönelik bir araştırma: Van ili örneği	2021
Covid-19 döneminde müzik öğretmenlerinin müzik teknolojisi ile ilgili aldıkları dersleri kullanma durumları	2022
Armoni eğitiminde müzik teknolojileri kullanımının öğrenci başarısına etkileri	2023

Tablo 1 incelendiğinde, müzik eğitimi ve teknoloji alanında 14 çalışma hazırlandığı görülmektedir. 2001, 2016, 2017, 2018, 2021, 2022 ve 2023 yılları arasında 1’er çalışma hazırlandığı, 2014 ve 2015 yılları aralığında 2’şer çalışma hazırlandığı ve 3 çalışmanın da 2019 yılında hazırlandığı görülmektedir. Buna yönelik çalışmaların sırası ile en fazla 2014, 2015 ve 2019 yıllarında hazırlandığı sonucuna ulaşılmıştır.

**Tablo 2.** Müzik ve Teknoloji Alanında Hazırlanan Tez Çalışmalarının Yüksek Lisans/Doktora Çalışma Sayılarına İlişkin Dağılım

Tez	f	%
Yüksek Lisans Tezi	11	78,5
Doktora Tezi	3	21,4
Toplam	100	100

Tablo 2 incelendiğinde, hazırlanan çalışmaların 13'ünün yüksek lisans tezi olarak hazırlandığı, 3'ünün ise doktora tezi olarak hazırlandığı görülmektedir.

**Tablo 3.** Müzik Eğitimi ve Teknoloji Alanında Hazırlanan Tez Çalışmalarında Kullanılan Yönteme İlişkin Dağılım

Çalışmanın Adı	Yöntem
Elektronik müzik teknolojisi eğitimi ve önemi	Nitel
Müzik teknolojilerinin örgün müzik eğitiminde kullanıma durumlarına ilişkin öğretmen görüşleri: Burdur ili örneği	Nitel
Öğretim elemanı ve öğrenci görüşlerine göre müzik öğretmenliği lisans programlarında müzik teknolojilerinin kullanımı	Nitel
Disiplinler arası çerçevede Dünya'da ve Türkiye'de müzik teknolojisi eğitimi	Nitel
Türkiye'de müzik teknolojisi bölümlerinin ders programlarının incelenmesi	Nitel
Türkiye'de müzik teknolojisi eğitimi: Lisans programları ve stüdyo/laboratuvar olanaklarının karşılaştırılması	-
Bağlama mikrofonlama teknikleri ve kompresör kullanımının müzik teknolojileri eğitimine katkıları	Nitel
Müziksel işitme okuma yazma dersi öğretiminde müzik teknolojisi uygulamalarının başarıya etkisi	Nitel
Müzik eğitimi veren yükseköğretim kurumlarında ses kayıt ve müzik teknolojileri ile ilgili derslerin öğretimi	Nitel
Teknik kulak eğitiminde spektral değişkenler: Müzik teknolojisi eğitimi alan öğrencilerin mesleki işitme yetilerini geliştirmek üzere inovatif bir uygulama önerisi	Nitel
Müzik teknolojilerinin başlangıç seviye grup piyano eğitiminde kullanılabilirliğine yönelik öğretim programı önerisi: Midi piyano laboratuvar uygulamaları	Nitel



Müzik teknolojilerinin müzik eğitimi anabilim dallarında kullanımına yönelik bir araştırma; Van ili örneği	Nitel
Covid-19 döneminde müzik öğretmenlerinin müzik teknolojisi ile ilgili aldıkları dersleri kullanma durumları	Nitel
Armoni eğitiminde müzik teknolojileri kullanımının öğrenci başarısına etkileri	Nitel-Nicel

Tablo 3 incelendiğinde hazırlanan çalışmaların 11'inde nitel araştırma yöntemi kullanıldığı, 1'inde nicel araştırma yöntemi kullanıldığı, 1'inde nitel-nicel araştırma yöntemi kullanıldığı, 1'inde ise kullanılan araştırma yönteminin belirtilmediği görülmektedir.

**Tablo 4.** Müzik Eğitimi ve Teknoloji Alanında Hazırlanan Tez Çalışmalarının Örneklem Gruplarına İlişkin Dağılım

Çalışmanın Adı	Örneklem Grubu
Elektronik müzik teknolojisi ve eğitimi	Tez
Müzik teknolojilerinin örgün müzik eğitiminde kullanılma durumlarına ilişkin öğretmen görüşleri: Burdur ili örneği	Öğretmen-öğrenci
Öğretim elemanı ve öğrenci görüşlerine göre müzik öğretmenliği lisans programlarında müzik teknolojilerinin kullanımı	Öğretim üyesi-öğrenci
Disiplinler arası çerçevede Dünya’da ve Türkiye’de müzik teknolojisi eğitimi	Yayın incelemesi
Türkiye’de müzik teknolojisi bölümlerinin ders programlarının incelenmesi	Ders programları
Türkiye’de müzik teknolojisi eğitimi: Lisans programları ve stüdyo/laboratuvar olanaklarının karşılaştırılması	Müzik teknolojisi eğitimi veren üniversiteler
Bağlama mikrofonlama teknikleri ve kompresör kullanımının müzik teknolojileri eğitimine katkıları	Tonmayster ve müzik teknolojileri alanı öğretim üyeleri
Müziksel işitme okuma yazma dersi öğretiminde müzik teknolojisi uygulamalarının başarıya etkisi	Güzel Sanatlar Lisesi öğrencileri
Müzik eğitimi veren yükseköğretim kurumlarında ses kayıt ve müzik teknolojileri ile ilgili derslerin öğretimi	Öğretim üyesi
Teknik kulak eğitiminde spektral değişkenler: Müzik teknolojisi eğitimi alan öğrencilerin mesleki işitme yetilerini geliştirmek üzere inovatif bir uygulama önerisi	Müzik teknolojisi bölümü lisans öğrencileri
Müzik teknolojilerinin başlangıç seviye grup piyano eğitiminde kullanılabilirliğine yönelik öğretim programı önerisi: Midi piyano laboratuvar uygulamaları	Lisans öğrencisi
Müzik teknolojilerinin müzik eğitimi anabilim dallarında kullanımına yönelik bir araştırma; Van ili örneği	Öğretim üyesi, lisans öğrencisi ve mezun öğrenciler
Covid-19 döneminde müzik öğretmenlerinin müzik teknolojisi ile ilgili aldıkları dersleri kullanma durumları	Müzik öğretmenleri
Armoni eğitiminde müzik teknolojileri kullanımının öğrenci başarısına etkileri	Müzik bölümü lisans öğrencileri

Tablo 4’te görüldüğü gibi, Araştırmaların örneklem grubundan 1’er tane olmak üzere tez, yayın, ders programları, öğretmen-öğrenci, öğretim üyesi-öğrenci, tonmayster ve müzik teknolojileri alanı öğretim üyeleri, Güzel Sanatlar Lisesi öğrencileri, öğretim üyesi, müzik teknolojisi bölümü lisans öğrencileri, lisans öğrencileri, öğretim üyesi, lisans öğrencisi, mezun öğrenciler, müzik öğretmenleri ve müzik bölümü lisans öğrencilerinin oluşturduğu görülmektedir.

### Sonuç

Araştırmanın sonucunda, müzik eğitimi ve teknoloji alanında 14 çalışma hazırlandığı görülmektedir. 2001, 2016, 2017, 2018, 2021,2022 ve 2023 yılları aralığında 1’er çalışma hazırlandığı, 2014 ve 2015 yılları aralığında 2’şer çalışma hazırlandığı ve 3 çalışmanın da 2019, yılında hazırlandığı görülmektedir. Dolayısı ile çalışmalar sırasıyla en fazla 2014, 2015 ve 2019 yıllarında hazırlandığı tespit edilmiştir.

Araştırmanın bir başka sonucunda, hazırlanan çalışmaların 13’ünün yüksek lisans tezi, 3’ü ise doktora tezidir. Bu çalışmaların 11’inde nitel araştırma yöntemi kullanıldığı, 1’inde nicel araştırma yöntemi kullanıldığı, 1’inde nitel-nicel araştırma yöntemi kullanıldığı, 1’inde ise kullanılan araştırma yönteminin belirtilmediği görülmektedir.

Araştırmaların örneklem grubundan 1’er tane olmak üzere tez, yayın, ders programları, öğretmen-öğrenci, öğretim üyesi-öğrenci, tonmayster ve müzik teknolojileri alanı öğretim üyeleri, Güzel Sanatlar Lisesi öğrencileri, öğretim üyesi, müzik teknolojisi bölümü lisans öğrencileri, lisans öğrencileri, öğretim üyesi, lisans öğrencisi, mezun öğrenciler, müzik öğretmenleri ve müzik bölümü lisans öğrencilerinin oluşturduğu görülmektedir.

### Öneriler

- Müzik eğitimi ve teknoloji alanında hazırlanan tez çalışmalarının sayısının az olduğu görülmekle birlikte bu alanda hazırlanacak çalışmalarının daha çok artırılması alana faydalı olabilir.
- Müzik eğitimi ve teknoloji alanında hazırlanan çalışmaların genellikle nitel yöntemle hazırlandığı görülmektedir. Farklı yöntemlerle hazırlanan çalışmaların artması farklı sonuçları geliştirebilir.
- Müzik eğitiminde teknoloji kullanımının zaman tasarrufu, tekrar yapabilme ve farklı çalgıları tanıtabilme gibi alanlarda daha faydalı olabilir.
- Yapılan alanyazın incelemesi sonucunda, müzik öğretmenlerinin müzik eğitiminde teknoloji kullanımı noktasında eksikleri olduğu görülmektedir. Bu konunun çözümüne yönelik müzik derslerinde teknoloji kullanımına yönelik hizmet içi eğitimler artırılabilir.

### Kaynakça

Acar, A. K. (2019). *Müzik teknolojilerinin başlangıç seviye grup piyano eğitiminde kullanılabilirliğine yönelik öğretim programı önerisi: MIDI piyano laboratuvar uygulamaları*. Doktora Tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Bursa.

Andaç, Y. (2016). *Müzik dersinde teknoloji kullanımının ilköğretim 4. ve 5. sınıf öğrencilerinin müzik dersine karşı tutumlarına etkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Niğde Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Niğde.

Bolat, M. (2007). Teknolojik gelişmelerin müzik dersine yansması. *38. ICANAS*, 10, 141.

Burak, S., & Çörekci, E. D. (2021). Okul öncesi müzik eğitiminde teknoloji kullanımı: antalya ilinde nitel bir çalışma. *Eğitim Teknolojisi Kuram ve Uygulama*, 11(2), 375-395

Büyüktekin, M. A. (2019). *Müzik eğitimi veren yükseköğretim kurumlarında ses kayıt ve müzik teknolojileri ile ilgili derslerin öğretimi*. Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara.

Delen, H. (2017). *Bağlama mikrofonlama teknikleri ve kompresör kullanımının müzik teknolojileri eğitimine katkıları*. Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.



III. ULUSLARARASI SANAT – TASARIM KONFERANSI, PERFORMANS VE SERGİSİ  
14-15 Kasım 2023  
III. INTERNATIONAL ART- DESIGN CONFERENCE, PERFORMANCES & EXHIBITION  
November 14-15, 2023



- Gülcan, K. (2015). *Türkiye’de müzik teknolojisi bölümlerinin ders programlarının incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Sivas.
- Hardal, B. (2018). *Müziksel işitme okuma yazma dersi öğretiminde müzik teknolojisi uygulamalarının başarıya etkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Samsun.
- İmik, O. H. (2015). *Disiplinler arası çerçevede Dünya’da ve Türkiye’de müzik teknolojisi eğitimi*. Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya.
- İpekçiler, B. A. (2022). *Covid-19 döneminde müzik öğretmenlerinin müzik teknolojisi ile ilgili aldıkları dersleri kullanma durumları*. Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Kırıkkale.
- Köse, D. S. (2014). *Öğretim elemanı ve öğrenci görüşlerine göre müzik öğretmenliği lisans programlarında müzik teknolojilerinin kullanımı*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Özer, H. (2021). *Müzik teknolojilerinin müzik eğitimi anabilim dallarında kullanımına yönelik bir araştırma; Van ili örneği*. Yüksek Lisans Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Van.
- Öztürk, M. (2019). *Teknik kulak eğitiminde spektral değişkenler: Müzik teknolojisi eğitimi alan öğrencilerin mesleki işitme yetilerini geliştirmek üzere inovatif bir uygulama önerisi*. Yüksek Lisans Tezi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sivas Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Sivas.
- Pelen, S. (2016). *Türkiye’de müzik teknolojisi eğitimi: Lisans programları ve stüdyo/ laboratuvar olanaklarının karşılaştırılması*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Ünal, H. C. (2023). *Armoni eğitiminde müzik teknolojileri kullanımının öğrenci başarısına etkileri*. Doktora Tezi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Bolu.
- Sağır, T., Eden, A., & Şallıel, O. (2014). Müzik eğitiminde uzaktan eğitim ve orkestra uygulamaları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(9), 69-79.
- Sever, S. (2001). *Elektronik müzik teknolojisi eğitimi ve önemi*. Yüksek Lisans Tezi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu.
- Sezgin, S., & Fırat, M. (2020). Covid-19 pandemisinde uzaktan eğitime geçiş ve dijital uçurum tehlikesi. *Açıköğretim Uygulamaları ve Araştırmaları Dergisi*, 6(4), 37-54.
- Sözen, N. (2020). Covid 19 sürecinde uzaktan eğitim uygulamaları üzerine bir inceleme. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 7(12), 302-319.
- Yengin, A. (2014). *Müzik teknolojilerinin örgün müzik eğitiminde kullanılma durumlarına ilişkin öğretmen görüşleri: Burdur ili örneği*. Yüksek Lisans Tezi, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Burdur.

### **Toplum Mimarlık ilişkisi bağlamında Katılım, Fransa örneği**

*Miray Melisa Yörük, Yüksek Lisans Öğrencisi / Master Student &*

*Doç. Dr. Burcu Gülay Taşçı / Associate Professor, PhD*

*Dokuz Eylül Üniversitesi / Dokuz Eylül University*

#### **Özet**

Bu çalışma kapsamında genel bir anlatımla toplum ve mimarlık ilişkisine değinilmektedir. Burada amaç bu ikili ilişkiyi tarihsel olarak gözden geçirmek ve zamanla oluşan eksiklikleri değerlendirmektir. Bu diyalogu güçlendirmek adına bu makalede sunulan yöntem “katılım” olarak ifade edilmiştir.

Toplumsal bir devrim yaşayan ve son yıllarda mimarlık alanında katılım konusunda büyük ilerleme kaydeden bir Batı Avrupa ülkesi olan Fransa’da toplum ile mimarlık arasındaki diyalogu geliştirmek adına yapılan çalışmaları ve özellikle konut tipolojisine odaklanarak kullanıcı katılımının önemini vurgulamak ve beraberinde ülkemiz için ders alınabilecek noktalara değinmek hedeflenmektedir. Dolayısıyla, Fransa ve beraberinde Türkiye’deki kullanıcı katımlı konut çalışmalarının tarihsel olarak ilk ne zaman yapıldığı, konut üretim süreçlerinde nasıl bir yol izlediğini ve bununla ilgili yasal süreçlerin nasıl şekillendiği açıklanmaktadır. Fransa ile Türkiye arasında efektif bir karşılaştırma yapabilmek adına araştırılan konut proje örnekleri özelinde “katılım mimarlığı” analiz edilmiştir. Farklı parametreler de göz önünde bulundurularak katılımın varlığı ve etkisinin sorgulandığı doküman analizinde, projelerin tabi olduğu yasa ve yönetmelikler, çalışmaların yapılış zamanları, yere bağlı özellikleri, çalışmada kullanılan katılım model ve basamakları ve süreçte yer alan aktörler ayrı ayrı incelenmiştir.

Betimsel araştırma yöntemi ve tarama modeli ile yapılan bu incelemede, tekil tarama tercih edilerek, toplum mimarlık ilişkisi ve demokratikleşme süreçlerindeki farklılıklar ve katılım odaklı çalışmalar bağlamında Türkiye ile Fransa karşılaştırılmıştır. Tarama yapılırken zamansal kesit olarak, bu ülkelerde katılım odaklı çalışmaların başladığı tarihten günümüze kadar olan sürece odaklanılmıştır. İncelenen örneklerden verilerine eksiksiz ulaşılabilenlerine çalışmada yer verilmiş, çalışma kapsamında yer alan ama veri eksikliği olanlar elenmiştir.

Sonuç olarak; yapılan çalışma ile toplum mimarlık ilişkisi bağlamında, planlama ve tasarım süreçlerine katılımın önemi ortaya konulmuş, gelişmiş ve gelişmekte olan iki ülke arasındaki fark, somut örnekler üzerinden açıklanmıştır. Bu çalışma, mimarlık politikasını iyileştirerek toplum ile mimarlık arasında ilişkiyi yeniden tanımlamayı ve güçlendirmeyi hedeflemiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Fransa, Katılımcı Mimarlık, Toplum Mimarlık İlişkisi, Türkiye.

#### **Participation in the Context of the Relationship of Society-Architecture, the Example of France**

##### **Abstract**

Within the scope of this study a general discussion of the dialogue between society and architecture is presented. Reviewing this relationship’s historical development and identifying any flaws that have developed over time are the goals of this analysis. The approach discussed is known as “participation” in order to strengthen this dialogue.

Moreover the purpose of this article is to draw attention to studies carried out to improve this dialogue in France a Western European nation that underwent a social revolution and has significant strides in participation in the field of architecture recently, as well as the significance of user participation, particularly by focusing on housing typology. In addition, the study aims to touch upon points that can be learned for our country. Thus, it is clarified when user-participated housing initiatives were first conducted in France and Türkiye historically, what direction they took in the processes of producing housing, and how the legal procedures associated with this were shaped. “Participative architecture” was specifically examined through the typology of housing in order to make an effective comparison



between France and Türkiye. In the document analysis, where the existence and impact of participation was questioned by taking into account different parameters, the laws and regulations governing the projects, the time of execution of the studies, location-related characteristics, the participation models and steps used in the study, and the actors involved in the process were examined separately.

A single scan was preferred in this study, which used the descriptive research method and scanning model. Türkiye and France were compared in terms of the relationship and dialogue between society and architecture, democratization processes, and studies that are participation-oriented. The time period from the start of participaiton-oriented studies in these nations up until the present was the main focus of the temporal section during the scanning process. The samples that underwent examination were divided into groups: those whose data were fully accessible were included in the study, and those whose data were included but missing were eliminated.

In conclusion, this study highlights the significance of participation in the planning and design processes in the context of the relationship between society and architecture and provides tangible examples to illustrate the differences between developed and developing nations. By enhancing architectural policy, this study aimed to redefine and strengthen the relationship between society and architecture.

**Keywords:** Participatory Architecture, Society Architecture Relationship, France, Türkiye

### **Toplum ile Mimarlık Arasında Diyalog Eksikliği**

Mimarlık ve toplum iç içedir ve birbirlerini etkiler. Toplum değiştikçe, buna yanıt olarak mimari de değişir ve mimari değiştikçe hizmet ettiği toplumu şekillendirmeye ve tanımlamaya yardımcı olmaktadır. Toplum ve yapılı çevre arasındaki etkileşim ve diyalog, mimarlığın insan yaşamındaki ve genel olarak toplumdaki yerini anlamak için kritik öneme sahiptir; çünkü mimarlık, duvarların ötesine uzanır ve yaşamın sosyal boyutu üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Mimarlık bir toplumun yansımasıdır ve bireyin kimliğini ve farklı ölçeklerde işleyen kolektif biçimi kucaklar.

Churchill'in (1943) "biz duvarlarımızı inşa ederiz, sonra duvarlarımız bizi inşa eder" sözü ile anlatmaya çalıştığı gibi, mimarlığın toplumun inşasında belirleyici bir etkisi vardır. Mimarlık ve toplum, zaman içinde birlikte ilerler ve sadece sosyal bağlamda değil, aynı zamanda siyasi ve ekonomik bağlamda da birbirine bağlı, ayrılmaz bir ikilidirler.

Mekân toplumsal bir üründür ve toplumsal yaşamla birlikte üretilir ve yeniden kurulur (Lefebvre, 1991). Morval'a göre (1981) ise toplumun her bir bireyi sosyal bir varlıktır ve mekânla iç içedir. İnsan-mekân ilişkisinde sadece fiziksel çevre değil sosyal çevre de etkin bir roloynamaktadır ve mimarlığın asıl amacı insan için yaşanılabilir çevreler yaratmak olarak tanımlanabilir (Uzunoğlu, 2014). Burada mimar toplumun tasarımcısı, rehberi ve üreticisidir (Hasol, 2013). Bu söylemden de yola çıkarak, mimar ve planlamacıların faaliyetlerinin, toplumve bireylerin yaşamları üzerinde büyük etkisi olması nedeniyle büyük sorumluluk üstlendiği düşünülmektedir.

Tarihsel olarak toplum mimarlık etkileşimi her zaman olumlu gelişmemiş ve bu durum sosyal sorunları da beraberinde getirmiştir. Bu ikili etkileşimde, iki taraf arasındaki yanlış anlaşılmalarda tarih boyunca süregelen ve sonuç olarak hem yapılı çevrenin olumsuz yönde gelişmesine hem de mimarlığın toplum tarafından benimsenememesine neden olmuştur (Hasol, 2019). Yona Friedman'a (1978) göre "sakinler/kullanıcılar", mimari üretimden herhangi bir şekilde etkilenen bireylerdir ve toplumu oluşturan bu bireyler ile mimarlık /mimarlar arasında kopukluklar ciddi bir diyalogsuzluk olarak değerlendirilmektedir.

Bu anlamda, bireylerin yapılı çevreyle bütünleşmesi için bu diyalogda sunulan yöntemlerden biri katılımdır. Literatürde pek çok araştırmaya konu olan yapılı çevrede kullanıcıların söz sahibi olması durumu, aslında en doğal hakları ve vatandaşlık sorumluluğudur (European Urban Charter, 1992; Mimarlık ve Eğitim Kurultayı IX Türkiye Mimarlık Eğitimi Politikası Çalışma Grubu, 2017ve Loi ALUR, 2014)

Günümüzde çokça araştırmanın ana odağı olan ve karmaşık yapısı nedeniyle tam olarak tanımlanamayan katılım konusu, toplumsal, siyasi ve ekonomik olmak üzere pek çok alanda tarihin akışına yön vermiştir. Kişinin kendi yaşam alanının tasarımına katılımda bulması dabenzer şekilde yapılı çevrenin şekillenmesinde bir dönüm noktası olarak

görülebilir.

Kullanıcının kendi kurguladığı yaşam alanını tartışabilmesi ve burada söz sahibi olabilmesi, vatandaşlık hakkı tartışılırken dikkate alınması gereken bir durumdur (Harvey, 2013). Önen(2021) 'in de belirttiği gibi "Katılımcılık bir demokrasi deyimidir" ve demokratik bir toplumda bireyi etkileyen eylemler o bireylerin sürece dahil olmasına açık olmalıdır. Katılım, demokratikleşme yolundaki ilk adımdır (İncedayı, 2002) ve planlama ve tasarım alanında da kritik bir öneme sahiptir. "Kent hakkı", Harvey (2013) tarafından, halkın yapıyı çevreyi kendi gereksinimlerine uyacak şekilde değiştirme gücü olarak tanımlanmaktadır. Bu bireysel bir ihtiyaçtan öte kentli olmanın ortak özelliğinden kaynaklanan toplumsal bir haktır ve bu durumda bir bireyin özel çıkarları değil halkın ortak çıkarı dikkate alınır. Buna istinaden, planlama ve tasarımda katılım konusu ve katılımın toplum mimarlık diyaloguna etkisi bu çalışmada demokrasi bağlamında ele alınmıştır.

Colin Ward (1999), geleceğin vatandaşının kayıtsız bir tüketici olacağı fikrinin uygulanmaktadır. Kullanıcılara kendi çevreleri üzerinde söz sahibi olma fırsatı vermenin olumlu bir fikir olduğunu belirten Ward gibi birçok teorisyen tarafından katılım kavramını literatürde demokratik katılım, topluluk katılımı, yurttaş katılımı ve halk katılımı gibi çok sayıda tanımları yapılmıştır ve incelenmiştir (Habraken, 1985).

Katılım fikrinin birçok değerlendirme alanı ve tanımı olmasına rağmen bütüncül bir bakış açısıyla bakıldığında hepsi ortak kavramlarla özetlenebilir. Katılım fikrinin doğası açıklanırken "tepki, etkileşim, iletişim, iş birliği, paylaşım" tüm disiplinlerin ortak gerçekleri ve değerleridir. Bu noktada, yeni, demokratik ve toplumsallaştırılmış tasarım arayışları mimarın aktivist rolünün ortaya çıkmasına neden olmuştur (Macaire, 2012).

Bu bağlamda, bu makale, toplumsal bir devrim yaşayan ve son yıllarda mimarlık alanında katılım konusunda büyük ilerleme kaydeden ve ülkemizin de birçok alanda örnek aldığı ilk sanayileşen ülkelerden biri olan Fransa'yı konu edinmiştir. Fransa'da toplum ile mimarlık arasındaki diyalogu geliştirmek adına yapılan çalışmalar, özellikle katılımcı konut üretim süreçleri çalışmanın genel çerçevesini oluşturmaktadır.

Dünya genelinde konut meselesinin, sanayileşme ve kentsel nüfusun artışı ile önemsenmeye başladığı bilinmektedir. Sadece Fransa'da değil tüm dünya ülkelerinde, geliştirilen konut politikaları da aslında ekonomik ve demografik gelişmelere uygun biçimde şekillenmektedir (Keleş, 1966). Dolayısı ile bu anlamda avantajlı durumda olan ülkelerde katılımcı konut politikalarındaki gelişmeler hızlı olmakta, toplum mimarlık diyalogu adına olumlu sonuçlar elde edilmektedir. Geçmiş çalışmalar, özellikle konut projelerine katılımın, bir toplumun üyelerinin genel siyasi sürecin bir parçası olmalarını ve toplumu şekillendiren kararlarda söz sahibi olmalarını sağlamada önemli bir rol oynadığını göstermektedir (Davidson, Johnson, Lizarralde, Dikmen ve Sliwinski, 2007).

Katılımcı konut alanında yapılan çalışmaları toplum mimarlık diyalogu ekseninde ele almak bu anlamda ülkemiz için de oldukça önemli ve gerekli görülmekte, Fransa özelinde yapılan bir inceleme ile Türkiye adına dersler çıkarmak hedeflenmektedir.

#### Fransa'da Toplum Mimarlık İlişkisi ve Katılım Odaklı Çalışmalar

Fransa'da toplum ve mimarlık arasındaki ilişki, ülkenin siyasi, kültürel ve ekonomik değerlerinin yarattığı gereksinimin yanı sıra, toplumun gelişen ihtiyaçları ve öncelikleri tarafından da şekillenen bir ilişki olarak görülmektedir.

Fransa'da mimarlık eğitim politikası, mimarlığın sadece üniversitede verilen mesleki bir eğitim olmadığını, bunun ötesinde mimarlığın toplumun tabanına yayılması gereken bir kültür olduğunu savunmaktadır. Bu yaklaşım ile ülkede, okul öncesi dönemden itibaren başta çocuklar olmak üzere, gençleri ve tüm toplumu mimarlık ve yapıyı çevre alanında bilinçlendirmeye yönelik farkındalık çalışmaları yürütülmektedir (Taşçı, 2014). Fransa'da, toplum ve mimarlık arasındaki diyalogu güçlendirmek konusunda çalışma yapan bazı kuruluşlar vardır. Bunlardan biri olan ve asıl amacı Fransız mimarları temsil etmek olan CIAF Uluslararası Fransız Mimar Konseyidir. Konsey mimarlar ve meslek kuruluşları arasında profesyonel ve kültürel bir temas kurmayı da hedeflemektedir. Mimarlar arasında diyalogu teşvik eden bu kuruluş, mimarların diğer disiplinlerle ilişkilerinin yanısıra, mimarlık alanında kültürel sürdürülebilirlik ve çevre ile ilişkiler konusunda da çalışmalar yürütmektedir (Conseil à l'International des Architectes Français, 25 Kasım 2022).

Bunun yanı sıra, RMA (Réseau des Maisons de l'Architecture-Mimarlar Odaları Ağı) da ülke çapında, kamu ve özel sektör ilişkisini sağlamakta, Fransa'da ve dünya genelinde büyük ölçekli projeler ve girişimler için çalışıp, bölgesel olarak kültürel gelişime katkıda bulunmayı hedeflemektedir. RMA, kentsel ölçekte hatta peyzaj konularını da içeren, oldukça kompleks olan mimari tasarım süreçlerinde, toplumun genelinde mimarlık kültürünü geliştirip, bilgi akışını sağlamayı ve bu yolla vatandaşlık ve birlikte yaşama davranışını geliştirmeyi de önemsemektedir. Bu bağlamda merkez, özellikle gençleri hedefleyerek sergiler, tartışmalar, ziyaretler, eğitim seminerleri, geziler, filmler gibi birçok kültürel etkinlikler gerçekleştirilerek enformel eğitim yoluyla topluma ulaşmaya çalışmaktadır (Réseau des Maisons de l'Architecture, 12 Nisan 2023).

Yine benzer bir işleve sahip olan olan CAUE (Conseil d' Architecture, d'Urbanisme et de l' Environnement-Mimarlık, Şehir Planlama ve Çevre Konseyi), gençler arasında mimarlık bilincini geliştirmek için faaliyetler önermektedir. Amacı, daha çok okullardaki gençlerin mimarlık bilgisini arttırmak olan bu kuruluş didaktik veya resmi bir yaklaşımdansa herkesin aktör olabilmesi için ve mimarlık ile ilişkilerinin önemi üzerine düşünmeye teşvik etmektedir. Bu merkez de toplumu, kültürel, sosyal boyutları, anlamlarını ve demokratik yönlerini de dikkate alarak eleştirel bir bakış açısı kazandırmayı hedeflemektedir (Conseils d'Architecture, d'Urbanisme et de l'Environnement, 12 Nisan 2023).

Son olarak, bir diğer örnek olan MdBa (Maison de Banlieue et de l'Architecture-Banliyö ve Mimarlık Derneği) de öğrencilere odaklanarak, anaokulundan liseye kadar öğrencilerin oturdukları mahalleyi daha iyi anlamalarını sağlayan çeşitli tematik programlar geliştirmek için gönüllü öğretmenlerle iş birliğinde çalışan bir kuruluş olarak karşımıza çıkmaktadır (Maison de Banlieue et de l'Architecture, 12 Nisan 2023).

Görüldüğü gibi, Fransa'da, toplumun farklı kesimlerinin ve farklı yaş gruplarının mimarlık konusunda bilinçlendirilmesi adına çalışan benzer pek çok kuruluş bulunmaktadır. Toplum ile mimarlık arasındaki diyalogu geliştirmek için çalışan bu kuruluşlar, bireylerin yaşam alanlarında söz sahibi olabilmelerini önemsemekte ve bu bağlamda katılımcı planlama ve tasarım çalışmalarını desteklemektedir. Özellikle, sivil toplum kuruluşları katılımcı bir anlayışta önemli paydaşlar olarak ifade edilmektedir (Bacqué, Rey ve Sintomer, 2005).

Yapılan araştırma sonuçlarına göre, Fransa'da katılımcı çalışmalar daha çok konut üretimi üzerinde yoğunlaşmaktadır. Konut üretim süreçlerinde katılımcılık, yalnızca mimari projeyi gerçekleştirmek için değil aynı zamanda vatandaşlar tarafından farklı bir yaşam tarzını deneyimlemek için de tercih edilmektedir (Bruneau, 2016 ve Ministère écologie énergie territoires, 2020).

Bugün anladığımız şekliyle, ilk katılımcı konutlar 19. yüzyılın kooperatif hareketi ile ortaya çıkmıştır. İlk konut kooperatif örneği 1867'de Paris'te kurulmuş (Devaux, 2009) ve 2. Dünya Savaşı'ndan sonra, kendi kendini inşa etme anlayışını destekleyen ve zaman içerisinde yapılandırılan militan eylemlerle gelişmiştir (Vilandrau, 2002).

Ana fikir, kullanıcıların ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde tasarlanacak bir toplu yaşam alanı inşa etmektir. Bu fikir ile 1894 yılında Fransa'da Siegfried Yasası çıkarılmıştır. Bu yasanın ardından, HBM (Habitations a Bon Marché-Uygun Fiyatlı Konut) hükümetin resmi politikasının bir parçası haline gelmiş ve HLM (Habitations à Loyer Moderé-Düşük Gelirli Konut) adlı üretimler ortaya çıkmıştır. 1950'lerde inşa edilmiş olan bu sosyal konut fikri, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, konut sıkıntısını gidermek için Fransa hükümeti tarafından çokça tercih edilmiştir (Aubrée, 2006).



**Görsel 1.** “Mimarlık devrim yaratıyor” Fransa, 31 Mayıs 1968

Kaynak: <https://metropolitiques.eu/Relire-Mai-68-et-l-enseignement-de-l-architecture-La-longue-gestation-d-une.html> [Erişim tarihi: 13.04.2023]

Fransa’da katılımcı konutlaşma yaklaşımının, 68 Mayıs hareketiyle ve 1960’larda dünyayı etkileyen toplumsal hareketler eşliğinde zirveye ulaştığı bilinmektedir. Bu tarihten sonra özyönetim değerleri ile öne çıkan katılımcı anlayış (Bonnin ve Reynaud, 1981; Bonnin 1983; Bacqué ve Vermeersch, 2007). Paris’te başlayan evrensel öğrenci protestoları ile devam etmiş, mimarlık alanında ise toplumsal ve politik bir dönüm noktası oluşturarak, katılım düşüncesinin politik ve ideolojik bir düzlemde ele alınmasını sağlamıştır (Görsel 2).



**Görsel 2.** “Ben katılıyorum, sen katılıyorsun, o katılıyor, biz katılıyoruz, siz katılıyorsunuz, onlar kâr ediyorlar” Atelier Populaires Afiş, Fransa, 24 Mayıs 1968

Kaynak: <https://mai68inenglish.com/2016/08/29/poster-i-participate-you-participate-they-profit-24-may-1968-atelier-populaire/> [Erişim tarihi: 13.04.2023]

Bundan sonra, 1974'te Cergy Pontoise Topluluk Atölyeleri ve benzeri girişimler, mahalle sakinleri tarafından inşa edilen eylemler önererek, yaşam alanlarını iyileştirmeyi hedeflemiştir. Buna paralel olarak ortaya çıkan MHGA (Mouvement des Habitats Groupé Autogéré- Kendi Kendini Yöneten Grup Konut Hareketi) gibi gruplar katılımcı konut yaklaşımının gelişmesine sebep olmuş ve bugün görülen birçok projenin katılımcı altyapısını oluşturmuştur (D'Orazio, 2017).

Literatüre bakıldığında katılımcı konut yaklaşımı ile, ağırlıklı olarak 1980'lerde karşılaşıldığını ve bu durumun katılımcıların sürece dahil olmaları konusunda siyasi ilgiyi ortaya çıkardığını söylemek mümkündür. Bu bağlamda, 1998 yılında imzalanan ve 2001 yılında yürürlüğe giren Aarhus Sözleşmesi, Fransa'nın da içerisinde olduğu Avrupa Birliğinde yer alan 46 devletin bölge sakinlerine karar alma süreçlerine katılma yetkisi verilmiştir. Bu sözleşme, çevresel demokrasinin gelişmesi anlamında önemli bir yasal düzenleme olup vatandaşların çevreleri hakkında bilgi sahibi olabilmesi, çevreleri hakkında daha duyarlı olması ve kamuyönetimleri tarafından verilen kararların şeffaf bir şekilde kamuoyuna sunulması gibi önemli gelişmelere sebep olmuştur (La Convention d'Aarhus, 2014).

Şehircilik yönetmeliğine göre ise; yasal olarak, 2000 yılının aralık ayında yürürlüğe giren SRU yasası (Loi Solidarité et Renouvellement Urbain-Dayanışma ve Kentsel Yenileme Yasası) tüm aşamalarda kentsel planlama süreçleri için şeffaf olarak yürütülen halk istişarelerini zorunlu hale getirmektedir (Macaire, 2009).

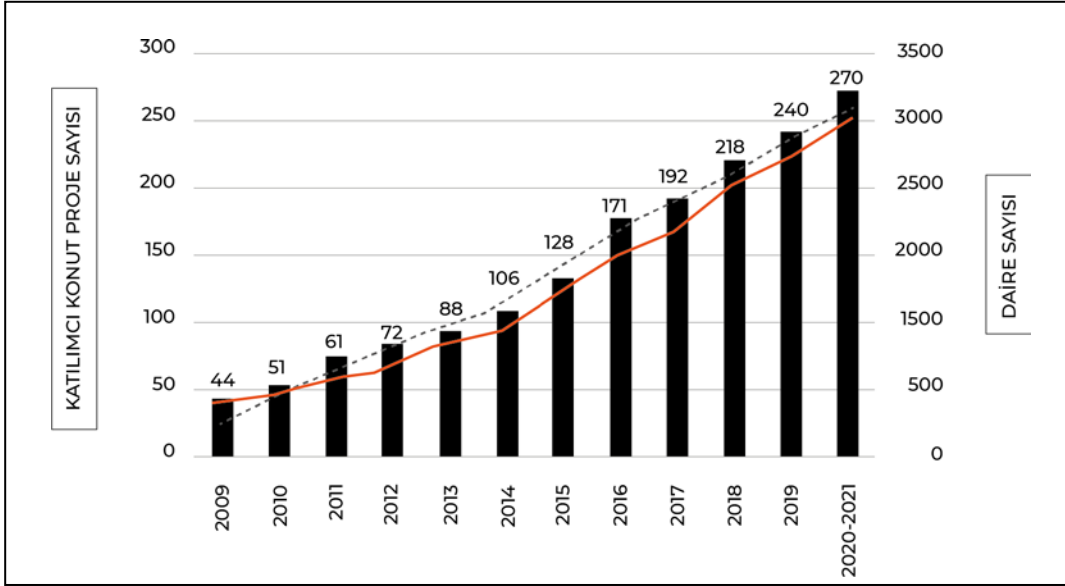
2002'ye gelindiğinde, katılım, Fransa genelinde yenileme projeleri için kanunen zorunlu hale gelmiştir (Querrien, 2005). Buna ek olarak, Fransa'da 2010 yılında, katılımcı konut alanında profesyonel aktörler için bir dernek olan RAHP (Le Réseau National des Acteurs Professionnels de l'Habitat Participatif- Katılımcı Konutta Ulusal Profesyonel Aktörler Ağı) kurulmuş ve katılımcı konut projelerini desteklemek, bu konuda eğitilmiş mimarları bir araya getirmek, onları temsil etmek için çalışmalar yürütülmüştür (Le Réseau National des Acteurs Professionnels de l'Habitat Participatif, 12 Nisan 2023).

Habitat Groupé Autogéré, 1990'lara kadar toplu konut ve bireysel banliyö konutlarına odaklanarak bu yeni konut üretim yaklaşımını kullanmıştır. 2000'lerin başında ise üçüncü ve ara bir alternatif olan yeni bir konut üretim şekli ortaya çıkmıştır (D'Orazio, 2017).

24 Mart 2014 tarihinde, ALUR (Loi pour l'Accès au Logement d'Un Urbanisme Rénové- Konut Erişimi ve Yenilenmiş Şehir Planlaması Yasası) 'nın Fransa'da resmileşmesi ile, bu yeni katılımcı konut üretim yaklaşımı yasal zemine önemli bir destek bulmuştur (Lefèvre, 2014). Duflot II yasası olarak da bilinen bu yasa, barınma hakkına erişimi iyileştirmeyi amaçlamaktadır. Toplum-mimarlık ilişkisini güçlendirme konusunda yapılan ve en güncel düzenleme olan bu yasadayesinde, kişiler konut projelerinin tasarım süreçlerine aktif olarak katılabilmekte ve süreçte ortak/paydaş statüsünde yer alabilmektedir. Bu şekilde her bir birey konutlarının inşasında veya ticari karar alma ile ilgili süreçlerde aktif rol oynayabilmektedir (Légifrance, 2014).

Katılımcı konut yaklaşımı, bu yasa ile "gerçek kişilerin, uygun olduğu durumlarda tüzelkişilerle, konutlarının ve ortak kullanıma yönelik alanların tanımına ve tasarımına katılmak, inşa etmek veya inşa etmek için güçlerini birleştirmek" olarak tanımlanmaktadır (Légifrance, 2014). Ayrıca bu yasa, katılımcı konut, konut inşası ve sağlanmasının yanı sıra, yaşayanlar arasında paylaşım ve dayanışma mantığı içinde kolektif alanların geliştirilmesini teşvik etmektedir.

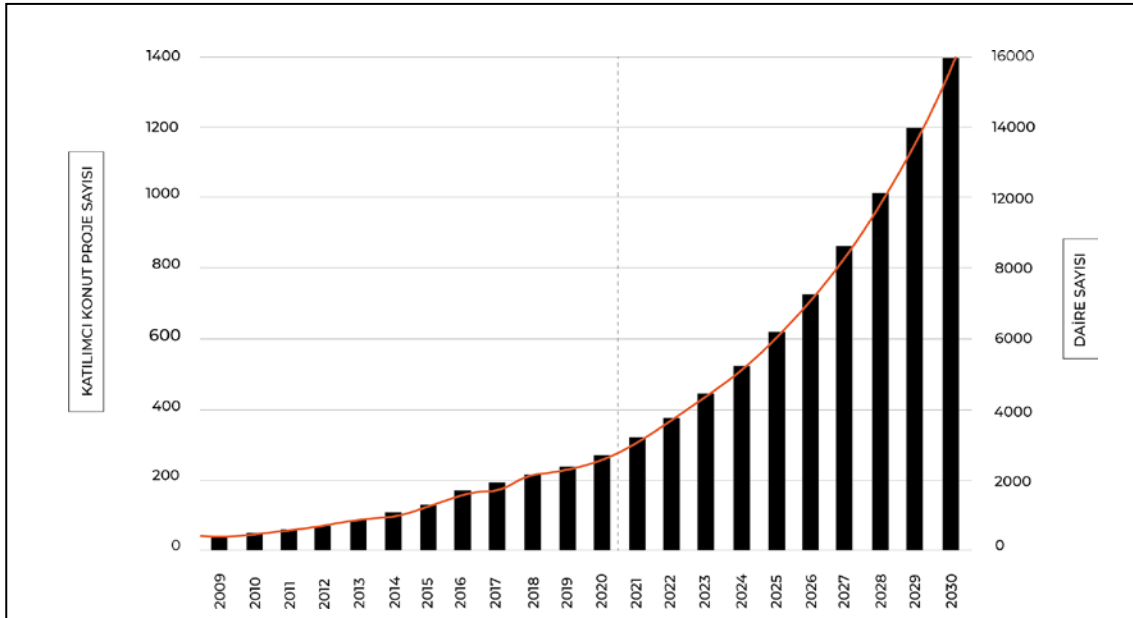
Sayısal verilere bakıldığında Fransa Katılımcı Konut resmî web sitesi 2021, (Habitat Participatif France) rakamlarına göre; 2009 yılından beri, Fransa'da katılımcı konut sayılarında yıllık ortalama %18 oranında bir artış gözlemlenmektedir. Bu sayı yıllık 44 iken 2021 yılında yıllık 270 adet katılımcı projeye yükselerek son yıllarda 300'e kadar yükselmiştir. 2018 yılında tamamlanmış katılımcı konut proje sayısı 576 adet iken 2021 yılı istatistiklerine göre bu sayı yaklaşık 9 000 daireye denk gelen 900 adet katılımcı konut projesine kadar yükselmiştir (Şekil 1).



Şekil 1. Katılımcı konut projelerin yıllar içerisindeki gelişimi

Kaynak: <https://www.habitatparticipatif-france.fr/?HPFDefinition> [Erişim tarihi: 15.04.2023]

2009-2021 yılları arasındaki artış oranlarına dayanarak, 2030 yılına kadar Fransa’da ortalama yıllık 2400 adet proje ve toplam 15000 adet katılımcı konut daire yapılması hedeflenmektedir (Şekil 2).

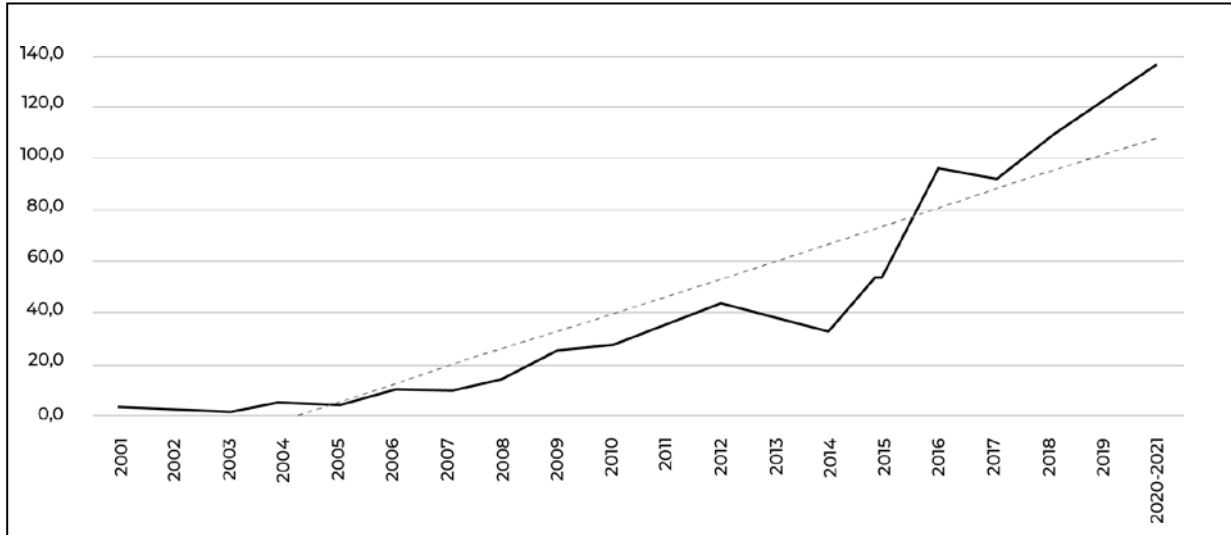


Şekil 2. Katılımcı konut projelerinin yıllar içerisindeki gelişimi ve gelecek yıllar için öngörüsü

Kaynak: <https://www.habitatparticipatif-france.fr/?HPFDefinition> [Erişim tarihi: 15.04.2023]

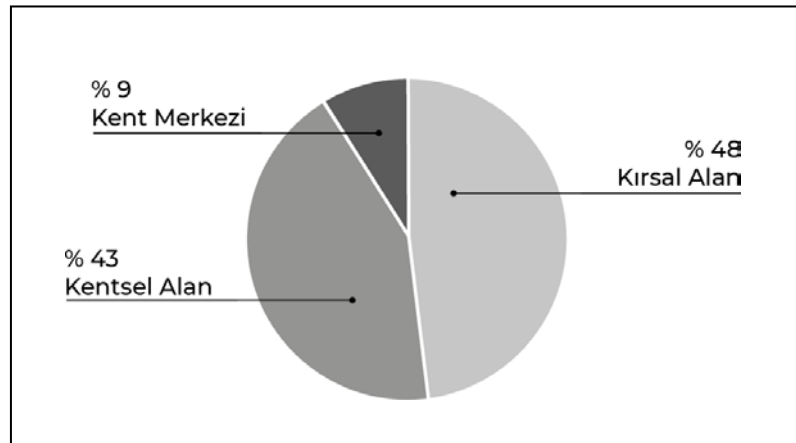


Sayısal olarak bakıldığında, katılımcı konut projeleri yıllar içerisinde artan bir tutum sergilemiştir ve özellikle 2000’li yıllarında başında ilk düzenli artış gözlemlenmiştir (Şekil 3). Ardından, 2014 yılında yürürlüğe giren ALUR yasası ile birlikte 2014 yılında ikinci önemli artış başlangıcı görülmektedir. Son olarak ise 2020-2021 yıllarında katılımcı konut projelerinin sayısının yılda 120-140 adet olarak belirlenmiştir.



**Şekil 3.** Katılımcı konut projelerinin başlangıçları ve yıllar içerisindeki gelişimi Kaynak: <https://www.habitatparticipatif-france.fr/?HPFDefinition> [Erişim tarihi: 15.04.2023]

Bu veriler, Fransa’daki konut üretiminin %0,8 denk gelmektedir ve bu projelerin konumlarına bakıldığında ise farklı farklı alanlara dağıldığını görülmektedir. Oranlara bakıldığında, %48 i kırsal alanda yer alırken, %43’ü kent içerisindeki yerleşim merkezlerinde yer alır. Buna ek olarak, %9 gibi az bir oranla şehir merkezinde de katılımcı konut örnekleriyle karşılaşmaktadırdır (Şekil 4).



**Şekil 4.** Katılımcı konut projelerinin konumları

Kaynak: <https://www.habitatparticipatif-france.fr/?HPFDefinition> [Erişim tarihi: 15.04.2023]

Toplum mimarlık ilişkisinde katılımcı politikanın önemine değinen bu çalışmada, Türkiye’den farklı olarak, aşağıdan yukarıya doğru bir demokrasi anlayışı ile gelişen Fransa örneği üzerinde durulmuş, bu bağlamda iki ülke arasındaki farklılığın toplum mimarlık ilişkisine etkisine bakılmıştır.

### Sonuç

Türkiye ve Fransa’da süregelen toplum mimarlık ilişkisine bakarak, iki ülke arasında demokrasi kavramının gelişim sürecinden başlayarak, mimarlık politikası ve milli eğitim politikaları açısından farklılıklar olduğu görülmektedir. Bu nedenle, bu çalışmada, Türkiye ile Fransa, toplum mimarlık ilişkisi ekseninde karşılaştırılmış, bu çerçevede katılım odaklı çalışmalar ele alınmıştır.

Katılımcı planlama ve tasarım süreçleri, toplum mimarlık diyalogunu sağlamak ve sürdürmek açısından oldukça önemlidir. Makale kapsamında, katılım odaklı çalışmalardan, Fransa’da yaygın olarak karşılaşılan konut üretim süreçlerine odaklanılmıştır. Örneklem seçiminde katılımcı konut tasarımına odaklanılmasının bir sebebi de ülkemizde konut stoğu özelinde yaşanan sorunlara katılımcı bir yöntem ile cevap aramaktır.

Genel olarak bakıldığında, Fransa toplum mimarlık diyalogu bağlamında katılım için gelişmiş bir yasal çerçeveye sahiptir ve de Türkiye’de de özellikle son yıllara bakıldığında yeni kanuni düzenlemeler ile birlikte yeni katılım mekanizmaları geliştirilmiştir. Ancak, her iki ülkede de bu mekanizmaların uygulanmasında ve güçlendirilmesinde boşluklar bulunmasına rağmen Fransa’nın yine de bu anlamda Türkiye’den ileri bir konumda olduğu sorgulanmaz bir gerçektir. Fransa’ya sosyo-politik bir açıdan bakıldığında 1980’lerden başlayan ve günümüze kadar devam eden yerel yönetim reformunun bir parçası olarak, 2003 yılında belediye ve bölgesel yönetimleri etkileyen önemli anayasa değişiklikleri yapmıştır. Mevcut vatandaşlık kavramının kökleri Fransız Devrimi’ne dayandığından, Türkiye’nin bu değişiklikleri, özellikle de yerel katılıma ilişkin yeni mevzuatı incelemesi kritik öneme sahiptir.

Fransa’da toplum ve mimarlık arasındaki ilişkiyi güçlendirmek adına birçok çalışma ve etkinlik yapılmış, kuruluş ve kurumlar kurulmuştur, toplumu bu anlamda desteklemek adına birçok yasa çıkarılmış ve gelişmeye devam edilmektedir. Türkiye’nin ise katılım olgusuna yaklaşımının evriminin, yerel yönetimlerin özerkliğine güçlü bir şekilde bağlı olduğu düşünülmektedir. Ancak, Batı’dan farklı olarak ülkemizde yerel yönetimlerin etkinliği nispeten yenidir; bu kurumlar 19.yüzyılda alınan kararları meşrulaştıran merkezi yönetimin bir uzantısı olarak ortaya çıkmış ve günümüze kadar tam bir özerklik kazanamamıştır.

İki toplumun kurguları incelendiğinde Türkiye’nin modern yurttaşlık anlayışının devrimci Fransız geleneğine benzediği görülmektedir, çünkü özel alana, dini aile evine dâhil eden bir müdahale söz konusudur. Modern Cumhuriyet Türkiye’sinde milleti ve milliyetçi duyguları önceleyen bir “millet arayan devlet” ten söz edilmektedir (Kadioğlu, 2008). Türk millet kurucu devletinin bileşeni devlet odaklı bir siyasi birliktir. Buna bağlı olarak Türk vatandaşlığı, tepeden tırnağa devlet yetkilileri tarafından tanınmayan bir kavram olarak ortaya çıkmıştır. Türkiye’de medeni, siyasi ve sosyal haklar aşağıdan gelen talepler ve mücadeleler sonucu değil yukarıdan gelen talepler sonucu sağlanır (T.H. Marshall’ın haklara dayalı vatandaşlık yaklaşımını ele alarak). Böylece tarihsel sürece bakıldığında vatandaşlık kavramı yukarıdan tanımlandığı için Fransa’daki vatandaşlık anlayışından farklıdır ve edilgen bir terim haline gelmektedir. Kısacası, Türkiye yukarıdan aşağıya (Top-Down) bir anlayışa sahipken Fransa’da aşağıdan yukarıya (Bottom-Up) bir anlayış mevcuttur. Alttakiler aşağıdan kendilerini ifade ederken, yukarıdana aşağıya yaklaşım ise tam tersine bir otorite tarafından insanların yönlendirilmesi ve örgütlenmesidir. Planlama ve mimari süreçlerinde olduğu gibi, yukarıdan aşağıya anlayışta, merkezi olarak belirlenen hedeflere ulaşmak için kalifiye çalışanlar tarafında merkezi olarak gerçekleştirilen ve dikkatlice yürütülen planlara dayalı kapsamlı teknik araştırmalar yürütmenin geleneksel yöntemini ifade etmektedir. Aşağıdan yukarı anlayış vatandaş veya toplum sorunlarının çözümünde çeşitli ekonomik kısıtlamalara ve idari verimsizliklere bir yanittir. Buna göre, Türkiye ve Fransa’nın tarih boyunca süregelen toplum işleyiş farklarından kaynaklı olarak toplum-mimarlık arasındaki diyalogu doğrudan farklı şekillerde etkilediği ve doğal olarak farklı sonuçlar doğurması dikkate alınmalıdır.

### Kaynakça

- Aubrée, L. (2006). L'évolution du peuplement du parc HLM en France. *Pensée plurielle*, (1), 53- 061.
- Bacqué, M. H., Rey, H., ve Sintomer, Y. (2005). Introduction. La démocratie participative, un nouveau paradigme de l'action publique?. In *Gestion de proximité et démocratie participative* (pp. 9-46). La découverte.
- Bacqué, M. H., ve Vermeersch, S. (2007). *Changer la vie: les classes moyennes et l'héritage de Mai 68*. Éditions de l'Atelier.
- Bonnin, P. (1983). *Habitats autogérés: M.H.G.A.* Paris: Édition Alternatives. Bonnin, P. ve Reynaud, P. (1981). *Une révolution paisible. L'habitat autogéré*. Paris.
- Bruneau, A. (2016). *Commun village. 40 ans d'aventures en habitat participatif*. Éditions Repas.
- Churchill, W. (1943). We shape our buildings, and afterwards our buildings shape us.... In *House of Commons. Meeting in the House of Lords* (Vol. 28).
- Conseil à l'International des Architectes Français. (25 Kasım 2022). Toutes les informations. <http://www.ciaf.fr/informe-categories/toutes-les-informations.html?page=6>
- Conseils d'Architecture, d'Urbanisme et de l'Environnement. (12 Nisan 2023). Qu'est-ce qu'un CAEU?. <https://www.fncaue.com/quest-ce-qu-un-caue/>
- Davidson, C., Johnson, C. A., Lizarralde, G., Dikmen, N., ve Sliwinski, A. (2007). Truths and myths about community participation in post-disaster housing projects. *Habitat International*, 31(1), 100–115. <https://doi.org/10.1016/j.habitatint.2006.08.003>
- Devaux C., (2009). *Concevoir le logement autrement: l'exemple des coopératives d'habitants*, Mémoire de première année (direction J.-Cl. Driant), Institut d'urbanisme de Paris.
- Devaux, C. ve Bourdin, A. (2015). *L'habitat participatif: de l'initiative habitante à l'action publique*, Rennes: éditions PU Rennes, ss. 394.
- D'Orazio, A. (2017). *S'associer pour habiter et faire la ville: de l'habitat groupé autogéré à l'habitat participatif en France (1977–2015): exploration d'un monde en construction [Doktora Tezi]* Université Paris Nanterre.
- European Urban Charter (1992). <https://rm.coe.int/168071923d>
- Friedman, Y. (1978). *L'architecture de survie*. Casterman, Tournai.
- Habraken, N.J. (1985). Who is Participating? Towards a Professional Role, *Proceedings of the International Design Participation Conference – Design Coalition Team*, TU/e, 22- 24 Nisan 1985, Eindhoven.
- Harvey, D. (2013). *Asi Şehirler – Şehir Hakkında Kentsel Devrime Doğru*. Metis Yay., İstanbul Hasol, D. (2013). *Mimarlık yasaları ve mimarlık politikalarında kültür, sanat, mimarlık üçlüsü*. *Güney Mimarlık*, 13, 22, 24.
- Hasol, D. (2019). *Mimarlık denince*. Yem Yayınları.
- İncedayı, D. (2002). *Çevre ve Katılım*, İncedayı, D. (ed.), *Çevre Tümdür içinde*, ss: 107-129. Bağlam Yay., Ankara
- Kadioğlu, A. (2008). *Vatandaşlığın dönüşümü: Üyelikten haklara*. Metis Yayıncılık.
- Keleş, R. Y. (1966). *Sosyal Konut Politikası Kavramı Üzerinde Bir Deneme ve Türkiye'de Sosyal Konut Politikası*, *Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, (167-234).
- La Convention d'Aarhus: Guide d'application (2014). [https://unece.org/DAM/env/pp/Publications/Aarhus\\_Implementation\\_Guide\\_FRE\\_interactive.pdf](https://unece.org/DAM/env/pp/Publications/Aarhus_Implementation_Guide_FRE_interactive.pdf)

- Le Réseau National des Acteurs Professionnels de l’Habitat Participatif. (12 Nisan 2023). La démarche du RAHP.  
<https://www.rahp.fr/>
- Le Réseau National des Acteurs Professionnels de l’Habitat Participatif. (12 Nisan 2023). La démarche du RAHP.  
<https://www.rahp.fr/>
- Lefebvre, H. (1991). The Production of Space. (Çev: N, Smith), Blackwell, Oxford
- Lefèvre, P. (2014). L’habitat participatif: 40 ans d’habitat participatif en France, Éditions Apogée.
- Légifrance. (2014). LOI n° 2014-366 du 24 mars 2014 pour l’accès au logement et un urbanisme rénové. (23 Kasım, 2022).  
<https://www.legifrance.gouv.fr/download/pdf?id=7Wb5kNdWdwPFhrotL9FHWVsDFihSq-tW46KWa2ISZzs=>
- Loi ALUR, LOI n° 2014-366 du 24 mars 2014 pour l’accès au logement et un urbanisme rénové  
(1) - Légifrance. (2014). Gouv.fr.  
<https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000028772256>
- Macaire, E. (2009). Des architectes à l’épreuve de la participation. Ville Éphémère, Ville Durable—Nouveaux Usagers, Nouveaux Pouvoirs; De Coninck, F., Deroubaix, J.-F., Eds, 135-147.
- Macaire, E. (2012). L’architecture à l’épreuve de nouvelles pratiques: recompositions professionnelles et démocratisation culturelle [Doktor Tezi]. Ecole nationale supérieure d’architecture de Paris La Villette.
- Maison de Banlieue et de l’Architecture. (12 Nisan 2023). Scolaires. <https://www.maisondebanlieue.fr/scolaires/>
- Marshall, T. H. (1963). “Citizenship and Social Class” in Sociology at the Crossroads, Heinemann: London.
- Mimarlık ve Eğitim Kurultayı IX Türkiye Mimarlık Eğitimi Politikası Çalışma Grubu, (2017). Türkiye Mimarlık Eğitimi Politikası Taslak.  
[https://arch.metu.edu.tr/system/files/news/2017/turkiye\\_mimarlik\\_egitimi\\_politikasi.pdf](https://arch.metu.edu.tr/system/files/news/2017/turkiye_mimarlik_egitimi_politikasi.pdf)
- Ministères Écologie Énergie Territoires. (2020). Habitat participatif: un cadre juridique pour habiter autrement.  
<https://www.ecologie.gouv.fr/habitat-participatif-cadre-juridique-habiter- autrement>
- Morval, J. (1981) Introduction à la psychologie de l’environnement, Çevre Psikolojisine Giriş, çev. N. Bilgin (1985) Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir.
- Önen, Y., (2021). “Toplum Hizmetinde” Katılımcılık Modelleri Üzerine Düşünceler, Mimarlık, 420, ss.69-71.
- Pulat, G., (1992). Dar Gelirli Kentlilerin Konut Sorunu ve Soruna Sosyal İçerikli Mekansal Çözüm Arayışları. Pulat Gülçin (Ed.). Ankara: Kent Koop Yayınları.
- Querrien, A. (2005). Le logement social en Europe: Dans le passé et vers quel avenir?. Informations sociales, (3), 126-135.
- Réseau des Maisons de l’Architecture. (12 Nisan 2023). Acteurs de médiation architecturale et urbaine.  
<https://www.ma-lereseau.org/acteurs-de-mediation-architecturale-et-urbaine>
- Taşçı, B. G. (2014). *Çocuk-Mimarlık çalışmalarının değerlendirilmesi ve ilköğretim için yapı çevre eğitim programı önerisi (Sosyal Bilgiler dersi için)* (Doctoral dissertation, Dokuz Eylül Üniversitesi (Turkey)).
- TMMOB Mimarlar Odası, (2020). Türkiye Mimarlık Eğitimi Politikası.  
[https://www.tmmob.org.tr/sites/default/files/turkiye\\_mimarlik\\_egitimi\\_politikasi\\_icin\\_tiklayin\\_iz.pdf](https://www.tmmob.org.tr/sites/default/files/turkiye_mimarlik_egitimi_politikasi_icin_tiklayin_iz.pdf)
- Towards an Architectural Policy for TURKEY. (n.d.). Retrieved September 24, 2023, from [https://www.ace-cae.eu/fileadmin/New\\_Upload/6.\\_Architecture\\_in\\_Europe/EU\\_Policy/TK-report.pdf](https://www.ace-cae.eu/fileadmin/New_Upload/6._Architecture_in_Europe/EU_Policy/TK-report.pdf)



III. ULUSLARARASI SANAT – TASARIM KONFERANSI, PERFORMANS VE SERGİSİ  
14-15 Kasım 2023  
III. INTERNATIONAL ART- DESIGN CONFERENCE, PERFORMANCES & EXHIBITION  
November 14-15, 2023



- Uzunoğlu, S. S., ve Özer, H. (2014). Mimarlık eğitiminde mimari psikoloji formasyonunun geliştirilmesi için bir model. *MEGARON/Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi E- Dergisi*, 9(2), 143-165.
- Vilandrau, M. (2002). L'étonnante aventure des Castors: l'autoconstruction dans les années 50, Editions L' Harmattan.
- Ward, C. (1999). A peopled landscape. *Richer Futures: Fashioning a New Politics*, 84-98.

### Sürdürülebilirlik 4'33"

*Coşkun Irmak, Lisans Öğrencisi / Undergraduate Student*

*Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Müzik Öğretmenliği Ana Bilim Dalı, İzmir, coskunirmak85@gmail.com*

#### Özet

Sürdürülebilirlik tüm canlıların mevcut ve gelecek nesilleri için ekonomik, sosyal ve çevresel açıdan güvenilir, sağlıklı ve yüksek kaliteli bir hayatı garantilemek arayışı içerisinde (Gladwin, Kennelly, & Krause, 1995, s. 879). Sürdürülebilirlik, mevcut durumda var olan kaynaklardan gelecekte de aynı şekilde yararlanılabilmesi amacıyla bu kaynakların devamlılığının sağlanması üzerine kurulmuş bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır (Küçüköğlü, 2019).

Çalgı üretiminin çoğunlukla ahşap, ağaç, bitki vb. ve toprakta mineral olarak bulunan metallere bağlı olması, doğaya verilen zarar düşünüldüğünde çalgı üretiminin sürdürülebilirliği açısından bir tehlike arz ettiği düşünülmektedir. Doğaya verilen tahribatın hızla devam ettiği düşünüldüğünde, ham madde kaynaklarının azalacağı, çalgı yapımının da son bulacağı düşünülmektedir. Müzik sürdürülebilir mi? sorusu akıllara hemen gelecektir. Sorunun sonsuz cevabı olabilir. T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi'nde 2022 – 2023 Akademik yılında düzenlenen "Dönüşümler: Sanat ve Eğitim Bağlamında Sürdürülebilirlik" Workshop, Sergi ve Performansları Serisi kapsamında yapılan çalışma ile John Cage'in ikonik 4'33" adlı eseri üzerinden, değerli katılımcıların da katkılarıyla, bir cevap verilmeye çalışılmıştır.

Sessizlik, müzikte farklı şekillerde kullanılmıştır. Ancak, "Sessizlik" kavramının müzikte kullanımının en çarpıcı ve ikonik örneğinin John Cage'in 4'33" adlı eseri olduğu düşünülmektedir. Prömiyeri 29 Ağustos 1952'de piyanist David Tudor tarafından yapılan eserde, 3 bölüm boyunca toplam 4 dakika 33 saniye süresince "sessizlik" duyulmuştur.

Bu bağlamda, çalışmada gönüllü katılımcılardan rastgele bir anda ve konumda 4 dakika 33 saniye boyunca kayıt yapmaları istenmiştir. Toplanan kayıtlar, bulut konumda ve herkese erişilebilir şekilde ortak bir klasöre yüklenmiştir. Yüklenen ses kayıtları, Cakewalk müzik yazılımı ile farklı kanallarda alt alta eklenerek, 4 dakika 33 saniye süreli tek bir eser ortaya çıkarılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Sürdürülebilirlik, Müzik Yapımı, Müzik, Sessizlik, John Cage, 4'33"

### Sustainability 4'33"

#### Abstract

Sustainability is the pursuit of ensuring an economically, socially and environmentally reliable, healthy, and high-quality life for all living beings' present and future generations (Gladwin, Kennelly, & Krause, 1995, p. 879). Sustainability emerges as a concept, aiming for the continuity of usage of the existing resources to be beneficial in the future, in the same way as today (Küçüköğlü, 2019).

The production of musical instruments is mostly dependent on wood, trees, plants, etc., and the minerals in the soil, from the point of view that the harm given to nature is believed to be a threat to the sustainability of musical instrument production. When it is thought that the rapid destruction of nature, it is believed that the raw material resources will decrease and result in the cessation of musical instrument production. The question arises, can music be sustainable? The answer to this question may be infinite. A response has been attempted to be given by John Cage's iconic work 4'33", with valuable contributions from participants, with the study carried out within the scope of the "Dönüşümler: Sanat ve Eğitim Bağlamında Sürdürülebilirlik" Workshop, Sergi ve Performansları Serisi" at T.C. Dokuz Eylül University Buca Faculty of Education in 2022 – 2023 academic year.



Silence has been used in various ways in music. However, it is thought that the most striking and iconic example of the use of the concept of "silence" in music is John Cage's work "4'33". Premiered by pianist David Tudor on August 29, 1952, the work featured "silence" for a total of 4 minutes and 33 seconds over 3 movements.

In this context, the participants in the study were asked to record for 4 minutes and 33 seconds at a random moment and location. The collected recordings were uploaded to a shared folder in the cloud and made accessible to everyone. The uploaded audio recordings were then combined in a single composition lasting 4 minutes and 33 seconds using Cakewalk music software.

**Keywords:** Sustainability, Music Production, Music, Silence, John Cage, 4'33"

### Sürdürülebilirlik

Sürdürülebilirlik tüm canlıların mevcut ve gelecek nesilleri için ekonomik, sosyal ve çevresel açıdan güvenilir, sağlıklı ve yüksek kaliteli bir hayatı garantilemek arayışı içerisinde (Gladwin, Kennelly, & Krause, 1995, s. 879). Gelecek nesiller için insanlığın gelişimini doğa ile dengeli bir noktaya getirebilmek amacıyla neler yapılması gerektiğine odaklanır. Bu doğrultuda sürdürülebilirlik disiplinler arası bir kavramdır. Çünkü sürdürülebilirlik kaynakların tükenmesi, çevre kirliliği, atıkların oluşumu ve bertaraf edilmesi, nüfus artışı, sosyal adalet, çevresel adalet gibi çok sayıda farklı konuyu içermektedir (Stead & Stead, 2000, s. 317).

Bu doğrultuda sürdürülebilirlik, gelecekte de toplumların varlığını devam ettirebilmesi, doğal kaynakların tükenmeden insan ihtiyaçlarını karşılayabilmesi ve tüketim sonucu bugün kullandığımız kaynakların yok olmaması için ekonomik, sosyal ve çevresel açılardan tam bir süreklilik sağlanması şeklinde açıklanmaktadır (Küçüköğlü, 2019). Sürdürülebilirlik, mevcut durumda var olan kaynaklardan gelecekte de aynı şekilde yararlanılabilmesi amacıyla bu kaynakların devamlılığının sağlanması üzerine kurulmuş bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır (Küçüköğlü, 2019). İngilizce karşılığı "sustainability" olan sürdürülebilirlik kavramı, ilk kez 1987 yılında BM Dünya Çevre ve Kalkınma Komisyonu [WCED] tarafından hazırlanan "Ortak Geleceğimiz" başlıklı Brundtland Raporu vesilesiyle kalkınma ile ilintili olarak "sürdürülebilir kalkınma" şeklinde günlük dilimize girmiş ve izleyen yıllarda da oldukça popüler bir hal almıştır (Şen, 2018). Söz konusu raporda sürdürülebilirlik kavramı, sürdürülebilir kalkınma ekseninde ele alınmış ve sürdürülebilir kalkınma "gelecek nesillerin ihtiyaçlarını karşılama olanaklarını tehlikeye atmadan bugünün ihtiyaçlarını karşılayan kalkınma" (WCED, 1987: 40) şeklinde tanımlanmıştır (Şen, 2018).

### Müzik

"Tanımlama, tanımlanan şeyi tanımladığı çerçevede hareket ettiren temel işleviyle incelemeye büyük kolaylık sağlar. Bu anlamda «tanımlayanın kendi perspektifini kısa ve yoğun biçimde aktarmak için kullandığı bir araç» olan tanım, bilimsel inceleme denilen çalışmanın ilk elde olmazsa olmaz koşulunu yerine getirmiş olur. Bilim insanı bir tanımla işe başlamak zorundadır. O olmadan hiçbir bilimsel araştırmanın yürütülemeyeceği, kuramsal bir çerçeve inşa etmenin mümkün olmayacağı açıktır. Tanımın çerçevede olduğu perspektifin açacağı yoldan yapılacak «betimleme», bilimsel inceleme sürecindeki «ne» sorusuna yanıt verebilecektir. Böylece betimlemenin işlediği –ki bu ne sorusunun yanıtı ile elde edilen sonuçtur- kuramsal çerçeve ve yöntem ile bilimsel çalışmanın asıl hedefine, yani «neden» ve «nasıl»a yönelmek mümkün olacaktır (Erol, 2017).

Batı sanat anlayışı ile hareket eden pek çok kaynak, müziği bir ses sanatı olarak ele alır ve ritim, ezgi ve armoni gibi unsurlarla ilişkili görür. Buna göre müziğin yaptığı iş söz konusu unsurlarla düşünce ve duyguları yansıtmadır. Belirli bir sanat biçimi olarak görülen müzik böylece «duygu ya da düşüncenin dışavurumu amacıyla seslerin birleştirilmesiyle ilgili güzel sanatlardan biri» olarak tanımlanır (Erol, 2017).

"Müzik" sözcüğünün Türkçe'deki anlamları üzerinde duran Ali Uçan, on iki birbirinden farklı kullanımı sıralar. Müzik ile ilgili bu tanımlar, ona göre müziğin asıl anlamından, yani «seslerin erekli olarak estetik bir yapıda birleştirme»

anlamından türetilir. Bunları bir yana bırakmayı öneren Uçan, sözcüğün özdeki/temeldeki anlamını ele almayı ve herkesçe kabul edilme olasılığı yüksek bir tanıma ulaşmaya çalışır (1994:11) (Erol, 2017).

Sonuç olarak Uçan'ın müziği tanımlamada başvurduğu alan/dal «sanat» olarak belirginleşir. Ona göre müzik sanatının genel, yalın ve özlü bir tanımı ise şöyledir: «Sanat olarak müzik sesleri erekli olarak estetik bir yapıda birleştirme sürecidir. Bağdama (yaratma) ve seslendirme (yorumlama) bu sürecin iki ana halkasıdır. Doğaçlama ise bu iki ana halkanın bir kesişimidir» (1994:14) (Erol, 2017)

Batılı olmayan dünyanın müzik kültürü üzerine yaptığı çalışmalarla öne çıkan antropoloji ve etnomüzikoloji disiplinlerinden yansıyan tanımlar, söz konusu «göreliliğin» altını çizer. Merriam'ın verdiği iki tanım bu çerçeveye yerleşir: «müzik kültürel olarak anlam yüklü sesler içinde kalıplaşmış bir etkinlikler, düşünceler ve nesnelere bütündür» «müzik, toplumsal olarak kabul gören/anlam verilen ses kalıplarıdır» (1964:27) (Erol, 2017).

«Bununla birlikte müzik, sesin akustik özellikleri ile ilişkili olarak, uyuşum (consonance) ve kakisım (dissonance) bağlamında da tartışılabilir. Müziksel biçimler doğanın insanları nasıl etkilemiş olmasından çok, kültürel ifadelerinin bir bölümü olarak insanların doğadan neyi seçip tercih ettiğine dayanır» (Blacking 1995:33) (Erol, 2017).

### Müzik ve Sürdürülebilirlik

Günümüzde sürdürülebilirlik, tehlike altında ve yok olmakta olduğu düşünülen kaynaklara yöneliktir ve müzik de bir istisna değildir. Tek bir nesil içinde devlet kurumları ve sivil toplum kuruluşları yeni bir alan geliştirdi: kültürel miras yönetimi. Burada, kültür çalışanları ya da araçları (Kurin 1997) tehdit altında olduğu düşünülen seçkin müzik (ve diğer kültürel) geleneklerini korumak ve muhafaza etmek için politikalar uygulamaktadır. Ayrıca, üniversite etnomüzikologları ve folklorcuları, bağımsız akademisyenler, müzik endüstrisi çalışanları ve topluluk akademisyenleri ve aktivistleri, tehlike altında olsun ya da olmasın, müzik kültürlerinin müziklerini sürdürmelerine ve tanıtılmalarına yardımcı olmak için müdahale ederler. İnsanlar müziği, müzik de insanları yaşatır (Titon, 2009).

### John Cage ve 4'33"

Amerikalı besteci John Cage, 1912 yılında doğdu. Bu yıllarda Batı müziği bir krizin ortasındaydı: Frederic Chopin, Richard Wagner, Franz Liszt ve Richard Strauss gibi romantik besteciler tarafından çözülmeye başlayan armonik kurallar, Claude Debussy ile birbirinden bağımsız fakat güzel duyulan akorlar dizilerine dönüşmüştü.

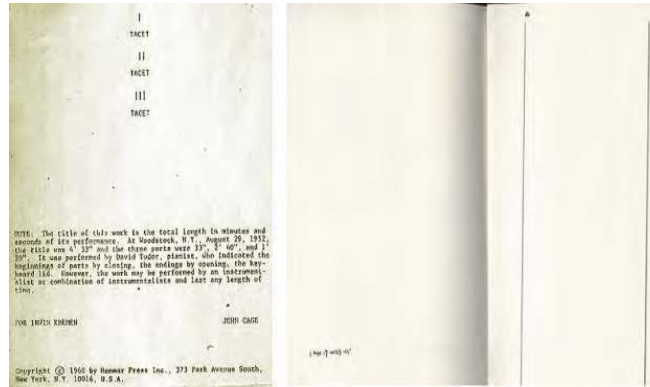
Bir taraftan İgor Stravinski, diğer yandan Arnold Schönberg armoniden bağımsız yeni bir dil yaratmanın yöntemlerini araştırıyorlardı. Böylesi bir ortamda yetişen John Cage ise ilerleyen yıllarda besteleme yöntemlerini, müziği dinlemeyi ve hatta müziğin kendisini bambaşka bir bakış açısı ile ele alıp bu krizi bitirecek ve bir bakıma günümüz çağdaş müziğinin sınırlarını çizecektir (Özkul, 2019).

İzlenimci bestecilerle birlikte, atonaliteye artık sadece bir adım kalmıştır. Bu adımı ilk atanlardan biri Alman besteci **Arnold Schönberg** idi.

Schönberg ve onun takipçilerinden oluşan İkinci Viyana Ekolü'nün etkileri 20. yüzyıl boyunca hissedilir. Fakat Schönberg'i konumuz açısından önemli yapan esas unsur, kendisinin **John Cage'in hocası** olmasıdır. Cage'i en az Schönberg kadar etkileyen bir başka besteci ise **Eric Satie**'dir. 1866-1925 yılları arasında yaşamış olan Satie, başta izlenimcilik akımı çerçevesinde eserler verse de özellikle dadaistlere katıldıktan sonra çağın en yenilikçi bestecileri arasında olduğunu göstermiştir. Satie eserlerinde izlenimci armoni kullanır, bazı eserlerinin belirgin bir tonalitesi olmasa da tonal hissiyat vardır. Satie, Cage'i armoni kullanımından ziyade bestecilik fikirleriyle etkilemiştir. Cage 1948 yılında Satie hakkında bir konferans vermiş ve onu, Anton Webern'le birlikte modern müziğin yol göstericisi olarak göstermiştir (Fırincioğlu, 2012:88). Sesin özellikleri olan perde, şiddet, tını ve süreden sadece süre, sesin karşıtı ve doğal eşi olan sessizliği de içerir. Buradan sürenin, sesin en önemli özelliği olduğu ortaya çıkar. Perde veya armoni sessizlik içermez, sadece süre sessizlik içerebilir. Orta Çağ'da bazı Avrupalı bestecilerin, Doğu'da ise tüm bestecilerin her zaman bildikleri bu gerçeği Satie ve Webern yeniden keşfetmişlerdir (Cage'den akt. Kyle, 2010:80).

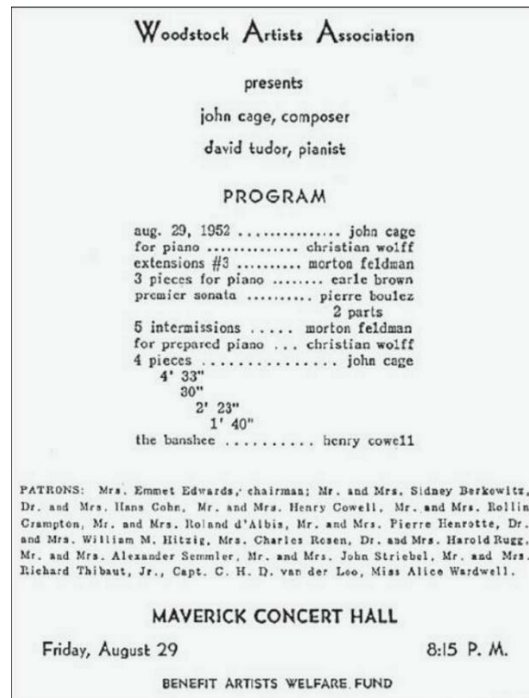
Satie'nin mobilya müziği bestelendiği dönemde çok ilgi çekmese de Cage'in 4'33'' eserinin ilham kaynaklarından biri olmuştur (Özkul, 2019). Cage'in eserlerinde bulunabilecek bir başka Batı müziği etkisi ise formlardır. Müziğin Geleceği adlı denemesinde gelenekle geleceğin tek sabit bağlantısının form olacağını söyler (Cage, 1973:5). Bu açıdan en ünlü eseri 4'33'' bir örnek teşkil eder: Eser klasik sonat formuna gönderme yapacak şekilde üç bölümden oluşur (Özkul, 2019).

1950'lerin henüz başında, Cage'in müziğe bakışını değiştirecek bir olay meydana geldi: Cage hayatında ilk defa sestem tümüyle arındırılmış (yankısız) bir odaya girdi. Bu odada hiçbir ses duymamayı beklerken iki farklı ses duymak onu çok şaşırttı. Odadan sorumlu mühendis ona bu iki farklı sesin kan dolaşımı ve sinir sisteminden geldiğini anlatınca Cage, sessizliğin imkânsız olduğunu düşünmeye başladı (Cage, 1973:8). Eric Satie'nin Musique d'Ameublement adlı eserinin de etkisiyle Cage, 4'33''ü besteledi.



Resim 1. John Cage 4'33''

Bu eser ilk seslendirildiği 1952 yılında büyük tartışma yarattı. Cage ilk seslendirmeyi şöyle anlatmıştır:



Resim 2. John Cage 4'33'' Prömiyer Program

Dinlemeyi bilmedikleri için sessizlik diye düşündüler; her yan rastgele seslerle doluydu. İlk bölümde dışarıdaki rüzgârın sesi duyuluyordu. İkinci bölüm sırasında çatıda yağmur damlaları pıtırdamaya başladı. Üçüncü bölümde de insanların konuşmaları ya da kalkıp çıkmaları bir yığın ilginç ses çıkardı.

Gülmediler – hiçbir şey olmayacağını fark edince sinirlendiler, otuz yıl sonra bile hala unutmüş değiller, hala kızgınlar. Dostluğuna değer verdiğim arkadaşlarım vardı ve bu nedenle dostluklarını kaybettim. Yapmamış olduğum bir şeye müzik dememi bir tür kandırmaca olarak gördüler herhalde (Cage'den akt. Fırıncioğlu, 2012:32).

Cage için duyulan tüm sesler müziktir. İnsanlar çevrelerindeki sesleri fark etmeli, her zaman aktif bir dinleyici olmalılardır. “Yeni müzik: yeni dinlemedir. Bu müzikten bir şey anlamaya çalışmayın, bir şey anlatılmak istenseydi, kelimelerin sesleri kullanılırdı. Sadece ses hareketlerine dikkat edin” (Cage, 1973:10).



The Maverick Concert Hall in 2008. Photo: Kyle Gann.

**Resim 3.** Maverick Konser Salonu

### **Sürdürülebilirlik 4'33”**

**Dönüşümler: Sanat ve Eğitim Bağlamında Sürdürülebilirlik Workshop, Sergi ve Performansları Serisi** kapsamında prömiyeri **5 Haziran 2023** günü T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Resim – İş Binası'nda değerli katılımcıların katkılarıyla gerçekleşti.

John Cage'in **sessizlik** üzerine düşünceleri, **sessizliğin** eserlerindeki kullanımı ve **4'33”** eserinden yola çıkarak, gönüllü katılımcılardan rastgele bir konum ve zamanda 4 dakika 33 saniyelik ortam ses kayıtları almaları ve bulut klasöre yüklemeleri istendi. Yüklenen kayıtlar Cakewalk yazılımı ile ayrı kanallarda alt alta eklenerek **ortak 4'33” oluşturuldu**.

### **Sonuç**

Müzik sürdürülebilir mi? sorusundan yola çıkılarak, müzik tanımı ve müziğin temel bileşenleri yeniden irdelenmiştir. Bu bağlamda müziği oluşturan temel bileşenlerden süre'nin içinde “sessizliği” barındırdığı düşünülmektedir. Sessizlik tanımları ve sessizliğin müzik eserlerinde kullanımı araştırıldığında John Cage'in 4'33” isimli eseri ön plana çıkmaktadır. Sessizliğin çarpıcı şekilde kullanımı, müziğin sadece programlı ve istedik seslerin bütününden oluşmadığı düşüncesini dinleyiciye aktarırken, müziğin sürdürülebilir olabileceği fikrini ortaya atmıştır. Çalışma kapsamında oluşan ortak 4'33”, müziğin sürdürülebilirliği sorusuna verilebilecek sonsuz cevaptan sadece biridir.

### Kaynakça

- Erol, A. (2017). *Popüler Müziği Anlamak*. Bağlam Yayıncılık. (2002)
- Gülfırat, D. (2023). Cage Örneği Üzerinden Müzikte “Sessizlik” Oluşumu ve Yaratma Cesareti. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 22, 111–125. <https://doi.org/10.31722/ejmd.1248385>
- Özkul, M. K. (2019). Geleneğe Bağlı Bir Devrimci: John Cage. *Art-e Sanat Dergisi*, 12(24). <https://doi.org/10.21602/sduarte.627572>
- Şen, H., Kaya, A., & Alpaslan, B. (2018). A Historical and Current Perspective on Sustainability. *Ekonomik Yaklaşım*, 29(107), 1. <https://doi.org/10.5455/ey.39101>
- Tepe Küçüköğlü, M. (2019). Where Are We on Our Sustainability Journey? An Exploratory Research On Sample Companies From Different Industries. *Gazi Journal of Economics and Business*, 5(1), 46–59. <https://doi.org/10.30855/gjeb.2019.5.1.004>
- Titon, J. T. (2009). Music and Sustainability: An Ecological Viewpoint. In *Source: The World of Music* (Vol. 51, Issue 1). <https://www.jstor.org/stable/41699866>

### Resim Kaynakçası

- Resim 1:** [https://www.researchgate.net/figure/TWO-SCORING-DOCUMENTS-BY-JOHN-CAGE-FOR-433-LEFT-I-TACET-CAGE-J-1965-A-BRIEF\\_fig2\\_265597418](https://www.researchgate.net/figure/TWO-SCORING-DOCUMENTS-BY-JOHN-CAGE-FOR-433-LEFT-I-TACET-CAGE-J-1965-A-BRIEF_fig2_265597418) (Erişim Tarihi: 30.11.2023)
- Resim 2 & 3:** <https://jhk2-46295.medium.com/john-cage-433-and-the-importance-of-silence-876c53d3dbc4#:~:text=The%20premiere%20of%204'33,Hall%20of%20Woodstock%2C%20New%20York.> (Erişim Tarihi: 30.11.2023)

### **Avrupa ve Amerikan Resminde Noktürn Teması**

*Can Çobanoğlu (Sorumlu Yazar)*

*Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi, İzmir, cancobanoglu5.phd@gmail.com*

*Sibel Almelek İşman*

*Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi, Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalı, İzmir,*

*sibel.almelek@deu.edu.tr*

### **Özet**

Manzara resmi, sanatta doğal manzaranın tasviridir. Manzara resimleri dağları, vadileri, su kütlelerini, tarlaları, ormanları ve kıyıları içerebilmekte ve insan yapımı yapılar ile içerisinde hem figürlü hem de figürsüz kompozisyonlardan oluşabilmektedir. Manzara resminde peyzaj görünümü tamamen hayali olabilir veya değişen doğruluk derecelerinde gerçeklikten kopyalanabilmektedir. Eserin ele alınmasındaki temel amacı, özellikle binaları belirgin bir şekilde içeren gerçek, belirli bir yeri tasvir etmekse, buna topografik görünüm denmektedir. Noktürn terimi, 18. yüzyılda müzik parçalarını tanımlamak için kullanılmaya başlanmıştır. İlk olarak, akşam partilerinde çalınan ve daha sonra bir kenara bırakılan parçaları ifade etmek için kullanılmıştır. Bu dönemde, noktürnler geceyi çağrıştırmaması gerektiği gibi, serenat gibi sadece geceleri icra edilmek üzere tasarlanmış olabilmektedir. Serenatla noktürn arasındaki temel fark, hangi saatlerde icra edildikleridir. Genellikle solo piyano için yazılan noktürnler, 19. yüzyılda geliştirilmiştir. İlk noktürnler, İrlandalı besteci John Field (1782-1837) tarafından arpejler ve kantabile tarzında melodiler içeren şekliyle yazılmıştır. Ancak bu formun en ünlü temsilcisi, Frédéric Chopin (1810-1849) olmuştur ve toplamda 21 noktürn yazmıştır. Araştırma kapsamında manzara resimleri başlığı altında Noktürn (nocturne) resimleri ele alınmış ve bu eserlerin hem Avrupa hem de Amerikan sanatındaki etkilerinin karşılaştırılması amaçlanmıştır. Noktürn resimlerinin 17. yüzyıldan dan 19. yüzyıla kadar farklı kompozisyonlar ile ele alındığı görülmüştür. Araştırma, Barok Dönem ile başlayıp Dışavurumculuk akımına kadar ele alınmakta ve manzara resmi başlığı altında bu dönemlerdeki noktürn resimlerinin incelenmesi ile araştırma sınırlandırılmaktadır. Çalışma kapsamında, sanat tarihinde kendi dönemlerinde öne çıkan isimlerden olan Adam Elsheimer (1578-1610), Peter Paul Rubens (1577-1640), Johan Christian Dahl (1788-1857), Vincent van Gogh (1853-1890) ve Edvard Munch (1863-1944) gibi sanatçıların konu hakkındaki tasvirlerine yer verilmiştir.

**Anahtar Kelimler:** Avrupa Sanatı, Amerikan Sanatı, Manzara Resmi, Noktürn

### **Nocturne Theme in European and American Painting**

#### **Abstract**

Landscape painting is the depiction of natural scenery in art. Landscape paintings may include mountains, valleys, bodies of water, fields, forests and coasts, and may consist of both figural and non-figural compositions with man-made structures. Landscape views in landscape painting can be completely imaginary or copied from reality with varying degrees of accuracy. When the main purpose of the work is to depict a real, specific place, especially one that includes buildings in a prominent way, it is called a topographical view. The term nocturne was introduced in the 18th century to describe pieces of music. It was first used to refer to pieces that were played at evening parties and then set aside. In this period, nocturnes were not necessarily evocative of the night, but, like serenades, could be designed to be performed only at night. The main difference between a serenade and a nocturne is the time at which they are performed. Nocturnes, usually written for solo piano, were developed in the 19th century. The first nocturnes were written by the Irish composer John Field (1782-1837) with arpeggios and cantabile-style melodies. However, the most famous representative of this form was Frédéric Chopin (1810-1849), who wrote a total of 21 nocturnes. Within the



scope of the research, nocturne paintings were discussed under the title of landscape paintings and it was aimed to compare the effects of these works in both European and American art. Within the scope of the research, it was seen that Nocturne paintings were handled with different compositions from the 17th century to the 19th century. The research starts with the Baroque Period and continues until the Expressionism movement. The research is limited to the examination of nocturne paintings in these periods under the title of landscape painting. Within the scope of the study, the depictions of artists such as Adam Elsheimer (1578-1610), Peter Paul Rubens (1577-1640), Johan Christian Dahl (1788-1857), Vincent van Gogh (1853-1890) and Edvard Munch (1863-1944), who were famous in their own periods in art history, are included.

**Keywords:** European Art, American Art, Landscape Painting, Nocturne

### Giriş

Manzara resmi, sanatta doğal manzaranın tasviridir. Manzara resimleri dağları, vadileri, su kütlelerini, tarlaları, ormanları ve kıyıları içerebilmekte ve insan yapımı yapılar ile birlikte içerisinde hem figürlü hem de figürsüz kompozisyonlardan oluşabilmektedir. Manzara resminde peyzaj görünümü tamamen hayali olabilir veya değişen doğruluk derecelerinde gerçeklikten kopyalanabilmektedir. Eserin ele alınmasındaki temel amacı, özellikle binaları belirgin bir şekilde içeren gerçek, belirli bir yeri tasvir etmekse, buna topografik görünüm denmektedir. Manzara resimleri başlığı altında Noktürn (nocturne) resimlerinin ele alınması ile birlikte bu eserlerin hem Avrupa hem de Amerikan sanatındaki etkilerinin karşılaştırılması bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Noktürn resimlerinin 17. yüzyıldan dan 19. yüzyıla kadar farklı kompozisyonlar ile ele alındığı öğrenilmiştir. Bu kapsamda, Barok Dönem ile başlayıp Dışavurumculuk dönemine kadar ele alınmaktadır. Manzara resmi başlığı altında bu dönemlerdeki noktürn resimlerinin incelenmesi ile araştırma sınırlandırılmıştır. Noktürn (nocturne) resim, Amerikalı ressam James Abbott McNeill Whistler (1834–1903) tarafından geceyi veya konuları anımsatan sahneleri bir ışık perdesinde, alacakaranlıkta veya doğrudan ışığın yokluğunda göründükleri gibi tasvir eden bir resim stilini tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Daha geniş bir anlamda ise, terim bir gece sahnesinin herhangi bir resmini ifade etmektedir (Lawton, 2003).

"Noktürn" terimi ilk olarak 18. yüzyılda akşam toplantılarında çalınan ve daha sonra bir kenara bırakılan müzik bestelerini tanımlamak için kullanılmıştır. O dönemde noktürnlere mutlaka bir gece temasını çağrıştıracak şekilde tasarlanmamış, daha ziyade serenatlarda olduğu gibi sadece geceleri icra edilmek üzere özel olarak hazırlanmış olabilmektedir. Serenatlar ve noktürnlere arasındaki temel ayırt edici faktör icra zamanıdır. Genellikle solo piyano için yazılan noktürnlere 19. yüzyılda daha da geliştirilmiştir. İlk noktürnlere İrlandalı müzisyen John Field (1782-1837) tarafından bestelenmiş, arpejler ve cantabile tarzı melodiler içermiştir. Bununla birlikte, bu türün en seçkin figürü, toplam 21 noktürn üreten Frédéric Chopin (1810-1849) olmuştur (Brown ve Hamilton, 2001).

Whistler, eserlerinin başlığındaki terimi, bir müzikal adı uygulayarak "rüya gibi, dalgın bir ruh hali" ile resimleri temsil etmek için kullanmıştır (www.dia.org). Ayrıca, ton niteliklerini ve kompozisyonu ve anlatı içeriğini vurgulamak için müzikle ilişkili olan "senfoni", "armoni", "çalışma" veya "düzenleme" gibi diğer terimleri kullanan çalışmalara da başlık koymuş ve yeniden adlandırmıştır (Anderson ve Koval, 2002).

### Betimsel Analiz Yöntemi ile Eser Çözümlemesi

Mısır'a Kaçarken Dinlenme (Resim 1), Alman barok sanatçı Adam Elsheimer'in (1578-1610) Roma'dayken yaklaşık 1609'dan kalma, bakır üzeri yağlı bir dolap resmidir. Rönesans sanatında gece gökyüzünün ilk doğal görünümü olduğu düşünülmektedir (Howard, 1992). Tabloda dört ışık kaynağı vardır: Ay doğru bir şekilde tasvir edilmiştir ve durgun suyu yansıtmaktadır. Ailenin gittiği yerde çobanların yanında ateş bulunmaktadır. Kompozisyonun merkezinde Yusuf, eşek üzerindeki Meryem ve bebeğini aydınlatan bir meşale tutmaktadır. Arkalarındaki yoğun ağaçlı manzara neredeyse siyahtır, ana hatları gökyüzünde bir köşegen oluşturmakta ve tamamen ön plandaki figürleri içermektedir. Köşegen, gece gökyüzünde Samanyolu'nun karmaşık kuşağı tarafından izlenmektedir ve en soldaki Büyük Ayı da dahil olmak üzere yıldızların ayrıntılı konfigürasyonları görülebilmektedir. Buradan hareketle Elsheimer'in takımyıldızları doğru şekilde

tasvir eden ilk ressam olduğu düşünülmektedir. Elsheimer'in bilimsel konulara olan ilgisini ifşa etmenin yanı sıra, Samanyolu'nun görünümü manevi bir çağrışıma sahiptir. Bu manzara Orta Çağ'dan başlayarak cennete giden yolu sembolize etmiştir. Sanat tarihçisi R.H. Wilenski, Elsheimer'in gökyüzünün "artık bir siyah örtü değil, sınırsız alanın sembolü olduğunu" belirtmiştir (Park, 2007; Moorjani, 2008; Kahr, 2018).



**Resim 1.** Adam Elsheimer, Mısır'a Kaçarken Dinlenme, 1609, bakır üzerine yağlıboya, 31 x 41 cm, Alte Pinakothek, Münih.



**Resim 2.** Joseph Wright of Derby, Portici'den Vezüv, 1774-76, tuval üzerine yağlıboya, 101 x 127 cm, The Huntington Library, Art Museum, and Botanical Gardens, Kaliforniya.

İngiliz romantik sanatçı Joseph Wright of Derby (1734-1797) 1773'te İtalya'ya geldiğinde, dramatik bir şekilde aydınlatılmış birkaç gece sahnesi çizmesine rağmen, peyzaj sanatçısı olarak çok az tecrübeye sahip olmuştur. Ekim ve Kasım 1774'te Napoli'yi ziyareti sırasında, "doğadaki en harika manzara" olarak ilan ettiği Vezüv Yanardağı'nda bir dizi gece çalışması yapmak için ilham almıştır. Yanardağın son büyük patlaması 1767'de meydana gelmişti ve volkanolok Sir William Hamilton (1805-1865)'a göre o yıldan beri, "Vesuvius hiçbir zaman dumandan kurtulmamış, kırmızı-sıcak kömür

tozları ve sıvı lav akımıyla aylarca aktif kalmıştır." Sanatçının muhtemelen Napoli'deyken bu tür etkileri gözlemlediği, ancak gökyüzüne doğru yükselen beyaz-sıcak lavı gösteren mevcut resimde tasvir ettiği olağanüstü gösteriyi kesinlikle gözlemlemediği düşünülmektedir. Wright, bu eserinde (Resim 2) uygun şekilde yanardağın muazzam boyutunu tasvir etmeye dikkat etmiştir. Orta mesafede görünen binalar, kubbeleri ve devasa dağ tarafından tamamen cüce olan kuleleri bariz bir ölçek duygusu sağlamaktadır. Wright, çevredeki manzarada, yeşilliklerin ve diğer peyzaj öğelerinin tek tek biçimlerini önermek için sayısız küçük boya darbesi kullanmış ve bu minyatürlük, yükselen yanardağın toplam kütlesi hakkındaki izlenimimizi daha da büyötmüştür (emuseum.huntington.org). Norveç'in Bergen kentinden gelen Johann Christian Dahl (1788-1857), Kopenhag'daki öğrenci günlerinin sonunda, daha uzun bu turun parçası olarak 1818'de Dresden'i ziyaret etmiş ve bu tur Elbe'de şehirde ikamet etmesiyle sona ermiştir. Dahl, Caspar David Friedrich (1774-1840)'in yanında Dresden'deki Romantik manzara hareketinin ikinci büyük ustası olmuştur. Sanatçı, Elbe'deki ünlü binaların gece panoramasını, sanatsal ve kraliyet başkenti olan Dresden'in eşsiz atmosferini en çarpıcı şekilde yakalamıştır. Dahl'ın en ünlü eserleri arasında sayılan bu tablo, yıllar önce benimsediği şehrin dahiyane mekanlarına bir saygı duruşu olarak görölmelidir (www.wga.com).



**Resim 3.** Johan Christian Dahl, Dresden'in Ayışığı Manzarası, 1839, tuval üzerine yağlıboya, 78 x 130 cm, Galerie Neue Meister, Dresden.

Eser (Resim 3), Dahl'ın Dresden'e yerleşmesinden neredeyse yirmi yıl sonra tamamlanmıştır. Dresden'in Ayışığı Manzarası, parlak ve parıldayan Elbe Nehri ve kompozisyonun çoğuna hâkim olan büyük ölçüde bulutlu bir gökyüzü ile gece vakti bir şehir sahnesini tasvir etmektedir. Arka planda Augustus Köprüsü'nü ve Barok Meryem Ana Kilisesi'nin (Dresden Frauenkirche) kubbесinin silüetini görölebilmektedir. Sağda ise şehrin tarihi merkezi Eski Kent (Altstadt) bulunmaktadır. Bulutların arasından geçen ay, tüm manzaraya masalsi bir ışıltı sunmaktadır (www.artschaft.com).



**Resim 4.** Adolph Tidemand ve Hans Gude, Zıpkinla Balık Avı, 1851, tuval üzerine yağlıboya, 159 x 115 cm, National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo.

Eser (Resim 4), iki yetenekli Norveçli ressam Adolph Tidemand (1814-1876) ve Hans Gude (1825-1903)'un ortak çalışmalarından oluşan bir koleksiyona aittir. Bir manzara ressamı olarak Gude'nin önde gelen becerileriyle Tidemand'ın figüratif resimler konusundaki yeteneğinin mükemmel bir birleşimidir. Tuval, ay ve meşale ile bunların sudaki yansımaları ile aydınlatılmaktadır. Bu ortamda, belki de sadece cırcır böceklerinin civıltılarıyla kesintiye uğrayan göreceli balıklı (ve kadın) kalabalığına rağmen sağır edici bir sessizlik havası hissedilmektedir ([www.dailyartmagazine.com](http://www.dailyartmagazine.com)).

Amerikalı sanatçı George Loring Brown'ın (1814-1889) 1886 tarihli Okefenokee Batalıklarında Gece Yarısı eseri, (Resim 5.) zamanın Avrupalı Romantik ressamlarının tercih ettiği tüm drama ve gizemi sergilemektedir. İzleyiciden yüksek bir duygusal tepki üretmeye odaklanan Romantizm, 19. yüzyılın ilk yarısına hâkim olmuş ve edebiyat, tiyatro, müzik ve görsel sanatlar dahil olmak üzere sanatın tüm yönlerini taramıştır. Neo-Klasisizm'in sakin, düzenli ve rasyonel simetrisine tepki olarak Romantizmde, heyecanlı, dramatik anlatı sahneleri ya da manzara resminde dramatik açıların, ışıklandırmanın ve uğursuz gölgelerin tasvirlerine yer verilmiştir. Brown'nun eserinde, ormanlık bir bataklık içinde ay ışığının aydınlattığı gizemli bir dere şeklinde Amerika'ya getirilen klasik bir Avrupa Romantizmi örneği görülmektedir. Parlak dolunay, kompozisyonun merkezine hâkim olan sarp, eski, çürümüş bir ağacın üzerinde parlamakta ve iki İspanyol yosunu kaplı, kol benzeri uzuvlarıyla aya doğru süzülürken ürkütücü bir şekilde insan gibi görünmektedir. Alttaki daha küçük bir ağaç kütüğü, büyük ağacın açısını yansıtmakta ve doğaüstü bir ayın çekilmesiyle çizilmiş iki figür izlenimi yaratmaktadır ([www.moas.org](http://www.moas.org)).



**Resim 5.** George Loring Brown, Okefenokee Batalıklarında Gece Yarısı, tuval üzerine yağlıboya, 62 x 54 cm.

Glasgow-Cumartesi Gecesi (Resim 6), adlı eserde John Atkinson Grimshaw (1836-1893)'ın kendine özgü olan ay ışığı ile aydınlatılmış olarak görülmektedir. Sokaklar lamba ışığında parlamakta ve vitrinlerden gelen sıcak altın ışınları yansıtmaktadır. Sağ tarafta, tersane, bulutlu bir pusla örtülü, ayın daha karanlık ışığıyla aydınlanmaktadır. Akşam gökyüzüne karşı karanlık desenler oluşturan karmaşık donanımlarıyla gemilerin uzun direkleri yalnızca açıkça görülebilmektedir. Tavernanın sıcak ışıkları, iskeleyi aydınlatan soluk ışıkla tam bir tezat oluşturmaktadır. Alışveriş yapanlar eczanenin vitrinindeki parlak renkli şişelere bakarken, küçük bir çocuğun isteksiz annesini çamurlu kaldırımlardan kaldırıma ve davetkâr dükkâna doğru çağırdığı izlenebilmektedir. Günlük işlerinden sonra eve seyahat eden insanlar, omnibüsün tepesinde oturmaktadır. Rihtımın gölgeli figürlerine göre bu düzlemdeki figürler daha net anlaşılmaktadır. Grimshaw, çalışmalarında kasıtlı olarak bariz sosyal yorumlar yapmaktan kaçınmaktadır. Pitoresk etki için birkaç mimari özgürlüğe sahip olsalar da çağdaş yaşamın gerçekçi bir anlık görüntü bulunmaktadır. Her Victoria şehrinin bir özelliği olan yoksulluk ve zorlukları vurgulamak, varlıklı müşterileri arasında popüler olmamıştır. Böylelikle, çalışan yoksulların duygusallık ve asık suratlı temsillerinden kaçınarak, Grimshaw, izleyicinin güzel resimlerinin keyfini çıkarması istemektedir. Gündelik hayatın bu sahnesini aydınlatmak için ay ışığını ve gaz lambalarının sıcaklığını kullanmak

Grimshaw, tanıdık olanı dönüştürmektedir. Az ışık, çalışan tersaneye ve onun figürlerine nefis bir şekilde ilgi çekici olan büyüleyici bir gizem ve belirsizlik vermektedir ([www.sothebys.com](http://www.sothebys.com)).



**Resim 6.** John Atkinson Grimshaw, Glasgow-Cumartesi Gecesi, tuval üzerine yağlıboya, 60 x 91 cm, Özel Koleksiyon.



**Resim 7.** James Abbott McNeill Whistler, Noktürn Siyah ve Altın, Düşen Raket, 1875, tuval üzerine yağlıboya, 60.2 x 46.7 cm, Detroit Institute of the Arts, Detroit.

1875 tarihli Noktürn Siyah ve Altın, Düşen Raket'te (Resim 7) gölgeli koyu tonlar, belirsiz dolaşan figürler ve parlak renk sıçramaları kütlesinde, müze müdavimleri aynı sahneden sayısız anlam yorumlanabilmektedir. Yanan bir kamp ateşinden gelen kıvılcımlar, titreyen açık bir yaz gecesinde mistik bir şekilde görünen Japon fenerleri veya uzak galaksilerin görüntüleri buna örnektir. Nitekim, Massachusetts doğumlu sanatçı James Abbott McNeill Whistler belirli bir olaydan (Londra'daki Cremorne Bahçeleri üzerinde bir havai fişek gösterisi) esinlenirken, paneldeki yağın hem görünüş hem de tema açısından soyutluğu ilham almıştır. Ortaya koyduğu sorular, uyandırdığı duygular, bir izleyiciden diğerine farklılık gösterebilmektedir. Asıl önemli nokta burada ortaya çıkmaktadır. Düşen Raket, 21. yüzyıldaki pek çok seyircinin ilgisini çekmiştir. Ancak 1877'de bir Londra galerisinde ilk kez sergilendiğinde, aleyhte olanlar tabloyu çok abartılı, anlaşılmasız ve hatta aşağılayıcı olarak görmüşlerdir. Sanat eleştirmeni John Ruskin, Whistler'ın çabasını "halkın yüzüne bir tencere boya fırlattığı" gerekçesiyle reddetmiştir. Çünkü kendi düşüncesine göre toplumsal bir değeri yoktur. Buna karşılık, küstah bir adam olan Whistler, Ruskin'e hakaret suçlamasıyla dava açmış ve davayı mahkemede



kazanmasına rağmen, kendisine sadece tazminat ödemesine hükmedilmiştir. Sanatçı, çokça duyurulan duruşma sırasında, atmosferik “noktürn” serisini, sadece taklit açısından değil, aynı zamanda aşkın uyum ve güzellik ideallerinde yatan sanatsal düzenlemeler olarak savunmuştur ([www.khanacademy.org](http://www.khanacademy.org)). Winslow Homer (1836-1910), kariyerine Amerikan İç Savaşı sırasında grafik muhabir olarak başlamış ve ardından Amerikan resminde hâkim olan Naturalist hassasiyetle ordu yaşamı ve kırsal dünyanın sahnelerini resmetmiştir. Paris'te kaldıktan sonra Homer, bir süre Empresyonist bir palet kullanmış ve ardından Realizm ve Sembolizm arasında kişisel bir stil geliştirmiştir. Yaz Gecesi bu sentezi mükemmel bir şekilde ifade eder ve Amerikan sanatının hala kimliğini arayan ilk başyapıtlarından biri olarak kabul edilebilmektedir. Deniz kenarındaki bu noktürel gece manzarası (Resim 8), keskin bir şiir ve gizem duygusuyla gözlemlenen gerçekliğin ötesine geçmektedir. Işık ve gölge efektleri şekilleri bulanıklaştırırken, iki kadının hayalet silüetleri kıyıda dans etmektedir. Sanatçı, her ne kadar Courbet'in Dalgalarından etkilenmiş olsa da, Homeros'un ifade ettiği mistisizmle karışan lirizm, tuhaf bir şekilde Amerikan olan bir doğa duygusu geliştirmeye yardımcı olmuştur ([www.musee-orsay.fr](http://www.musee-orsay.fr)).



**Resim 8.** Winslow Homer, Yaz Gecesi, 1890, tuval üzerine yağlıboya, 76.7 x 102 cm, Musée d'Orsay, Paris.



**Resim 9.** Ludovic Alleaume, Noktüral Cennet, tuval üzerine yağlıboya, 46 x 55,5 cm, Özel Koleksiyon.

Ludovic Alleaume (1859-1941), Fransız bir ressam, oymacı ve illüstratör ve bu güzel mehtaplı buluşmanın (Resim 9) yaratıcısıdır. Uzun, yemyeşil ağaçların sıralandığı daha büyük bir avluya inen taş merdivenlerle özenle bakımlı bir bahçede varlıklı bir çifti betimlemiştir. Alleaume, ay ışığının parıltısını ve çiftin üzerindeki yıldızları ve geceyi yumuşak



ama güçlü bir şekilde aydınlatan sahneyi tasvir etmiştir. Kadın taş bankta oturmakta ve adam biraz abartılı ve itaatkâr bir hareketle, belki bir anlık hassasiyet ya da özlemlerle dizlerinin önünde diz çökmektedir (www.dailyartmagazine.com). Yıldızlı Gece (Resim 10), Hollandalı Art İzlenimci sanatçı Vincent van Gogh (1853-1890)'un yatak odası penceresinden manzara serisindeki tek noktürn eseridir. Haziran ayı başlarında Vincent, kardeşi Theo'ya şöyle yazmıştır: "Bu sabah, güneş doğmadan çok uzun bir süre önce pencereden kırsal alanı gördüm, çok büyük görünen sabah yıldızından başka hiçbir şey yoktu" (mektup 777). Araştırmacılar Venüs'ün (bazen "sabah yıldızı" olarak) 1889 baharında Provence'ta şafak vakti görüldüğünü belirtmiş ve gezegen o zamanlar neredeyse olabildiğince parlak bir şekilde izlenebilmiştir. Yani, izleyicinin selvi ağacının hemen sağındaki resimdeki en parlak "yıldız" aslında Venüs'tür (Boime, 1984; Whitney, 1986).



**Resim 10.** Vincent van Gogh, Yıldızlı Gece, 1889, tuval üzerine yağlıboya, 73.7 x 92,1 cm, Museum of Modern Art, New York.



**Resim 11.** Edvard Munch, Pencereden Öpücük, 1892, tuval üzerine yağlıboya, 72 x 92 cm, National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo.

Norveçli ve önemli dışavurumcu sanatçılar birisi olan Edvard Munch (1863-1944), katı ve son derece dindar bir babanın yanı sıra ailesindeki hastalıklardan dolayı, akıl hastalığı ve ölümle başa çıkmak zorunda kalmıştır. Yaşamı

boyunca aşkta ve zayıf sağlıkta hayal kırıklığı yaşamış, bu da kendisinde melankoliye neden olmuştur. Bununla birlikte Munch ayrıca alkolik de olduğu bilinmektedir (www.nytimes.com).

Hayatı boyunca akıl hastalıkları ile mücadele etmiş ve bu durum ilişkilerinde derin bir güvensizlik beslemiş, ilişkileri genellikle acı ve kızgınlıkla sonuçlanmıştır. The Frieze of Life serisinden bu eser; yaşam, aşk ve ölümün çeşitli aşamalarından birini araştırmaktadır. Burada (Resim 11) çiftin oda içindeki yoğun yakınlığı, pencerenin dışında hareket halindeki yaşamla tezat oluşturmaktadır. Munch'a göre aşk aşamaları arasında çekicilik, kur yapma, farkındalık ve ardından hayal kırıklığı vardır (www.dailyartmagazine.com).

### Sonuç

Barok dönemdeki manzara resmi geleneğindeki Adam Elsheimer oluşturduğu noktürn temasını eserinde dini figürler ve karanlık gökyüzünde takım yıldızları ile ele almıştır. Rokoko döneminde Joseph Wright of Derby ise eserlerinde geçmişte yaşanmış olan bir volkan patlamasından ilham almış sonraki yıllarda bu anı imgesel olarak yeniden betimleyerek ve noktürn temasına katkıda bulunmuştur. Romantizm döneminde Johann Christian Dahl Dresden kenti tasvirinde büyülediği bu şehri masalsı anlam katarak yeniden ele alırken, Adolph Tidemand ve Hans Gude ise tema olarak şehirden uzaklaşarak sessizliğin ortasındaki yaban hayatı tasvir etmiştir. Sembolizm dönemi sanatçılarından George Loring Brown eserinde ay ışığını ışık kaynağı olarak kullanırken, John Atkinson Grimshaw ise eserlerinde yapay ışık sokak lambaları kullanmış ancak ayı bulutların arkasında konumlandırmasıyla puslu bir atmosfer oluşturmuştur. Amerikan sanatında noktürn resimler ele alınırken, sanatçılar Sembolizm-Realizm sentezi ile kendilerince yeni stiller ortaya koymuşlardır. Sembolizm-Realizm sanatçılarından James Abbott McNeill Whistler'ın gözlemediği havai fişek gösterileri noktürn temalı eserinde ilham kaynağı olduğu gözlenmiştir. Winslow Homer ise eserinde figürleri silüet şeklinde tasvir ederek hayalet vari bir motif oluşturmuştur. Homer gerçek ötesi bu stiliyle noktürn temasına katkıda bulunmuştur. Art Nouevau sanatçılarından Ludovic Alleaume ise yine gecenin doğal tasvirini eserinde uygulamış, ele aldığı tonlar eserinde geceyi yumuşak ancak sahneyi güçlü bir şekilde aydınlatmıştır. Art İzlenimcilik dönemi sanatçılarından Vincent van Gogh ise penceresinden gördüğü gece manzarasını parlak ışık ve koyu gölgeleriyle tasvir etmiştir. Aynı zamanda gördüğü sabah güneşinin aslında Venüs gezegeni olduğu ve bu şekilde eserinde astronomik bir yorumlama yapabildiği düşünülmektedir. Dışavurumculuk döneminden Edvard Munch'ın eserinde kendisindeki psikolojik duygu durum etkisinin eserine yansması ve bu terimin izleri görülebilmektedir.

Güzel sanatlarda manzara resimleri kapsamında ele alınmış olan bu araştırma da noktürn temasının müzikten alınmış bir terim olarak resim sanatını etkilediği, manzara resmi geleneğinde geceyi yansıtarak kendine bir yer edindiği gözlenmiştir. Görsel sanatlar ve işitsel sanatlar arasında bir sentez oluşturulduğu görülebilmektedir.

### Kaynakça

- Anderson, R., ve Koval, A. (1994). *James McNeill Whistler: Beyond the Myth*. London: John Murray.
- Boime, A. (1995). *Van Gogh--Starry Night: A History of Matter, a Matter of History*. Voyager.
- Brown, M. J. E., & Hamilton, K. L. (2001). *Nocturne (i)*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20012>
- Kahr, M. M. (2018). *Dutch painting in the seventeenth century*. Routledge.
- Lawton, D. (2003). *Education and politics for the 1990s: Conflict or consensus?*. Routledge.
- Moorjani, L. B. Z. A. (2008). *Beckett at 100: revolving it all*. Oxford University Press on Demand.
- Howard, D. (1992). *Elsheimer's Flight into Egypt and the Night Sky in the Renaissance*. Deutscher Kunstverlag.
- Parks, J. (2007). "Adam Elsheimer: Rich and Magical Storytelling." *American Artist*, 71, 36–45.
- Whitney, C. A. (1986). The skies of Vincent van Gogh. *Art History*, 9(3), 351-362.



III. ULUSLARARASI SANAT – TASARIM KONFERANSI, PERFORMANS VE SERGİSİ  
14-15 Kasım 2023  
III. INTERNATIONAL ART- DESIGN CONFERENCE, PERFORMANCES & EXHIBITION  
November 14-15, 2023



<https://www.dia.org/art/collection/object/nocturne-black-and-gold-falling-rocket-64931>

<https://emuseum.huntington.org/objects/6436/vesuvius-from-portici?ctx=bec13f57-d4e1-4cc0-8519-32df3911978c&id=0>

[https://www.wga.hu/html\\_m/d/dahl/fullmoon.html](https://www.wga.hu/html_m/d/dahl/fullmoon.html)

<https://artschaft.com/2018/06/29/johan-christian-dahl-view-of-dresden-by-moonlight-1839/>

<https://www.moas.org/Romanticism-to-Abstraction--Florida-Landscapes-in-the-Brown-Collection-through-the-Lens-of-European-Art-1-18.html>

<https://www.dorotheum.com/en/l/6928843/>

<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/victorian-edwardian-art-l08132/lot.124.html>

<https://www.dailyartmagazine.com/ten-beautiful-nocturne-paintings/>

[https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire/commentaire\\_id/summer-night-2970.html](https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire/commentaire_id/summer-night-2970.html)

<https://www.khanacademy.org/humanities/art-americas/us-art-19c/civil-war-gilded-age/a/whistler-nocturne-in-black-and-gold-the-falling-rocket>

[https://www.nytimes.com/2009/02/13/arts/design/13munc.html?pagewanted=all&\\_r=0](https://www.nytimes.com/2009/02/13/arts/design/13munc.html?pagewanted=all&_r=0)

### Performans Sanatında Estetik Deneyim ve Anlam Oluşturma Süreci

*Doç. Dr. Metin Uçar*

*Doç. Dr. Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi metinucar@kastamonu.edu.tr*

#### Özet

Bu çalışma, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yeni anlatım yolları ile disiplinler arası deneysel bir uygulama alanına dönüşen performans sanatında izleyicinin katılımı ile ortaya çıkan estetik deneyim ve anlam oluşturma sürecini ele almaktadır. Sanatçının belirli bir mekân ve zamanda katılımcı ile yüz yüze kurduğu eyleme dayalı bir etkinlik olarak gerçekleşen performans sanatının estetik deneyim ve anlam oluşturma sürecini daha iyi anlamak için, onu geleneksel gösteri sanatlarından farklı olarak kavramsal sanat ve katılımcı sanat bağlamında ele almak gerekmektedir. Günümüzde çağdaş sanatın önemli bir disiplini olan performans sanatı geleneksel gösteri (tiyatro) sanatının anlatı mekanizmasını altüst ederken, izleyicinin katılımı ile kurgusal çerçeveyi yeniden inşa eder, gerçek dünyayı bu çerçevenin içine yerleştirir ve kavramın ifadesini doğrudan beden aracılığıyla gerçekleştirir. Performans sanatı, çerçevenin yıkılması ve yeniden inşasıyla açık bir sanat eseri yaratırken, izleyici olarak katılımcı çerçeveyi aşarak sanat yaratımının bir parçası haline gelir. Böylece performans sanatı sanat ve yaşam arasındaki sınırları kaldırarak sanatsal yaratmada insan ilişkileri temasını vurgular ve kültürel bir topluluk oluşturmaya amaçlar.

**Anahtar kelimeler:** Performans sanatı, Estetik deneyim, Kavramsal sanat, Katılımcı sanat.

#### The Process of Creating Meaning and Aesthetic Experience in Performance Art

##### Abstract

This work addresses the process of aesthetic experience and meaning generation in performance art, which has become an interdisciplinary experimental field with new forms of expression since the second half of the 20th century, through the participation of the audience. To better understand the aesthetic experience and meaning generation process in performance art, which is a practice based on the artist's action in interaction with the participant in a specific space and time, it is necessary to approach it in the context of conceptual art and participatory art, different from traditional performing arts. As a significant discipline of contemporary art today, performance art disrupts the narrative mechanism of traditional performing (theatrical) art, reconstructs the fictional framework with the participation of the audience, places the real world within this framework, and realizes the expression of the concept directly through the body. While performance art creates an open artwork by breaking down and reconstructing the framework, the viewer becomes a part of the artistic creation by going beyond the participant framework. Thus, performance art eliminates the boundaries between art and life, emphasizes the theme of human relationships in artistic creation, and aims to create a cultural community.

**Keywords:** Performance art, Aesthetic experience, Conceptual art, Participatory art

##### Giriş

Performans sanatı, sanatçının kendisinin ya da veya diğer katılımcılarla gerçekleştirdiği eyleme dayalı bir sanat türüdür. Canlı ya da kayıt yoluyla tanık olunan ve kendiliğinden uygulanabilen performans sanatı, müzikten dansa, tiyatrodan sinemaya, edebiyattan görsel sanatlara kadar kapsamı sürekli gelişen ve geleneksel sanat anlayışına karşı çıkararak sanatsal ifade boyutuna beden ile yeni bir anlam getiren güncel bir sanat pratiğidir. Performans sanatı doğası

gereği çok farklı disiplinleri bünyesinde barındırmasına rağmen bunları estetik ve kavramsal olmak üzere iki ana başlık altında toplamak mümkündür. Estetik açıdan bakıldığında, sanatta iğrenç ve çirkin olanı da içine alan performatif uygulamalar, sanatsal ifadenin parametrelerini genişletirken aynı zamanda beğeni konusunda alımlayana demokratik bir ortam sunar. Performans sanatının kavramsal boyutuna bakıldığında fikir ve kavramların sanatçının performanslarına hâkim olduğu görülür. Kavramsal sanatçılar maddeye dönüştürülmüş sanat eserlerini reddederek, seyirciyi daha aktif kılan, düşündürmeye zorlayan ve zihinsel faaliyetlerde bulandıran metinlere ve kavramlara yönelmişlerdir. Kavramsal işler izleyicinin katılımı ile zihinde tamamlanır (Atakan, 2008: 46). Bu nedenle Goldberg, performans sanatını bu yeni sanatsal kaygıların güçlü bir şekilde somutlaştırılmış uygulaması ve dolayısıyla kavramsal sanatın haklı bir mirasçısı olarak görüyor. Dahası, vücut sanatından canlı heykele, tartışmalara ve performans senaryolarına kadar performans sanatının her bir alt türü, köklerini o on yıllık çekişme ve ihtilaflarda bulan kavramsal bir özü koruyor (Goldberg, 2001:152-155).

Modern dönem sanatı, bir taraftan sanatın özerkliği, bir taraftan da temsil düşüncesinin reddedilmesi adına yaşam ile sanat arasına kalın bir sınır çekmişti. Süreç içerisinde bu sınır modernizmin katı bir akademik yapı oluşturmasına ve halkla bağlarının kopmasına neden olmuştur. Ancak Beuys, Abramoviç Kaprow gibi performans sanatçıları klasik anlamda temsil anlayışına dönmeden yaşam ile sanat arasındaki sınırları aşmaya çaba sarf etmişlerdir (Yılmaz, 2013: 217). Performans uygulamalarında düşünce ve kavramların beden aracılığı ile ifade edilmesi, sanat ve yaşam arasındaki sınırların kaldırılmasına ve yeni bir estetik anlayışın ortaya çıkmasına da neden olmuştur. Geleneksel haz alma, takdir etme ve tefekküre dayalı estetik deneyim yerini bedensel katılıma dayalı deneyime bırakmıştır (Bishop, 2015: 10-11).

Bu anlamda, estetik deneyim ve anlam üretme süreci açısından izleyicinin katılımına dayalı deneyiminin belirleyici hale gelmesi, Performans sanatının günümüzde önemli bir güncel sanat pratiği haline gelmesine neden olmuştur. Ancak performans sanatında izleyici nasıl bir estetik deneyim yaşamakta ve nasıl bir anlam üretmektedir? Ayrıca izleyici ile sanatçı nasıl ve neden iletişim kurmaktadır? sanatçılar neden performans sanatı aracılığıyla iletişim kurmaktadır? Bu anlamda estetik deneyim ve anlam üretme sürecinin nasıl gerçekleştiği performans sanatının kavramsal sanat ve katılımcı sanat (ilişkisel estetik) açısından ele alınıp incelenmesi ile mümkün olabilir.

Performans sanatı dış ve iç olmak üzere iki yapıdan oluşur. Dramatik sanatın bedene dayalı eylemsel özellikleri performans sanatının dış yapısını oluştururken, kavramsal sanatın dışavurumcu özellikleri performans sanatının iç yapısını oluşturur. Performans sanatı aynen kavramsal sanatta olduğu gibi, herhangi bir nesneyle ve de mekânla sınırlandırılmayacağı fikrini taşır. Geleneksel estetiği dışlayıp, sanatın bir zevk alma aracı olmadığını söyleyerek, klasik sanattan en belirgin kopuşu yaşar. Bu bir maddesizlik değildir. Çünkü kavram, eylem halindeki bir bedenin içindeki görünüşüdür. Önemsenen şey bu biçim değil, kavramsal içeriktir. Kavramsal içeriğin anlaşılmasında beden bir araçtır (Lynton, 1989: 339-341). Performans sanatında beden hem kavramı taşıyan hem de izleyici ile iletişim kuran yapıyı oluşturur. Performans sanatının eyleme dayalı biçimsel yönü, geleneksel tiyatro ve drama gibi gösteri sanatlarının anlatı mekanizmasını altüst ederken, izleyicinin katılımı ile kurgusal çerçeveyi yeniden inşa eder ve estetiği bu ilişki üzerine yerleştirerek kavramın ifadesini doğrudan beden aracılığıyla gerçekleştirir. Performans sanatında beden, çerçevenin yıkılması ve yeniden inşasıyla açık bir sanat eseri yaratırken, izleyici olarak katılımcı çerçeveyi aşarak sanat yaratımının bir parçası haline getirir. Böylece performans sanatı, bir yandan sanatsal üretimde insan ilişkilerinin katılımına dayalı eylemi gerçekleştirirken diğer yandan anlam üretme süreci gerçekleşmektedir. Bu kapsamda bu çalışma, sanat tarihi içerisinde yer almış önemli performans uygulamaları üzerinden değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Ele alınan performans uygulamalarında estetik deneyim ve anlam üretme süreci, Joseph Kosuth'un kavramsal sanat ve Nicolas Bourriaud'nun ilişkisel sanat yaklaşımlardan hareket edilerek analiz edilmeye çalışılmıştır.

### **Performans Sanatı**

İzleyici önünde "sahnelenen" bir tür olması açısından tiyatroyla benzerliği gündeme gelen Performans sanatının, özünde Kavramsal Sanat'ın bir kanadı olarak gelişme gösterdiğini, tiyatroyla olan ilişkisinin görsel sanatlarla olan ilişkisinden daha mesafeli olduğunu vurgulamak gerekir. Performans sanatı, tiyatro kadar şiiri, müziği, dansı da içerebilen sınırsız bir yaklaşımlar bütünüdür. Bir ya da birkaç sanatçıyla; izleyicinin önünde ya a izleyiciden uzak, birkaç



dakika, birkaç saat ya da birkaç gün sürebilen; zaman zaman fotoğraf ya da video kayıtları halinde sergilenebilen Performans Sanatı, gerçek anlamda uluslararası bir nitelik gösterebilmiş sanat akımları arasındadır (Antmen.2008: 219)

Performans sanatı, 1960'larda Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkan ve sanat tarihinin nispeten yeni bir alanı olmasına rağmen, kökleri 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında etkili olan modern sanata dayanmaktadır. Modernitenin bu aykırı sanatçıları genellikle burjuva zevklerini veya yaşam tarzını eleştirmek için kasıtlı provokasyon ve canlı eylemlerde bulundular. İlk örnekleri Fütürist sanatçılar tarafından uygulanan performans uygulamaları, yeni icat edilen enstrümanlarla çalınan müzik ve seçilmiş dramatik sunumlar içeren tiyatro ve müzik performansları ile dönemin popüler eğlencelerde ortaya çıkar (Goldberg, 2001: 11). Fütürist etkinliklerin canlı eylemleri, Dada hareketi sanatçıları tarafından daha da geliştirildi. Dada, geleneksellikten uzaklaşan şiirsel eylemleri nedeniyle performans sanatının önemli bir ilham kaynağı ve başlangıcındaki en önemli hareketlerden birisi olarak gösterilebilir. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Amerika Birleşik Devletleri performans sanatının merkezi konumuna gelmiştir. 1952'de, Kuzey Carolina'daki Black Mountain College'de (1933-1957), deneysel besteci John Cage (1912-1992), koreograf ve dansçı Merce Cunningham, şair Charles Olson, sanatçı Robert Rauschenberg ve diğer bazı sanatçılar performans içeren bir etkinlik düzenlenmişlerdir (Goldberg 2001). Bu sanatçılar geleneksel sanatın sınırlarını zorlayarak, Happenings ve Fluxus etkinlikleri için bir model oluşturmuş ve sonraki on yılın canlı sanatına büyük bir ivme kazandırmışlardır. 1960'larda ve 1970'lerde performans sanatı doğaçlama, kendiliğindenlik, izleyici etkileşimi ve politik protesto ile karakterize edilmiştir. Aynı zamanda cinsiyetçiliği, ırkçılığı ve yolsuzluğu ifşa etmeyi misyon edinen goril maskeli Gerilla Kızlar gibi birçok feminist sanatçının da favori stratejisi haline gelmiştir (Goldberg 2001).

1960'lı yıllardan günümüze artarak devam eden ve dünya geneline yayılmış olan performans sanatı, gösteri ve sanat olmak üzere iki farklı disiplini içermesi nedeniyle tanımlanması zor bir kavram haline gelmiştir (Aronson, 2014; 157). Performans, içinde temsili ve taklidi barındıran bir gösteri sanatıdır. Sanat ise görsel sanat alanında olduğu gibi belge niteliği taşıyan ve bir ifade aracına dönüşen metinlerden oluşur. Bu tespitten hareketle, performans sanatının geçmişe yönelik belge türü anlatılarını şimdiye yönelik gösteri eylemi ile birleştiren bir tür olduğu yani Performans sanatının gösteri sanatı ile görsel sanat teknik ve yöntemlerinin birleşmesinin bir sonucu olduğu söylenebilir. Yani hem görsel sanatların belirli bir aşamaya gelerek görsel sanat teknik ve yöntemlerini içine aldığı bir etkinlik, hem de görsel sanatların daha dinamik bir sürece evrilmesinin bir ürünüdür.

Performans sanatını sistematik olarak inceleyen ilk bilim adamı olan Roselee Goldberg, kavramı tanımlarken performans sanatı ile drama sanatı arasındaki farktan yola çıkmıştır. Ona göre performans sanatında olanlar tiyatrodaki olanlardan farklıdır. Çünkü Performans sanatında oyuncular rol yapmazlar ve performanslarında geleneksel anlamda nadiren bir olay örgüsü veya anlatısı vardır. Rollerin olmaması, performans sanatçılarının ikinci bölüme girmemesi ile etkinlik sırasında seyirci ile doğrudan diyalog kurması anlamına geliyor. Buna bağlı olarak, performans sanatı tam bir olay örgüsü oluşturmaz ve belki de en önemlisi "başkaları tarafından yazılmış bir metin yerine kendi yarattığı bir performans sunar. Bu tür performanslar genellikle otobiyografik monologlar şeklinde olur" (Aronson, 2014; 156-160). Bu nedenle, performans sanatı, özellikle vücudun güzelliğini, performans becerilerini vurgulamaz, beden veya dil aracılığıyla anlatı olay örgüleri veya masallar ve renk tasvirleri içeren hikayeleri yeniden üretmez. Seyirciye "dördüncü duvar" içinde kurgusal bir dünya sunmayı amaçlamazlar, bunun yerine dördüncü duvarı yıkmaya çalışır. O anı ve varlığın/bedenin kendisini vurgularlar. Performans sanatı, oyuncunun oynadığı rol yerine sanatçının davranışını koyar, bu da geleneksel tiyatrodaki edebi senaryoyu gereksiz hale getirir. Varlığın kendisinin vurgulanması yeni bir gerçeklik olarak ortaya çıkarken özellikle 20.yy'ın ikinci yarısından sonra tiyatrodaki yeni biçim arayışlarının vardığı nokta, geleneksel tiyatro fikrinin yıkılarak çoğunlukla bedensel performansın ağırlık kazanmasıdır. Yani performans sanatı, geleneksel tiyatronun ayrımını yaktıktan sonra belli bir biçimde kurmaca bir çerçeve oluşturur. Bunun en iyi örnekleri sanatçıların yapmış oldukları performanslarda görmek mümkündür. Yoksa, Chris Burden'ın "Shoot" (Görsel 1.) adlı performansında kendisine silahla ateş ettirme eylemini anlamak çok kolay olmayacaktır. Ancak Burden'ın "Shoot" adlı performansını sanat kurgusu içerisine yerleştirerek sosyal güvenliğe yönelik provokatif tartışmaları ortadan kaldırmıştır. Bu nedenle avangard bir sanat türü olarak performans sanatı, drama sanatı kapsamında anlatı çerçevesinin yıkılıp yeniden kurulması ile yaratılır. Bu tür bir yeniliğin en önemli katkısı, performans sanatının geleneksel tiyatro sanatının temsil çerçevesini bir kenara atmasında yatar.





**Görsel 1.** Chris Burden, *Shoot*, Performans, 1971.

1970'lerden sonra, çağdaş deneysel drama sanatında teatrallığe yapılan vurgu, drama sanatından performans sanatına doğru bir dönüşümün olduğunu gösterir. Yani tiyatronun özü olarak kabul edilen edebi anlatım artık dramada görülmeyecek bir hale gelmiştir. Bu tür "metin merkezli olmayan" drama çalışmaları için Lehmann, 'tiyatro sonrası', sanatı olarak bahseder. Buna bağlı olarak drama sonrası tiyatro söylemi farklılaşmıştır. Geleneksel temsile dayalı anlatı tiyatrosunun yerini izleyicinin katılımına ve yorumuna dayalı bir teatrallığe bırakmıştır. Yani Post-drama'nın "post"u temsile karşı çıkararak sunumu vurgulamak ve zamanı durdurarak "şimdi ve burada" olana vurgu yapmaya dönüşmüştür. Bu anlamda Post-dramatik tiyatro, özneliği ve bilinci olmayan bedeni ve onun akışkanlığını gösterir. Dolayısıyla post-dramatik tiyatrodaki gerçek nesnelere ve olayların sahnede görünme olasılığı vardır (Lehmann 2006:1).

Post-dramatik tiyatrodaki bu yeni yaklaşımlar kaçınılmaz olarak drama sanatından performans sanatına bir geçişi kolaylaştırmıştır. Burada post-dramatik tiyatro, bir ara geçişi temsil eden köprü gibi görülebilir. Bunda en önemli değişikliklerden birisi Post-drama tiyatrosunda kullanılan sembollerinin uygulanma biçiminin değişmesidir. Yani performans sanatındaki gibi Post-drama sanatının gerçek deneyimin peşinden gidiyor olması ikisi arasındaki sınırları giderek bulanıklaştırmıştır (Lehmann, 2006: 4). Performans sanatında ortaya çıkan "Gerçek deneyim", Post-drama sanatındaki anlatının sınırlarını aşmanın sonucudur. Kısacası "şimdi ve burada" yapılan gösteri, dışsal deneyim dünyasına atıfta bulunur. Bu açıdan bakıldığında, drama sanatı ile performans sanatı arasındaki sınırın bulanıklaşması, drama sanatının çerçeveyi sürekli olarak aşmasının bir sonucu ortaya çıkmıştır. Ancak performans sanatının tiyatro sanatının anlatı çerçevesini yok etmesi, bu tür edebi kurgunun tamamen terk edilmesi anlamına gelir. Lehmann burada drama sanatını ve performans sanatını "değişim/dönüşüm" etrafında üç düzeyde karşılaştırır: Birincisi, drama sanatı kurgusal olay örgüsüne dayanırken performans sanatı gerçek olayları sunar; ikincisi, Drama sanatında sahne ile seyirci arasında bir mesafe varken Performans sanatında İletişimin yoğunluğu seyirciyi eserin sahnesiyle yüzleşmeye "zorlar". Üçüncüsü, tiyatro sanatı doğrusal zaman boyunca gelişirken, performans sanatçılarının eylemleri anlaktır (Lehmann, 2006: 138)

Özetle, performans sanatı aslında "gerçek resimlerin veya nesnelere zaman boyutunda belirli bir genişlemesi olarak görünür (Lehmann, 2006: 134) Bu genişleme, korunamayan ve tekrarlanamayan bir süreç olarak sürekli gerçekleştirilir. Performans sanatçılarının yapması gerekenin, heykeltıraşlar ve ressamlar gibi kendi dışındaki malzemeleri estetik nesne olarak ele alıp, özneyi nesneden net bir şekilde ayırması ile değil, bedenin davranışını bir yaratma ortamı olarak kullanması ve kendilerini estetik obje olarak görmeleri ile gerçekleşir. Nesnelere izleyiciye sunulur. Bu nedenle performans sanatı çalışmaları, sanatçıdan bağımsız olarak var olmaz ve performans sanatına yönelik herhangi bir gözlem, kaçınılmaz olarak sanatçıyı ve eseri aynı anda görür. Bu, performans sanatında sanatçının kendisinin aktif olarak anlatı çerçevesine girdiği, yani kendi davranışını çerçeveye koyarak onu bir sanat eseri haline getirdiği anlamına gelir. Performans sanatçıları, estetik bir nesne olarak bedeni çerçeveleme yoluyla performans metnine dahil eder ve kendi dönüşümleri, performans alanını yoğun bir enerji alanına dönüştürür. Seyirci, sanatçının bedeninin sanatsal yaratım

sürecine bilinçsizce davranışına dahil olur. Böylece, seyircinin en güçlü duygusu anlam üzerine düşünme, olay örgüsünün anlamını açıklama, sahnedeki olayların çağrışımını analiz etme çabalarının ötesine geçer.

Performansın gerçek doğasını açıklamada, vücudun fiziksel tepkisi en doğal tepkidir. Bu nedenle erken dönem performans sanat eserlerinin çoğu acımasız bir özelliğe sahiptir. Örneğin, Chris Burden'ın 1971 tarihli *Shoot* adlı eserinde, sanatçı birisinin kendini kolundan vurmasını ister. Marina Abramovic'in 1975 tarihli *Thomas's Lips* (Görsel 2.) adlı çalışmasında ise sanatçı aşırı yemek yer, bıçakla kendini yaralar, kendini kırbaçlar ve kendini dondurur, böylece sonunda seyirci anlatı çerçevesinin yarattığı engellerini kaldırır. Performans sonunda sanatçı götürülür ve performans askıya alınır. Vücuda verilen gerçek zarar yoluyla performans sanatçıları, izleyiciyi aşırı bir şekilde vücudun fiziksel özelliklerine yeniden odaklanmaya zorlar ve derin bir görsel-işitsel uyarım getirir. Sanatçının davranışı var olan tek şey haline gelir ve doğal illüzyonların özenli yönetiminin yerini hayatın şimdi ve buradaki dolaysız ve yalansız sunumu alır.



**Görsel 2.** Marina Abramovic, *Thomas's Lips*, 1975: Innsbruck, Austria

Bununla birlikte, tiyatro sanatındaki anlatı çerçevesinin yıkılmasının, performans sanatının ifade tarzının inşasında yalnızca ilk adım olduğu belirtilmelidir. Herhangi bir sanatsal metin, anlamı ifade etmek için belirli bir anlatı çerçevesine dayanmalıdır, aksi takdirde onu dışsal deneyim dünyasından ayırt edemez ve izleyicinin ona estetik bir bakış açısıyla yaklaşmasını talep edemez. Bu anlamda performans sanatının kurulmasında bir anlatı çerçevesinin varlığının esas olduğu, aksi takdirde sadece hayatın ta kendisi olduğu söylenmelidir. Performans sanatı, tiyatro sanatının anlatsal çerçevesini yıktıktan sonra aslında gündelik uzamı, çerçeveli tiyatro ile 'çerçevesiz' gündelik gerçeklik arasında geniş bir kategori içerir. Açıkçası, bu yeni çerçeve içinde performans sanatı, dramının geleneksel temsilini tekrarlamaz, yani dış dünyayı taklit etme niyetinde değildir. Dramatik sanatın sınırlarını aştıktan sonra performans sanatının anlatmak istediği, sanatçının sahip olduğu kavramdır. Özetle, sanatçı varlığının sembolü olarak performans sanatının uygulanması, somut olay örgülerinden çok anlama işaret eder. Performans sanatı tiyatro sanatından kurtulduktan sonra kavramsal sanata yöneldiği söylenebilir. Performans sanatını ancak kavramsal sanat bağlamında ele alınarak, sanatçı davranışının anlam üretme sürecine olan katkısı kavranabilir.

### **Performans Sanatında Anlam Üretme ve Kavramsal Sanat**

Performans sanatı dış ve iç olmak üzere iki yapıdan oluşur. Dramatik sanatın performatif kaynakları performans sanatının dış yapısını oluştururken, kavramsal sanatın dışavurumcu özellikleri performans sanatının iç yapısını oluşturur. Bu ikili yapının bileşimi, performans sanatını drama sanatı ile kavramsal sanat arasında konumlanmasına neden olur. Geleneksel tiyatrodaki çok katmanlı temalar, karakterler, dil, eylemler ve imgeler öne çıkarken, performans sanatında

“biçim ve anlam”, tek bir kavram veya fikre dayanır (Aronson, 2000: 200). Performans sanatının görsel odağında sanatçının bedeni vardır. Beden dramının kurgusal karakterini yıldıktan sonra sanatçı fikirlerini çerçevelediği beden üzerinden ifade eder. Bu performans sanatının en tipik anlatım paradigmasıdır. Dolayısıyla performans sanatının fiziksel davranışa yönelik bir anlatı çerçevesi oluşturmasındaki amacı belli bir kavramı ifade etmektir. Başka bir deyişle, performans sanatı, dramatik performansların anlatım mekanizmasının sınırlamalarını kırdıktan sonra, takip ettiği yaratıcı paradigma, ancak kavramsal sanat bağlamından referans bulabilir.

Kavramsal sanatın 1970’li yıllardan sonraki yükselişi sanat tarihine karşı tam bir isyandır. Bu isyanın temelinde sanatın modern dönemden kalan dışavurumcu ve biçimci paradigmadan kopma ve yenilenme arzusu yatar. Sanatın estetik kuramları açısından sanat tarihine bakıldığında; Klasik sanatın temsil ettiği gerçekçi-taklitçi ve modern dönem sanatının temsil ettiği biçimci-dışavurumcu anlayış deneyimlendikten sonra, sanatsal ifadenin "dördüncü yolu" olarak ortaya çıkmıştır. Kavramsal Sanat, sanatın herhangi bir nesneyle ve de mekânla sınırlandırılmayacağı fikrini taşır. En etkili kavramsal sanat eserleri, sıradan şeylerle en uygun düşünceleri bir araya getiren işlerdir. Estetiği dışlayıp, sanatın bir zevk alma aracı olmadığını söylerken, klasik sanattan en belirgin kopuşu yaşar. Bu bir maddesizlik değildir. Çünkü kavram, betimlemenin farklı bir biçimde içinde görünüşüdür. Önemsenen şey bu biçim değil, metinsel içeriktir. Metinsel içeriğin anlaşılmasında biçim bir araçtır (Lynton, 1989:339-341).

Joseph Kosuth, Art After Philosophy (Felsefeden Sonra Sanat) başlıklı makalesinde Kavramsal Sanat teriminin netleştirilmesi gereği üzerinde durmuştur. Kosuth’a göre Kavramsal Sanatın en arı tanımı, sanat kavramının temellerinin irdelenmesi idi (Atakan, 2008: 10). Başka bir deyişle, kavramsal sanatın ortaya çıkışı, "sanat nedir?" sorusunun biçimsel olarak gündeme gelmesi anlamına gelmektedir ki bu aslında sanatın estetikten felsefeye kaymasının bir sonucudur. Bu anlamda "düşünce", metafizik soruların sorgulanması anlamına gelir. 1996’da Joseph Kosuth kavramsal sanatın tanımına şunu ekledi: "Kavramsal sanat, basit bir ifadeyle, sanatçıların şekil, renk veya malzemeyle değil, anlamla çalıştıkları anlayışını temel öğretisi olarak alır" (Kosuth, 1991: 1-13).

Lucy Lippard’a göre kavramsal sanat, düşüncenin ön planda, malzemenin ise ikinci planda olduğu bir eseri anlatır. Lippard’ın burada malzeme ile kastettiği şeyin maddesel olan, diğer bir deyişle cismi olan şey olduğu açıktır. Düşünce ise geçiciliğin bir karşıtı olarak kullanmakla beraber, sanatın temellendiği esas gerçeklik olarak varsaymaktadır. Göstergenin kendisi; temsil, nesne ve yorumlayan olarak ayrılabilir. Üç bölümden oluşan bu açıklamayı değerlendirdiğimizde malzemenin sanatsal sembollerin varlığının temsili kısmı olduğu ve aynı zamanda doğrudan izleyici tarafından algılanabilen bir metin olduğu düşünülebilir. Kavramsal sanat, maddenin önemini zayıflatıp kavramlara yönlendirdiğinde, izleyicinin temsilin biçimsel sezgisinden yeterli metinsel anlam elde etmesi zorlaşır. Dolayısıyla çalışmaları kaçınılmaz olarak izleyicinin sürekli yorum arayışına dönüşecektir. Yani amaç sanatçının tam olarak neyi ifade etmek istediğini sormaktır. Bu durumda kavramsal sanat, sanatçı ile izleyici arasında bir tahmin oyunu olarak değerlendirilebilir. İnsanlar, kavramın içine girmek ve manevi alanın açılımını gerçekleştirmek için yoruma güvenmek zorundadır (Lippard, 1997).

Kavramsal sanatın yorumlayıcı öğelere verdiği önem, eseri dinamik ve açık bir metne dönüştürür ve anlaşılması ve takdir edilmesi kültürel ortamlarla yakından ilişkilidir. Bu anlamda kavramsal sanat aslında sanatsal öz disiplinin toplumsal dönüşümünü tamamlamış ve sanatı yerleşik sosyo-kültürel düzenle yeniden diyaloga sokmuştur. Sanat metni artık gerçek dünyanın aracılı bir türü değil, sanatçının düşünce deneyinin ve bilgi üretiminin bir yansımasıdır; çağdaş kültürel deneyimin karmaşıklığını ve derinliğini yansıtmaya ve bağlam oluşturma ve anlam akışının yönü ve kuralları üzerine düşünmeye çalışır.

Kavramsal sanat, zaman, mekân ve maddenin deneyimini nesnelere biçiminde ifade etmek yerine, ifadenin en doğrudan ima aracı olarak, bedenin hareketini kavramsal sanatın ideal taşıyıcısı haline getirir. Yani performans, kavramsal sanatı gerçekleştirmek için ideal bir araçtır (Goldberg, 2001: 187). Performans sanatının, yaratımın aracı olarak bedenin davranışsal sürecini kullandığını, dolayısıyla güçlü bir yenilikçi ruha sahip olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Performans sanatının geleneksel yapıyı aşma ya da kırma sürecinde sanatçılar, sürekli olarak kültürün eksiklikleri üzerine düşünerek ya da yeni olasılıklar arayarak zamanın sözcüsü haline gelmişlerdir. Performans sanatının, yaratımın aracı olarak korunamayan davranışsal süreci kullandığını, dolayısıyla güçlü bir yenilikçi ruha sahip olduğunu söylemek gerekir. Sanatın amacı doğrudan bilgi vermek değildir. Sanat, deneyimin derinden algılanmasıdır. “Amaç açıkça

anlaşılacak olsaydı, sanata gerek kalmazdı” diyen Joseph Beuys, sanatı sosyal bir olgu, bir değişim dinamiği, bir devrimin çabası olarak algılamıştır. Biyografisi gibi çalışmaları da bir çakal ve kafa karıştırıcı bir dizi hayvanla birlikte açık bir galeri alanında birlikte yaşadığı *Amerika'yı Seviyorum*, *Amerika da Beni Seviyor* adlı eserinde (Görsel 3.) görüldüğü gibi kurgudan ayrılmaz, her zaman anlaşılması zor bir anlam ve hakikat arayışıdır. Sahne dekorları o dönemde sanat dünyasını sarstı. Performans sanatında bir dönüm noktası olarak, sanat eserlerinden çıkarılacak kesin bir anlam olup olmadığı veya olması gerektiği sorusunu başlattı (Url-1).



**Görsel 3.** Joseph Beuys, Coyote: Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni, Performans, 1974, Rene Block Gallery, New York

Performans sanatının biçimsel estetiğe yönelik olmadığı, dışa dönük olarak sanat tarihi ya da sosyal ve kültürel kavramlara yönelik olduğu, kavramsal çerçevenin anlam üretmede belirleyici olduğu söylenebilir. Bu anlamda beden artık gerçeklik ile kurgu arasında bir köprü olmaktan çıkıp, sanatçıların toplumun mevcut durumunu sorgulamasına yönelik bir araç haline gelir. Bu nedenle, bir performans sanatçısı taşı altına çeviren bir sihirbazdır; gündelik nesnelere kendisi tarafından sanat eserlerine yerleştirildiğinde veya tahsis edildiğinde, işin kendisi bir tür düşünme haline gelir. Performans sanatçıları, çerçevelenmiş bedenden yola çıkarak günlük davranışlara özgü bir alımlama-yorumlama sistemi kurar ve davranışı anlamının kodlarını yeniden yazar. Dolayısıyla günlük yaşamın mantığı, sanat bağlamı tarafından ortadan kaldırılıyor ve eserin anlamı, her iki uçta da bir yer edinmeden, ancak günlük deneyim ile sanatsal deneyimin karışımı şeklinde kendini gösteriyor. Performans sanatının benzersiz sanatsal çekiciliğini şekillendiren de bu deneyimlerin karışımıdır. Performans sanatçıların çerçeveye alma davranışı, mevcut yorumlama sistemiyle çatışan yeni anlatı çerçevelerini kullanarak gündelik mekânı sanatsal mekâna dönüştürüyor. Böylece toplumsal yaşamdaki sorunları kurcalayarak toplumsal yapının içinde saklı olan kavramları ortaya çıkarmaya çalışıyor. Performans sanatı, gündelik hayatın anlaşılması kaygısından kaynaklanır ve yaratım sürecinde gündelik bağlama dair ikinci bir düşünceyi oluşturur.

### **Performans Sanatında Estetik Deneyim ve Katılımcı Sanat**

Drama sanatında çerçeveye alınan sahnenin performans sanatı tarafından yıkılması, sanatçının dış dünya ile daha çok iletişim kurmasına olanak tanır. Yani, performans sanatçısının bedeni aynı anda hem dolayımlanan sanat metninin hem de çerçevesiz günlük yaşamın içinde yer almakta ve sanatçı, izleyiciyi anlam üretim sürecine katılmaya davet edebilmektedir. Aslında anlam üretme sürecini oluştururken kavramların ifade edilmesinde performans sanatı izleyiciyle her zaman aktif etkileşimi sürdürür. Çünkü etkileşim olmadan performans sanatı olmaz. Belki performans olabilir ama sanat olmaz. Etkileşim, performans sanatının gösteri anlatılarının dolaysız ve katılımcı özelliklerini tam olarak kullanılmasını sağlar. Bu nedenle, performans sanatı asla durağan olmayan, dinamik ve açık bir anlam ortamı yaratma sürecidir. Bu anlamda performans sanatı kendini izleyiciyle iletişim kuran katılımcı bir sanat sürecine adanmıştır. Dramatik sanat, performans sanatı pratikleri için morfolojik bir referans sağlıyorsa ve kavramsal sanat bir ifade teması sağlıyorsa, o zaman katılımcı sanat, performans sanatının kamusal söyleme girmesinin bir yoludur. Katılımcı bir sanat türü olarak performans sanatı, sanatsal öz disiplini aşar ve daha geniş bir kültürel bağlama doğru ilerler.

Bourriaud'ya göre "performans" gibi yeni tür sanat işlerinde seyirciye daha büyük bir anlam üretme işi düşmektedir. Bourriaud'ya göre gösteri kültürü insanlara her şeyi hazır veren ve algıyı tembelleştiren bir kültürdür. Halbuki enstalasyon gibi yeni işler tersine seyirciyi bir sanatçı gibi hareket etmeye zorlamaktadır. Aynı zamanda ilişkisel estetik, algının zamansal sürecini de bir nitelik olarak belirler (Erzen, 2011: 103). Katılımcı sanat, geleneksel sanatın estetik özerklik teorisini inkâr ederek sanatın günlük hayata odaklanmasının gereğini vurgular. Bu nedenle kendini sanat ile yaşam arasında var olan engelleri ortadan kaldırmaya adanmıştır. Katılımcı sanata göre, "sanat günlük kaygılarımızı aşmaz, dünyayla bağlantısının benzersizliği ve kurgu aracılığıyla bizi gerçeklikle yüzleşmeye davet eder" (Bourriaud, 2018). Bu nedenle katılımcı sanat, biçime ve müzelerde dayatılmış estetiğe değil, mevcut sosyo-kültürel ortamda kurulacak diyaloga (etkileşime) önem verir. Sanatın temsili geleneğini terk ederek kültürel etkileşimi en önemli kriter olarak alır. Katılımcı sanatta sanatçılar "ilgisiz nesnelere bireysel üreticileri olarak görülme yerine, işbirlikçi, ortam ve durum üreticileridirler" Buna paralel olarak, sanat eserleri de "başı ve sonu olmayan, açık yapıt olarak yeniden tanımlanmaktadır" (Bishop, 2018:10).

Açık yapıt kuramında asli görev alımlayıcıya düşmektedir. Alımlayıcı esere katılabilmeli ve kendini eserdeki boşlukları doldurmaya yetkin görmelidir aksi takdirde eser karşısında pasif kalır ve katılımcıya bir şey vermez. Açık yapıtın çağdaş sanata çok önemli iki katkısı vardır: Sanatta çokluk, çoğulluk, çokanlamlılık öğelerinin önemini anlatır ve anlam üretme sürecinde katılımcının rolünü ve esere verilen tepkilerin sanatçı ile katılımcı arasında etkileşimli bir süreç olması gerektiğini vurgular.

Kişilerarası etkileşimi öne çıkaran bu tür sanatsal metinleri Nicolas Bourriaud teorik olarak "ilişkisel estetik" olarak adlandırmaktadır. İlişkisel estetik olarak adlandırılan şey, "eserlerin tasvir ettiği, yarattığı veya harekete geçirdiği kişilerarası ilişkilere dayanarak eserlerin estetik yargıya ilişkin teorisini" ifade etmesidir (Bourriaud, 2018:175). Ayrıca Bourriaud katılımcı sanatı bir tür ilişkisel sanat olarak tanımlıyor; yani "insan etkileşimi ve onun sosyal bağlamı tarafından oluşturulan dünyayı teorik bir düzey olarak ele alan ve yalnızca bir tür özerklik veya özerklik sembolü iddiasıyla sınırlı olmayan bir sanat" olarak tanımlıyor. İlişkisel sanatta eser artık özel bir alana bağlı değildir. Sanatçı, teori ve pratiğinin çıkış noktası olarak insanlar arasındaki ve insan-toplum arasındaki ilişkiyi almaktadır. Sanat eserleri toplumsal yaşamın akışında kök salsın ki, "meta niteliği ve anlamsal değerinin yanı sıra toplumsal bir aracı olarak da karşımıza çıksın"(Bourriaud, 2018: 175). Burada aracı, insan ilişkileri için bir alan, insanlar arasındaki etkileşim için bir başka olasılık anlamına gelir. Bu anlamda "sanat bir buluşma halidir" (Bourriaud, 2018: 11). Bu dönemde sanatçının sağladığı şey artık estetik bir nesne değil, anlatı üretimi için bir çerçevedir. Sosyal ilişkilerin düzenlenmesi ve yeniden inşa edilmesi yeni bir çerçevenin kurulmasıyla mümkündür. Dolayısıyla ilişkisel sanat bir diyalog alanı, akışkan bir tiyatro olarak anlaşılabilir. Bunlar arasında sanatçılar, izleyiciyle anlayışlarını paylaşarak iletişim kurar ve ardından hedefe ulaşmak için müzakere yoluyla fikir alışverişinde bulunur. Bu anlamda sanatçılar öncüdürler. Dünyanın önceden belirlenmiş bir yönde ilerlemesini engellemek için çeşitli fırsatlar sunarlar. İlişkisel sanat için "sanatsal pratiğin özü, özneler arası ilişkilerin icat edilmesinde yatmaktadır" (Bourriaud, 2018:28). İlişkisel sanat, sanatçının tek başına tamamlayamayacağı bir çalışmadır, kırık çerçeveyi aşarak, eserde ayrılan alanı kaplayarak sanat projesini tamamlamak için izleyicinin sanatçıyla iş birliği yapmasını gerektirir. Bourriaud'un ilişkisel sanat için harika bir metaforu vardı: "Her özel sanat eseri, ortak bir dünyada yaşama önerisidir ve her sanatçının yaratımı, bu dünyayla ilişki içinde bir mekiktir. Ve diğer ilişkiler sonsuz bir şekilde türetilmektedir." (Bourriaud, 2018: 29). İlişkisel sanat, karşılaşmanın özneleri arasında seyahat eden ve eserin yapısını dokuyan bir mekiktir.

Tam da ilişkisel sanatın açık ve bitmemiş bir tavır ortaya koyması nedeniyle sanatçı artık genel durumu kavrayabilen özel bir özne değil, eşit bir muhatap haline geliyor. Örneğin Abramoviç'in *Sanatçı Burada* adlı eserinde (Görsel 4.) sanatçı sahnede hareketsiz oturuyor ve tüm katılımcılara bakıyor. Anlamın ifade edilme yönünün standartlaştıran ya da açıklayan bir ipucu yok. Doğrulanabilecek tek şey sanatçı ile izleyici arasındaki ilişkinin varlığıdır. Bir sanat eserinin son şekli tamamen öngörülemez davranışsal süreçlere bağlıdır. Bu tür çalışmalarda sanatçının işi basitçe yaratıcı ilişkiler ağı oluşturmak, aktif olarak muhatapları aramak ve muhatapları üretim sürecine dahil etmektir.





Marina Abramovic, *The Artist is Present*, Performance, 2010.

Bishop bu noktayı kavramış ve “estetikğin çelişkiler hakkında düşünebilme yeteneği” olduğuna dikkat çekmiştir (Bishop, 2018). Yani katılımcı sanatın doğası gereği topluma müdahale etme eğilimi vardır ve bu eğilimin uygulanması çelişkilerin ortaya çıkarılması ve sunulmasıyla tamamlanır. Yani sanatçılar çelişkiler yaratır, eserler çelişkileri gösterir ve izleyiciler çelişkileri algılar. Estetik oluşum izleyici eserle karşılaştığında izleyicinin algıladığı şey uyum ve dinginlik değil, çatışma ve rahatsızlıktır. Sanatçı, sanatsal çalışmalar aracılığıyla izleyicinin çelişkiler hakkında düşünme yeteneğini sürekli olarak teşvik eder. Sanatçı, katılımcı sanatın içine çatışmacı unsurlar yerleştirerek şiddetli bir çatışma yaratarak izleyicinin kamu düzeninin gizlediği kısımları görmesini sağlayarak, pasif tefekküre dayalı izleme konumundan aktif ve katılımcı bir konuma geçmeye yönlendirmektedir.

### Sonuç

Performans sanatı, dramatik sanat, kavramsal sanat ve katılımcı sanat bağlamında ele alındığında sanatçıların performanslarda yüz yüze iletişimin bir sonucu ortaya çıktığı görülmektedir. Geleneksel drama performans sanatının çerçevesini sınırlar. Dolayısıyla yıkım ve yeniden inşa açısından Performans sanatı, öz disiplin mitini yıkararak, kişilerarası ilişkileri öne çıkarırken yeni bir estetik deneyim oluşturmaya çalışıyor.

Günümüzde çağdaş sanatın önemli bir disiplini olan performans sanatı, geleneksel gösteri (tiyatro) sanatının anlatı mekanizmasını altüst ederek, izleyicinin katılımı ile kurgusal çerçeveyi yeniden inşa eder, gerçek dünyayı bu çerçevenin içine yerleştirir ve kavramın ifadesini doğrudan beden aracılığıyla gerçekleştirir. Performans sanatı, çerçevenin yıkılması ve yeniden inşasıyla açık bir sanat eseri yaratırken, izleyici olarak katılımcı çerçeveyi aşarak sanat yaratımının bir parçası haline gelir. Böylece performans sanatı sanat ve yaşam arasındaki sınırları kaldırarak sanatsal yaratmada insan ilişkileri temasını vurgular ve kültürel bir topluluk oluşturmaya amaçlar. Performans sanatını dramatik sanat, kavramsal sanat ve katılımcı sanat bağlamında ele aldığımızda, sanatçıların performanslarda yüz yüze iletişimin farklı bir anlam üretme estetik deneyim yaşama olduğu anlaşılmaktadır. Geleneksel dramanın çerçevesi performans sanatını sınırlar, dolayısıyla yıkım ve yeniden yaratma kaçınılmaz seçimlerdir. Sanatçılar çelişkiler yaratır, eserler çelişkileri gösterir ve izleyiciler çelişkileri algılar. Estetik oluşum izleyici eserle karşılaştığında izleyicinin algıladığı şey uyum ve dinginlik değil, çatışma ve rahatsızlıktır. Sanatçı, sanatsal çalışmalar aracılığıyla izleyicinin çelişkiler hakkında düşünme yeteneğini sürekli olarak teşvik eder. Sanatçı, katılımcı sanatın içine çatışmacı unsurlar yerleştirerek şiddetli bir çatışma yaratarak izleyicinin kamu güvenliği düzeninin gizlediği kısımları görmesini sağlıyor ve pasif izleme duruşlarından kurtulmaya yönlendiriyor.



### Kaynakça

- Antmen, A. (2008). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Aronson, A. (2000), *American avant-garde theatre: a history*. New York: Routledge
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir.
- Atakan, N. (1995). Türkiye’de Kavramsal Sanat. Doktora Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bishop, C. (2018). *Yapay cehennemler: Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikası*. (M. Haydaroğlu, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Bourriaud, N. (2018). İlişkisel Estetik. (çev. S. Özen). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Erzen, N. J. (2011). *Çoğul Estetik*, Metis Yayınları, İstanbul,
- Goldberg, R. (2001). *Performance Art: From Futurism to the Present*, New York: Thames ve Hudson. 152-155.
- Kosuth, J. (1991). Art After Philosophy and After: Collected Writing, 1966-1990. Massachusetts Institute of Technology
- Lehmann Hans Thies: (2006). "Post-Dramatic Theatre, Çev. Karen Jürs-Munby, Routledge
- Lippard, L. (1997). *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. California: University of California Press.
- Lynton, N. (1989). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev: Çapan, C.- Öziş, S.), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- (Url-1). <https://kumeart.com/joseph-beuys-amerikayi-seviyorum-amerika-da-beni/>
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ütopya, Ankara.

### Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. <https://www.nytimes.com/2015/05/20/>. Erişim: 11.11.2023
- Görsel 2. <https://www.wikiart.org/en/marina-abramovic/lips-of-thomas>. Erişim: 15.11.2023
- Görsel 3. <https://arth207-spring.tumblr.com/post/50958625465>. Erişim: 15.11.2023
- Görsel 4. <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3133>. Erişim: 21.11.2023

### Sanatçının Kendi Bedenini İğrençleştirmesinin Julia Kristeva'nın Abject Yaklaşımıyla Okunması

*Dr. Aşkın BAHADIR*

*Kurumdan Bağımsız Araştırmacı*

*askin-bhdr@hotmail.com*

#### Özet

İğrenç ve iğrenme gibi anlamları kapsayan 'Abject' kavramı, insanda iğrenme duygusunun ortaya çıkmasını işaret eden iğrenmek fiilinin karşılığıdır. Bir şeyleri tiksindirici bulmak, nefret etmek durumu olan iğrenmek, tarihsel süreçte düşünsel yaklaşımlarla oldukça irdelenen bir konu olmuştur. Ancak, konunun derinlemesine ve dikkat çekici incelemesini bir psikanalitik kuramcı olan Julia Kristeva gerçekleştirmiştir. Kristeva "Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Bir Deneme" (1980) kitabında 'abject' kavramına çağdaş bir bakış açısı ortaya koymuştur. Bu yaklaşımda, Abject kavramı, aşağılık, yasaklanmış, dışlanmış ancak aynı zamanda da çekim hissedilen olarak tanımlandığı noktalar bulunmaktadır. Kristeva, ortaya koyduğu araştırmasında, abject kavramını psikolojik temellere oturtmakla birlikte, abject kavramını- iğrenme durumunu üç ana kategoride açıklamaktadır; yiyecekte iğrenme, bedensel atıklardan iğrenme ve cinsel farklılıklardan iğrenme. Kristeva tüm bu iğrenme çeşitlerini psikanalitik bir yaklaşımla araştırmasında açıklamaktadır. Abject kavramına bir diğer odaklanan alan ise sanat olmuştur. Modern sanat ve çağdaş sanatın arasında geçişi sağlayan happening'ler ve Dadaizm ile temellenen ve çağdaş bir sanatsal yaklaşım biçimi olan Abject Art, izleyicide iğrenme durumunun ortaya çıkmasını sağlayan/hedefleyen eserleri tanımlamak için kullanılmaktadır. Özellikle, 80'li yıllarda, birçok sanatçı, AIDS salgınının çıkmasıyla beden üstünde iğrenme durumunun gelişerek sanatsal ürünlere yansımaya neden olmuştur. 1993 yılında, New York'ta düzenlenen Whitney Müzesi'nde "Abject Art: Repulsion and Desire in American Art" adlı serginin düzenlenmesi iğrençlik konusunun dikkat çekmesine neden olmuştur. Abject Art bağlamında sanatçılar, cinsiyet ve cinsellik sorunları, kir, saç, dışkı, ölü hayvan, kan ve çürüyen yiyecekleri kullanmaktadır. Bu nesnelere kullanan sanatçılar, içeriksel olarak özellikle kimlik konusu olmak üzere birçok konuya içeriksel göndermelerde bulunmaktadır. Abject Art, kimliğe, sisteme ve düzene bir saldırı olarak ortaya koyulmasının yanı sıra, ruhsal travma, kişisel takıntı ve fobiler ortaya koyularak kendisini göstermektedir. Kristeva'ya göre, Abject Art, duyguları bastırmanın tam tersi bir coşkunluk hali ile ortaya koyulmakta ve iğrenme durumundaki yıkım, çağdaş sanat eserlerinde psikolojik açıdan kendisini göstererek atıfta bulunmaktadır. Bu bağlamda, Araştırmada, Abject Art evreninde kendi bedenini iğrençleştirme yaklaşımında bulunan sanatçıların sanatsal üretimlerinin örnekleme alınarak, Julia Kristeva'nın bu konuda ortaya koyduğu yaklaşımları ile okunması amaçlanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Julia Kristeva, Abject Art, İğrençleşme, Sanatçının Kendi Bedeni

#### Reading the Artist's Disgusting of His Own Body with Julia Kristeva's Abject Approach

#### Abstract

The concept of 'Abject', which includes meanings such as disgust and disgust, is the equivalent of the verb 'disgust', which indicates the emergence of the feeling of disgust in humans. Disgust, which is the state of finding something disgusting or hating, has been a subject that has been widely examined through intellectual approaches throughout history. However, Julia Kristeva, a psychoanalytic theorist, conducted an in-depth and remarkable examination of the subject. Kristeva presented a contemporary perspective on the concept of 'abject' in her book "The Powers of Fear: An Essay on Abomination" (1980). In this approach, there are points where the concept of Abject is defined as inferior, forbidden, excluded, but at the same time, a feeling of attraction. In her research, Kristeva bases the concept of abject on psychological foundations and explains the concept of abject-disgust in three main categories; disgust with food, disgust with bodily waste, and disgust with sexual differences. Kristeva explains all these types of disgust in her research with a psychoanalytical approach. Another area that focused on the concept of Abject was art.

Abject Art, which is a contemporary artistic approach based on happenings and Dadaism that provides a transition between modern art and contemporary art, is used to describe works that cause/target the emergence of disgust in the viewer. Especially in the 1980s, many artists, with the emergence of the AIDS epidemic, developed a state of disgust towards the body and caused it to be reflected in their artistic products. In 1993, the exhibition "Abject Art: Repulsion and Desire in American Art" at the Whitney Museum in New York brought the issue of abjection to attention. In the context of Abject Art, artists use issues of gender and sexuality, dirt, hair, feces, dead animals, blood and rotting food. Artists using these objects make contextual references to many issues, especially the issue of identity. In addition to presenting itself as an attack on identity, system and order, Abject Art manifests itself by revealing psychological trauma, personal obsessions and phobias. According to Kristeva, Abject Art is manifested in a state of enthusiasm that is the opposite of suppressing emotions, and the destruction in the state of disgust is referred to by showing itself psychologically in contemporary works of art. In this context, the aim of the research is to sample the artistic productions of artists who approach to disgust their own bodies in the Abject Art universe and to read them with Julia Kristeva's approaches on this subject.

**Keywords:** Julia Kristeva, Abject Art, Abomination, The Artist's Own Body

### Giriş

Modern sanat ve çağdaş sanatın arasında geçişi sağlayan happening'ler ve Dadaizm ile temellenen ve çağdaş bir sanatsal yaklaşım biçimi olan Abject Art, izleyicide iğrenme durumunun ortaya çıkmasını sağlayan/hedefleyen eserleri tanımlamak için kullanılmaktadır. Abject Art bağlamında sanatçılar, cinsiyet ve cinsellik sorunları, kir, saç, dışkı, ölü hayvan, kan ve çürüyen yiyecekleri kullanmaktadır. Bu nesnelere kullanan sanatçılar, özellikle kimlik konusu olmak üzere birçok konuya içeriksel göndermelerde bulunmaktadır. Kristeva'ya göre, Abject Art, duyguları bastırmanın tam tersi bir coşkunluk hali ile ortaya koyulmakta ve iğrenme durumundaki yıkım, çağdaş sanat eserlerinde psikolojik açıdan kendisini göstererek atıfta bulunmaktadır. Bu bağlamda, araştırmada, Abject Art evreninde kendi bedenini iğrenleştirme yaklaşımında bulunan sanatçıların sanatsal üretimleri örnekleme alınarak, Julia Kristeva'nın bu konuda ortaya koyduğu yaklaşımları ile okunması amaçlanmaktadır.

### Abject (İğrenç) Kavramı ve Julia Kristeva'nın Abject Yaklaşımı

Abject kavramı, Türkçe'ye iğrenç-iğrenme olarak çevrilmiş bir kavramdır. "İnsanda iğrenme duygusu uyandıran, tiksindiren" (TDK, 2011, s. 1157) anlamlarına gelen iğrenç kavramı, iğrenmek fiilinden gelmektedir. İğrenmek ise sözlükte, "bir şeyi tiksindirici bulmak, istikrah etmek.... Aşağılık, bayağı bulmak, hoşlanmamak, nefret etmek" (TDK, 2011, s. 1157) gibi anlamlara gelmektedir. Zurek (2011, s. 3) Abject kavramını; "aşağılık, yasaklanmış, dışlanmış, ancak aynı zamanda, kendisine karşı bir çekim ya da uyuşma hissettiğimiz, bizim, şeylerin nasıl olması gerektiğiyle ilgili kuralcı düşüncelerimizle oynayarak cesaretimizi güvenimizi kıran şey olarak" (aktaran Karabulut, 2019: 23) tanımlamaktadır. Abject kavramı, üstüne tarihsel olarak çokça düşünülmüş bir kavramdır. Ancak, Psikanalitik kuramcı Julia Kristeva bu kavramı "Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Bir Deneme" (1980) kitabında derinlemesine irdeleyerek çağdaş bir yaklaşımla, kavramın psikolojik bakış açılarıyla düşünülmesine olanak sağlamıştır.

Benlik ve öteki arasında bulunan sınırı tehdit eden korku duygusu olan iğrenme, tanımlamalar oluşturan otoritelerin, anlaşılmayan öznelere dışlanmasına atıfta bulunarak tehditte olan sınırı koruma görevini üstlenmektedir (Liman Turan, 2022). Kristeva, araştırmasında, iğrençlik kavramını, bebeğin pre/oedipal dönem öncesinde anneden kopma yaşarken deneyimlenen tiksinti ve korku olarak tanımlamaktadır. Bu kavramı Kristeva, Lacan'ın 'Ayna Evresi' ile bağlantılı şekilde ortaya koymuştur (Doğan, 2017). Ayna evresinde bir yansıtıcıyla kendi bütünlüklü benliğini oluşturmasıyla, bebek anneden ayrılışıyla ceset olması arasında kendisini konumlandırmaktadır (Şahin, 2021). Oedipal dönemdeyse, çocuğun, benliğinin oluşarak, dilsel ve kültürel açıdan düzenin içerisine girmeye başladığı dönemdir. Bu bağlamda Kristeva, iğrencin özne ve nesne olduğunu, ayna evresinde bebeğin anneden koparak özne olmadan önce ve ölüm sonrası cesede dönüşen beden gibi, özne oluşumuyla ortaya çıktığını belirtmektedir. Kristeva yaklaşımında iğrenç, kimlik sınırlarını sürekli rahatsız etmekte, özne bütünlüğünü yok etmek için sürekli tehditler oluşturmaktadır. Bu noktada

İğrenç, atılması gereken bir bedensel çöp olarak kabul edilmeye başlamaktadır (Doğan, 2017). Kristeva'ya göre iğrenç; rahatsızlık kavramıyla ilişkilidir. İğrenç, hastalık ya da kirlilik olarak düşünülmenin ötesinde, ben'i tehdit/rahatsız eden, sınırları çiğnemeye meyilli, kural dışı olarak tanımlanmaktadır (Kristeva, 2014).

Kristeva'ya göre iğrenme, yiyecekten iğrenme, beden atıklarından iğrenme ve cinsel farklılıklardan iğrenme olarak üç kategoride incelenebilmektedir (Şişçi, 2018). Yiyecekten iğrenmenin, en arkaik iğrenme biçimi olduğunu belirten Kristeva, sütün üstünde oluşan kaymağın, dudakla temasının ya da mideye doğru ilerlemesinin, bedeni kasarak spazma neden olmasının ve safrada hareketliliğe neden olduğundan söz etmektedir (Güler ve Işık, 2019).

Bedensel atıktan iğrenme Kristeva'ya göre, kasıtlı ya da kasıtsız idrar, dışkı, kan, ter, kusmuk, iltihap vb. bedensel tüm atıkları kapsamaktadır. Bu bedensel atıklar, bedenden atıldığında iğrenç olarak tanımlanmakta ancak bedendeyken hayati önem taşımaktadır (Şişçi, 2018). Bedenden atılan nesnenin uzaklaşılan nesne olarak tanımlanması ve dışarıda bırakılması söz konusudur. Dışkının bedenden atılmasından sonra benlik kendisini, 'dışarıya atan artık ben değilim, ben dışarıya atılanım' şeklinde yaklaşımda bulunmaktadır. İğrenç olan dışarıdadır ve bütünü dışında kalmaktadır. İğrenç olan bedene yabancıken, aynı zamanda tehdit yaratacak kadar da yakın olması, iğrenci meydana getiren kişinin, nesneyle özdeşleşmek, onu arzulamak yerine dışaştırmasıdır (Güler ve Işık, 2019).

Kristeva'nın cinsel farklılıklardan kaynaklanan iğrenme düşüncesinde, kadın bedenini temel alan bir yaklaşım bulunmaktadır. Adet kanı kadın bedeninde rahatsızlık yaratmakta, tekinsiz bir sıvı olarak tanımlanmaktadır. Toplumsal açıdan bu biyolojik olayın mahrem ve kirlilik olarak nitelendirilmesi ötekileştirilmenin sebebi olmaktadır (Şişçi, 2018). Ayrıca, toplumun dışladıkları da cinsel farklılıklardan kaynaklanan iğrenmeye dahildir. Engelliler, heteroseksüellik dışında olanlar, genel siyasi görüş dışında ya da genel din görüşü dışında olanlar iğrenç olarak nitelendirilebilmekte ve kurtulmaya çalışılan şey olarak kabul edilmektedir (Şahin, 2021). Bu bağlamda Kristeva, iğrenci anlaşılabilir ve huzursuzluk yaratan durumun merkezinde konumlandırmaktadır (Liman Turan, 2022). Sosyal düzeni güvenceye almaya çalışan iğrenme, toplumsal var oluşta kendisini gösteren yapısal ve politik içerme ve dışlama eylemlerinin açıklanmasını sağlamaktadır. İğrenme, birey ve toplum açısından beden algısının da sınırlarını meydana getirmekte ve kültürün temellerini oluşturmaktadır (Liman Turan, 2022).

### Abject Art

Abject (İğrenç) sanatın temelleri, modern sanat ve çağdaş sanat arasında geçişi sağlayan Dadaizme kadar götürülebilmektedir. Dadaizm ile sanatçının özgürlüğü öne çıkmaya başlamış, 1960'lı yılların çağdaş sanatında ise, Beden Sanatı ve Performans Sanatı'nın ortaya çıkmasına öncülük etmiştir. Kendi bedenini kullanan bu sanatçılar, Kristeva'nın yıllar sonra sözünü edeceği duyguları bastırma durumunun tam tersi bir sanatsal yaklaşımı ortaya koymaktadır (Karabulut, 2019). Düşünsel anlamda Georges Bataille, iğrenme kavramını 1920'lerin sonlarında özne-nesne düzleminde incelemiş, bu durum iğrenç kavramının sanatsal pratiklerde kendisini göstererek Feminist sanatın öne çıkmasına olanak sağlamıştır. Kristeva'nın ise, 80'li yıllarda, iğrençlik üstüne psikanalitik bir yaklaşım ortaya koyduğu araştırması, sanatsal üretimlerde de karşılığını bularak, Abject Art yaklaşımının öne çıkmasına neden olmuştur.

Abject Art'ın kırılma noktasını ise Kuspit şu şekilde açıklamaktadır; Duchamp'ın yüksek sanatı yapısöküme uğratarak, bir pisuvarla sanatın yüceliğini sorgularken aynı zamanda, düşünsel anlamda dışkıyı (idrar) estetikleştirdiğini belirtmektedir. Duchamp sonrası ise, 'Sanatçının tükürdüğü her şey sanattır' diyen Kurt Schwitters'in sözlerinden etkilenerek sanatçıdan çıkan her şey sanattır düşüncesiyle, 1961 yılında Piero Manzoni, 'Sanatçının Dışkısı' adlı 90 konserve kutusundan oluşan eserini ortaya koymuştur. Bu eser, Abject Art'ın en dikkat çeken eserlerinden olmayla birlikte her konserenin üstünde sanatçının imzası ve seri numarası bulunmaktadır (Şişçi, 2018).



**Resim 1.** Piero Manzoni, 'Artist's Shit', 1961

Çağdaş sanatın, öne çıkan teması olarak Abject Art, Kristeva'nın iğrenme düşünceleri bağlamında, çoklu cinsel kimliklerin ve bilinçdışı arzusunun karışımından oluşan olanaklarla ilişkilendirilmekte, politik ve etik açıdan feminist ürünleriyle ilişkisi ortaya çıkmaktadır. Kristeva, iğrenme tanımlamalarında bir yıkımdan söz etmektedir ve çağdaş sanat eserleri, onun psikolojik yaklaşımına atıfta bulunmaktadır. 80'li yıllardan günümüze kadar birçok sanatçı, yine aynı yıllarda AIDS salgınının çıkmasıyla beden üstünde iğrenme durumunun gelişerek sanatsal ürünlere yansımaya neden olmuştur. 1993 yılında, New York'ta düzenlenen Whitney Müzesi'nde "Abject Art: Repulsion and Desire in American Art" adlı serginin düzenlenmesi iğrençlik konusunun sanatın merkezine oturmasına neden olmuştur (Liman Turan, 2022).

Kristeva ise, sanatta kendisini gösteren iğrençlik ile ilgili, "Öteki'nin çöktüğü bir dünyada, estetik görev, -sembolik yapının temellerine iniş- konuşan varlığın kökenine en yakın olan kırılma sınırlarının, ilkel baskının oluşturduğu dipsiz"nceliğin izini sürmekten ibarettir" (Kristeva, 2014: 18) düşüncelerini paylaşmaktadır.

Kristeva'nın iğrenç iç-dış/kendi-öteki üstünden tanımlayarak ilkel ayrılma deneyimi olarak kabul etmesi, Abject Art'ın öne çıkan isimlerinin eserlerinde net olarak kendisini göstermektedir. Kiki Smith'in içi boş bedenler ve sıvıntılar olan heykelleri, Cindy Sherman'ın iç organ ve kusmuğa benzer fotoğrafları, Helen Chadwick'in, hayvan cesetleri, çürüyen sebzeler ve insan bedenlerini kullandığı yerleştirmeleri örnek gösterilebilmektedir. Ayrıca, Abject Art, yükselişe geçtiği yıllarda, Amerikan sanatında kültürel/politik gündem konusunda önem taşımıştır. Abject Art'ın değindiği AIDS, uyuşturucu, ırkçılık, homofobi, yoksulluk, sosyal politikalar gibi içeriksel anlamlar sanatçılar tarafından farkındalık oluşmasını sağlamıştır (Liman Turan, 2022).

#### **Sanatçının Kendi Bedenini İğrençleştirmesinin Julia Kristeva'nın Abject Yaklaşımıyla Okunması**

Abject Art yaklaşımında, kendi bedenini iğrençleştirerek Kristeva'nın iğrençlikle ilgili düşünsel yaklaşımı ile değerlendirilecek ilk sanatçı örneği Hermann Nitsch'dir. Sanatçı, Abject kavramını biçimsel anlamda en yoğun kullanan sanatçılardan biridir. Sanatçı, "80. Eylem" adlı performansında, görsel olarak kan, et, parçalanmış öğeleri kullanmakta ve izleyicide tiksinti uyandırmaktadır. Dinsel bir öğe olan haç ve sanatçının kendi bedenini bu haça gerdirmesi, giydiği beyaz kıyafet üstünde kanlar ve arkada parçalanmış bir sığırın etsetel görünüm olarak yer alması izleyicide çarpıcı bir etki bırakarak tiksintinin çok ciddi şekilde kendisini göstermesini sağlamaktadır.





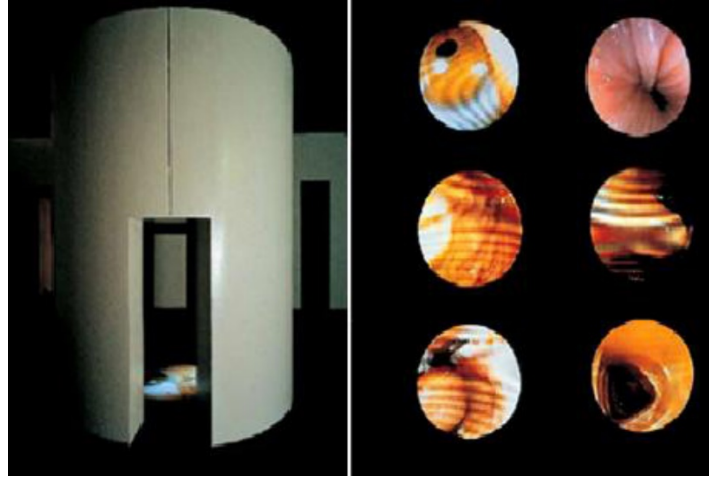
Resim 2. Hermann Nitsch, 80. Eylem, 1984. (Karabulut, 2019: 51).

Nitsch'in bu performansı içeriksel açıdan toplumun dini formlarla arındırılmasını konu edinmektedir. Dinsel motif olan haç, kurban temasıyla toplumsal arınmaya göndermedir. İzleyici ise bu performansa dahil olarak kendi benliğine dönmekte ve bir özdeşleşim durumu yaşamaktadır. Performansta arka planda ve kıyafette kullanılan beyaz, saflığın sembolü olarak kullanılmıştır. Aynı şekilde sanatçının beyaz bezle gözlerinin kapatılması da buna göndermedir. Sanatçı çarpmaya gerilerek, kendisini Hz. İsa ile özdeşleştirmekte ve kendisine kutsiyet katarak arınmaktadır. Performansta ardından bir siğir kesilir, iç organları çıkarılır ve kanı sanatçının üstüne dökülmektedir (Karabulut, 2019).

Nitsch'in bu performansı tamamen dinsel içerikleri içerisinde barındırmaktadır. Kristeva düşüncesinde bu performans değerlendirildiğinde, vücut sıvılarından ve beden parçalarından kaynaklı iğrenmenin kendisini gösterdiği görülmektedir. Bir siğirin kanı ve parçaları olsa bile, bir hayvan bedenine ait vücut sıvısının ve parçalarının sanatçı bedenine dökülmesi izleyicide tiksinti uyandırmaktadır. Ayrıca, Kristeva iğrenme durumunun dinsel oluşumların tümünde kendisini gösterdiğinden bahsetmekte ve örneğin paganizmde murdarlık (kirlenme) ritüeli şeklinde kendisini gösterdiğinden söz etmektedir. Nitsch'in bu performansı da bir bakıma eylemsel olarak kirlenme ritüeli gibiyken içeriksel olarak arınma durumunu yansıtmaktadır. Kristeva'ya göre, iğrenme tek tanrılı dinlerde dışlama ve tabu olurken, aynı zamanda yasa çiğneme olarak görülmektedir. Nitsch ise performansınca iğrenç aracılığı ile bu çiğnenmiş yasaların bir arınmasını gerçekleştirirken bu algıyı tersyüz etmektedir (Kristeva, 2014). Bu bağlamda, Kristeva'nın şu sözleri de önem taşımaktadır;

"Hıristiyan günah anlayışıyla birlikte iğrenme, Hıristiyan kelamıyla tehditkâr olmasına rağmen adlandırılabilir ve tümleştirilebilir de olan bir ötekilik olarak bütünleşerek diyalektik bir gelişim gösterir. İğrençten arınmanın farklı biçimleri -çeşitli katarsisler- dinler tarihini oluşturur; bu farklı arınma biçimleri son hallerineyse dinden farklı bir uzamda konumlanan sanatın bizatihi temsil ettiği katarsis içinde ulaşırlar. Dile getirdiği ve böylelikle arındırdığı iğrençte kök salan sanat deneyimini bu bakış açısıyla değerlendirdiğimizde, onun dinin temel bir bileşeni olarak ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Belki de bu nedenle sanat deneyimi dinlerin tarihsel olarak aldığı biçimlerin yıkılmasının ardından varlığını sürdürmeye yazgılıdır" (Kristeva, 2014: 30).





**Resim 3.** Mona Hatoum, Corps Etranger, 1994 (<https://bloghistoiredelart2.wordpress.com/2016/12/15/limmersion-par-linstallation-au-coeur-de-la-perception-de-mona-hatoum/>) (Erişim Tarihi: 14.11.2023).

Abject Art kapsamında kendi bedenini kullanarak eser ortaya koyan bir diğer sanatçı Mona Hatoum'dur. Sanatçı, ortaya koyduğu Video Enstalasyon eserinde, kendi beden parçalarının görüntüleri ile iğrençlik ortaya koyulmaktadır. Eserde sanatçı, silindirik bir yapı içerisinde kendi vücudunun iç kısımlarının endoskopik ve kolonoskopik görüntülerini izleyici ile paylaşmaktadır (Liman Turan, 2022).

Kristeva düşüncesinde, sanatçının ortaya koyduğu bu eser cinsellik ve bedensel parça kaynaklı iğrenmeyi ortaya çıkarmakta, aynı zamanda bunun sanata dönüşmesi ile iğrençliğin yüceltilmesi, simgesel yapının temeline inme ve konuşan varlığın kırılma sınırlarının ortaya koyulması söz konusudur. Sanatçının simgesel yapının temeline inme ile amacı sanat nesnesini yüceltmek ve nesne-izleyici sınırını parçalayarak iğrenme yaratmaktır. Bir bütün olarak sanatçının bedeni görünür olmasa da parçalanmış imajlarla kendi bedenini ortaya koymakta, bunu da kişisel bir alan algısı yarattığı silindirik yapının içerisinde sergilemektedir. Sanatçının ortaya koyduğu endoskopik ve kolonoskopik görüntüler, izleyici tarafından kavranamamakta ya da dille bütünleştirilmemekte, bir figürle ise özdeşleştirilememeye birlikte iğrenmenin en üst seviyesine izleyiciyi çıkarmaktadır. Eserde ortaya koyulan ötekilik ise, Kristeva düşüncesinde erotik, ölüm taşıyan bilinçdışı temelinde tekensiz ve tuhaf olarak tanımlanandır. Kristeva için iğrenme, deri altındaki büyülenmeyi akla getirmektedir. Sanatçı da tam olarak yaptığı derinin altı ile iğrenmeyi yaratmadır (Liman Turan, 2022).



**Resim 4.** Orlan, Omnipresence, 1993 (<https://web.stanford.edu/class/history34q/readings/Orlan/Orlan.html>) (Erişim Tarihi: 14.11.2023)

Abject Art kapsamında kendi bedenini kullanarak izleyicide tiksinti yaratan sanatçılardan biri de Orlan'dır. Sanatçı, kadına dayatılan güzellik algısını eleştirmek adına gerçekleştirdiği performansları aslında sanatçının tıbbi estetik müdahalelerini içermektedir. Kadına dayatılan güzellik algısını eleştirmek adına sanat tarihinde en ünlü kadın betimlemelerinin parçalarını (Mona Lisa'nın Alnı, Venüs'ün çenesi vb) estetik müdahale ile kendi yüzüne uygulattırması, bu müdahaleleri de izleyicilerle paylaşmıştır. Bu bağlamda Orlan'ın erkek bakış ile dayatılan güzelliği eleştirmesi bakımından feminist bir sanatçı olduğu kabul edilmektedir. Ayrıca, Orlan'ın performanslarını iğrenç yapan ve izleyicide tiksinti uyandıran durum Kristeva düşüncesindeki vücut sıvılarına bağlı iğrenmeye bağlıdır. Sanatçının kesilen bedeni ve kanı izleyici tarafından görülmektedir.

Orlan'ın performansları Kristeva düşüncesiyle değerlendirildiğinde, izleyicide kanla birlikte ölüm korkusuna dayalı iğrenme ve acı-zevk deneyimini akıllara getirmektedir. Kristeva düşüncesinde bu durum ölümle ya da ölüm düşüncesiyle karşılaşan izleyicinin kimliğini altüst ettiği şeklinde okunabilmektedir (Kristeva, 2014). Sanatçının performansında izleyici kendisini sanatçı ile özdeşleştirmekte ve tehdit hissetmektedir. Bu bağlamda, Kristeva'nın söylediği gibi "Tehdit orada, çok yakındadır ama özüm senemez. Arzuya dil döker, onu hırpalar, büyüler ama arzu baştan çıkarılmaya yanaşmaz. Telaşa kapılarak geri çekilir. Tiksinip yadsır" (Kristeva, 2014: 13).



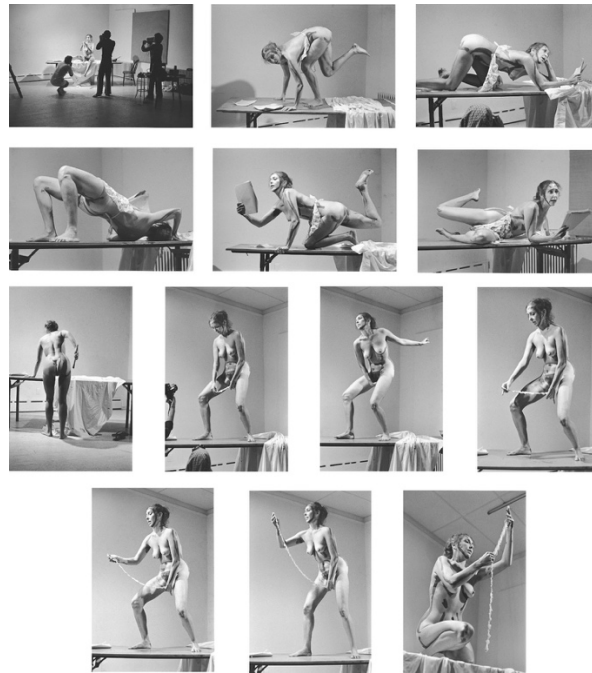
**Resim 5.** Paul McCarthy, 1974, Sosisli Sandviç, Performans. (Ümer, 2017: 115)

Paul McCarthy ise kendi bedenini kullanarak iğrençlik yarattığı performansında, Kristeva düşüncesinde yiyeceğe bağlı olarak iğrençlik düşüncesini kullanmaktadır. Sanatçı performansında izleyici karşısında soyunup, cinsel bölgelerine ketçap, mayonez gibi yiyecek maddeleri sürmüş, ağzını sosislerle doldurup ağzını bantlamıştır. Sosisleri bütün olarak ağzına dolduran sanatçı bir taraftan da kusma dürtüsünü bastırmaya çalışmaktadır. Bedeninin cinsel bölgelerini yiyecek maddelerle birleştiren sanatçı tiksinti yaratırken, öğürme dürtüsüyle birlikte grotesk bir beden izleyiciye sunmaktadır (Ümer, 2017: 115). Bir taraftan da sanatçının ağzına doldurduğu sosisler izleyicide fallus düşüncesini oluşturarak eşcinsel göndermelerle bir cinsel farklılıklardan kaynaklı iğrenme durumunu oluşturmaktadır.



**Resim 6.** Mille Brown, 'Puke', 2014 (<https://www.express.co.uk/news/weird/457188/This-art-is-SICK-Strange-vegan-woman-vomits-dyed-soya-milk-to-create-Jackson-Pollocks> Erişim Tarihi: 12.11.2023).

Kendi bedenini kullanarak Kristeva düşüncesindeki yiyeceğe bağlı iğrenmeyi ortaya çıkaran bir diğer sanatçı da Mille Brown'dır. Sanatçı, izleyici karşısında renklendirilmiş sütleri içip tuval üstüne kusmuş ve sonrasında bu resimleri sergilemiştir. Bedenin tiksinti karşısında verdiği tepki olan kusma, sanatçının bilinçli şekilde gerçekleştirmesiyle, mahrem-iğrenç-tiksinç olanı ortaya koymaktadır (Şişçi, 2014). Sanatçı vegan beslenme biçimini benimsemiş bir bireydir ve kullandığı süt soya sütü olup, performansında, vegan olarak süte duyulan tiksinti, alt temada hayvanların bir tüketim nesnesi olarak görülmesinin etik dışı olmasını vurgulamayla birlikte, performans sonucunda tuval üstüne atılan/kusulan renklerle ünlü soyut dışavurumcu Jackson Pollock'a göndermede bulunmaktadır. Sütten tiksintme ise Kristeva'ya göre iğrenmenin en arkaik biçimidir.



**Resim 7.** Carolee Schneemann Interior Scroll, 1975 <https://akilfikir.net/sistemin-yok-edemedigi-direnc-aject-igrenc/>

Carolee Schneemann'ın ise ortaya koyduğu performansında Kristeva'nın cinsel farklılıklardan kaynaklanan iğrenme düşüncesinde, kadın bedenini temel alan bir yaklaşımda bulunmaktadır. Adet kanı kadın bedeninde rahatsızlık

yaratmakta, izleyici tarafından tekinsiz bir sıvı olarak algılanmaktadır. Toplumsal açıdan bu biyolojik olayın mahrem ve kirli olarak nitelendirilmesi ötekileştirilmenin sebebi olmaktadır. Sanatçı ise bu aslında biyolojik olan ancak toplumsal bir tabuya dönüşen durumu feminist bir yaklaşımla eleştirmekte, bu durum ise izleyicide iğrenme durumu yaratmaktadır (Şişçi, 2018).

Kristeva, kadını kültürel bağlamda ele alma konusunda, abject kavramıyla değerlendirmektedir. Beden bireye ait olabilmesi için tüm iğrençliklerden (dışkı, salgı koku vb) ayrı olarak düşünülmelidir. Bireyin karşılaştığı iğrençlik, ayırım ve farklılık sistemi olan simgesel düzenin tehlike altında hissetmesidir. Beden bu iğrençlikleri her gün dışarı atarak bedenini bireye ait olmasını sağlamaktadır. Bu noktada da sanatçı, iğrenç olanı bastırmak yerine, izleyiciye görünür hale getirerek anlam arayışına girişmektedir (Çolak, 2011). Schneemann, bu performansı, kadına kültürel dayatmalarla iğrençlik atfedilen biyolojik birtakım olayları görünür kılmaktadır.

### Sonuç

Araştırmada, Abject Art yaklaşımıyla izleyicide iğrenme durumu yaratmayı kendi bedeni üstünde oluşturan sanat pratikleri, Kristeva düşüncesi bağlamında incelendiğinde, sanatçıların Kristeva'nın ortaya koyduğu, yiyecekte iğrenme, cinsel farklılıklardan iğrenme ve beden sınırlarından iğrenme durumlarını kullandığı tespit edilmiştir. Sanatçılar, bu iğrenme biçimlerini kullanarak izleyicide yarattıkları tiksintiyle, ortaya koydukları sanatsal pratiklerin içeriksel yapılarını görünür kıldıkları ve izleyicide şok etkisi yaratarak özdeşleşim yaşamalarını sağladıkları tespit edilmiştir. Bu sanatsal pratiklerin iğrenç olanla izleyiciyi korkutan öteki yani iğrençle karşılaştırarak benliğini tehdit altında hissetmesini sağlamakta ve bu bağlamda içerik olarak sanatçının toplumsal bir konuya değindiği görülmektedir.

### Kaynakça

- Çolak, B. (2011). "Yapıt Okuma; Bedenin İçerisi-Dışarı; Kiki Smith'in Çalışmalarında Bedensel Süreçler ve Abjection," Fe Dergi 3, no. 1, 38-46.
- Gürler, Z ve Işık, Ö. (2019). Bir Sınır Meselesi: Abject İğrenç Nesne ve Sanat Yapıtı, Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi. 4(7), 479-494. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tykhe/issue/55452/759966>
- Doğan, H. (2017). Çağdaş Bir Eğilim Olarak Abject Art (İğrenç Sanat). The Journal of Academic Social Science. 5(46), 421-436.
- Karabulut, U. (2019). Çağdaş Sanatta; Damien Hirst, Sarah Lucas ve Kiki Smith'in Çalışmalarında "İğrençlik" Kavramının İncelenmesi. Altınbaş Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kristeva, J. (2014). Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Deneme, (çev. Nilgün Tütal). İstanbul: Sanat ve Kuram.
- Liman Turan, S. (2022). Feminist ve queer estetik oluşumlarda Kristeva'nın abject nosyonu'nun psikanalitik eleştirisi. Uluslararası Sosyal Bilimler ve Eğitim Dergisi– USBED, Cilt/Volume 4, Sayı/Issue 6, 53-74. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/usbed>
- Şahin, H. (2021). Sanat Yapıtlarında Abject Konumunda Ceset. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Şişçi, F. (2018). Abject Art ve Güncel Bir Sergi: Gelatin; Vorm- Fellows-Attitude. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. 11(60). 604-611.
- Ümer, E. (2017). Tekinsizliğin Estetiği ve Sanat Yapıtı. Art-e Sanat Dergisi, 10 (19), 96-126. DOI: 10.21602/sduarte.307075
- Türk Dil Kurumu (TDK). (2011). Türkçe Sözlük. <https://bloghistoiredelartest2.wordpress.com/2016/12/15/limmersion-par-linstallation-au-coeur-de-la-perception-de-mona-hatoum/>



III. ULUSLARARASI SANAT – TASARIM KONFERANSI, PERFORMANS VE SERGİSİ  
14-15 Kasım 2023  
III. INTERNATIONAL ART- DESIGN CONFERENCE, PERFORMANCES & EXHIBITION  
November 14-15, 2023



<https://web.stanford.edu/class/history34q/readings/Orlan/Orlan.html>

<https://www.express.co.uk/news/weird/457188/This-art-is-SICK-Strange-vegan-woman-vomits-dyed-soya-milk-to-create-Jackson-Pollocks>

<https://akilfikir.net/sistemin-yok-edemedigi-direnc-aject-igrenc/>



III. ULUSLARARASI SANAT – TASARIM KONFERANSI, PERFORMANS VE SERGİSİ  
14-15 Kasım 2023  
III. INTERNATIONAL ART- DESIGN CONFERENCE, PERFORMANCES & EXHIBITION  
November 14-15, 2023



**Türk Sanatında 1950 Sonrası Modernleşme Hareketleri ve Yeni Plastik Denemeler**

*Dr. Öğr. Üyesi Gülfem Karslığıl Marakoğlu*

*Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, glfmk@windowslive.com*

**Özet**

Sosyolojik, bilimsel, teknolojik alanda köklü değişimlerin yaşandığı 20. yüzyıl, sanatın da kendine yeni anlamlar ve ifade biçimleri araladığı bir dönemi beraberinde getirmiştir. Türkiye’de Cumhuriyet’in ilanı ile başlayan yenileşme hareketleri doğrultusunda Türk sanatçılar batıdaki sanatsal gelişmeleri takip etmeye başlamış, 20.yüzyıl’ın ikinci yarısından itibaren dünyada yükselişe geçen tüketim kültürü ve pop sanatın etkisiyle de bilinen ifade kalıplarının dışına çıkarak, gelenekselden uzaklaşmaya yönelik adımlar atmışlardır. Çalışmalarına farklı tekniklerle, farklı malzemeler ekleyerek yüzey uygulamalarına yeni bir bakış açısıyla yaklaşan sanatçılar kolaja ve üç boyutlu malzemelere yönelmeye başlamışlardır. Malzemenin özgürleşmesiyle başlayan bu hareket, zamanla farklı disiplinlerin de katkısıyla kavramsal üretilere zemin hazırlamış, Türk sanatında biçimsel ve kavramsal anlamda daha önce deneyimlenmemiş yeni bir dönem başlamıştır. Türkiye’de soyut eğilimlerin de çalışmalarında yer almaya başladığı 1950’lerden sonra yükselişe geçen modernleşme hareketi; ilk önce Zeki Faik İzer, Sabri Berkel, Lütfü Günay, Cemal Bingöl, Altan Gürman gibi sanatçıların plastik denemeleriyle, 1980 sonrası ise, Adnan Çoker, Ergin İnan, Ömer Uluç, Burhan Doğançay v.b gibi sanatçıların geleneksel betimlemeden çok kavramsal ifade biçimlerini yükselişe geçirdiği dönemle devam etmiştir. Bu sanatçılar batının tekniklerini kendi kültürümüzle harmanlayarak Türk sanatının gelişimine katkı sunmuşlar ve günümüzde yaşanan postmodern sürece ışık tutmuşlardır. Çalışmanın amacı, Türk sanatında 1950 sonrası gerçekleşen modernleşme hareketlerini ve yeni plastik denemeleri sanatçılar ve çalışmalarını üzerinden yapıt okumasıyla inceleyerek değerlendirmek ve analiz etmektir.

**Anahtar Kelimeler:** Türk Sanatı, Modernleşme, Plastik

**Modernization Movements And New Plastic Experiments in Turkish Art in the Post-1950 Period**

**Abstract**

The 20<sup>th</sup> century, when remarkable sociological, scientific, and technological changes occurred, was also a period in which art gained new meanings and forms of expression. In parallel with the modernization movements that began with the declaration of the Republic in Türkiye, Turkish artists started to follow artistic developments in the West. Starting from the second half of the 20th century, influenced by the rise of consumer culture and pop art worldwide, they took steps away from traditional expression patterns. Incorporating different techniques and materials into their works, artists began considering surface applications from a new perspective, converging to collage and three-dimensional materials. The movement that began with the liberation of material has gradually paved the way for conceptual productions with the contribution of various disciplines over time, initiating a new period in Turkish art both in formal and conceptual terms that has not been experienced before. The modernization movement in Türkiye, which began to rise after the 1950s with the inclusion of abstract tendencies in artistic works, initially advanced through the plastic experiments of artists such as Zeki Faik İzer, Sabri Berkel, Lütfü Günay, Cemal Bingöl and Altan Gurman. After the 1980s, this movement continued with a period in which artists like Adnan Çoker, Ergin İnan, Ömer Uluç, Burhan Doğançay, and others elevated the conceptual forms of expression over traditional depiction. These artists contributed to the advancement of Turkish art by blending Western techniques with our own culture and shed light on the postmodern process we experience today. The present study aims to evaluate and analyze the modernization movements and new plastic experiments in Turkish art after the 1950s over the interpretation of the works of artists and their studies.

**Keywords:** Turkish Art, Modernization, Plastic



## Giriş

Yakın tarihimize baktığımızda 20.yüzyılın ilk yarısının savaşlarla ve toplumsal buhranlarla, ikinci yarısının ise bu buhranların yarattığı sosyolojik, ekonomik, vb. değişimlerle ve travmalarla şekillendiğini söylemek mümkündür. Gerçekleşen iki büyük dünya savaşı, ABD ve Rusya arasındaki soğuk savaş, Vietnamdaki Amerikan işgali, cinsiyet eşitsizliği, ırksal ayrımcılıklar, doğaya verilen tahribat ve daha nice olay bu dönemde insanları eleştirel bir tavırla sistem sorgulamasına itmiştir. Dünyada gerçekleşen bu ayaklanma ve dönüşüm süreci Türkiye'ye de yansımıştır. 1960 sonrası her on yılda bir gerçekleşen darbelerin, Türkiye'de sosyo-ekonomik alanda olduğu gibi sanatsal anlamda da önemli kırılmalara yol açtığını söylemek mümkündür. 1960 sonrasında sanatçı hakları ve sanat sorunları da daha çok konuşulmaya başlanmış, Türk Sanatının dışa açılımı, müzeciliğin önemi, telif hakları gibi sanatçı haklarına dair önemli konular dile getirilmeye başlanmıştır. Öte yandan 1950 sonrası gelişen teknoloji ve hızla yükselen makineleşme, buna bağlı olarak ortaya çıkan iç ve dış göç, sınıfsal farklılıkların ortaya çıkması, siyasal çatışmalar da dönemin önemli sosyolojik problemleri arasındadır ve bu dönem sanatçıların dikkatini çeken konular olmuştur. 1960'larda disiplinlerarasılığın meydana gelmesi ile Türk sanatında deneysel arayışlar hız kazanmıştır. Batıda ardı ardına yaşanan sanat akımlarını, Türk sanatçıları kendi kültürel kimlikleriyle ele alarak eserlerinde uygulamışlar ve kültür-sanat anlamında yeni bir dönemin kapısını aralayarak günümüze uzanan sürecin öncüleri olmuşlardır.

## 1950 Sonrası Türk Sanatında Modernleşme Hareketleri ve Sanatçı Örnekleri

Her anlamda yeniliklere ve dönüşümlere sahne olan 20. yüzyıl, Dünyada ve Türkiye'de sanatı biçimsel ve kavramsal anlamda oldukça etkilemiştir. Geçtiğimiz yüzyılın toplumsal buhranlarının içinde kalan sanatçıların bu travmatik dönemi sanatsal açıdan üst düzey verimlilikle geçirdiklerini söylemek mümkündür. Demokrasi, sosyal yaşam, hümanizm gibi konular bu dönemde sıklıkla işlenmiş, bu kavramlar sıklıkla sorgulanır ve eserlerde kullanılır olmuştur. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası dünyada yankı uyandıran ve geniş kitlelere ulaşan bir tüketim anlayışı oluşarak tüketim toplumu yaratılmıştır. Toplumsal yaşam formlarından etkilenecek eserlerini üreten Türk sanatçıları, eserlerine kendilerine has üsluplarıyla çeşitli konuları yerleştirmişlerdir. 20.yüzyıl'ın başında dünyada, ortasında ise Türkiye'de gerçekleşen sanatsal devrim sonrası hiçbir şey eskisi gibi olmamış, Türk sanatı gitgide gelişerek, batının yenilikçi tavrını, öz değerleriyle harmanladığı özgün bir dönemin kapılarını aralamıştır. Tansuğ, 1950'lerdeki kırılmayı; *"1950'li yıllarda özgürlükçü demokrosinin, ülkenin sanat yaşamına Batı'daki sanat akım ve yenilikleri günümüzüne izliyen bir zihniyet ve çok yönlü eğilimler getirdiği görürüz. 1940'larda toplumsal içerikli resim yapan sanatçıları bile, 1950'li yıllarda soyut sanatın başlıca savunucuları olmuştur."* (Tansuğ, 1986:246) sözleriyle ifade etmektedir. Sanayileşmenin hızlanmasıyla gelen düşünsel ve teknik anlamdaki yenilikler, toplumun yaşayış tarzının ve düşünce yapısının değişmeye başlaması, yeni denemelerin sanatçılarda uyandırdığı merak ve haz duygusu sonucu, Türk resim sanatında daha önce deneyimlenmemiş düşünsel ve teknik anlamda birçok yeni plastik hareket ortaya çıkmıştır. Sanatçıları iç dünyalarını eserlerine daha çok yansıtarak, sanatta bireyselleşme ve özgünleşme yolunda adımların atılmasını sağlamışlardır.

Türkiye'de 1950 sonrası geometrik ve nonfigüratif anlamda eserler veren ilk sanatçılarından biri olan Cemal Bingöl, Gazi Eğitim Fakültesi zamanlarında izlenimcilik üslubunda çalışmış, daha sonra devlet bursu ile Paris'e gidip, André Lhote atölyesinden eğitim alarak soyut sanata yönelmiş sanatçılarımızdan biridir. Sanatçının ilk dönem çalışmalarında kübist bir tavırla mekan ve figür soyutlamaları yaptığı görülmektedir. 1953 yılı sonrasında ise eserlerine kolajları sokarak üst üste bindirdiği geometrik biçimlerden yararlanmıştır. Bu özellikleriyle Bingöl'ün resimlerinin Malevich'in süprematist tarzından ve Mondrianın soyut geometrik üslubundan esinlendiği görülmektedir.

Paris'e giderek André Lhote atölyesinden eğitim alan bir diğer sanatçımız ise 1906 yılında ressam Ruhi Arel'in oğlu olarak dünyaya gelen Şemsi Arel'dir. Sanatçı, 1950'li yıllarda eski yazının kaligrafik niteliklerinden yararlanarak eserlerini üretmiştir. Türk soyut resim sanatının öncülerinden biri sayılan sanatçının çalışmalarında keskin ve katı soyut

yazı formlarını ve hat sanatı süslemeleri kullandığı, aldığı batılı eğitimi kendi kültürel değerleriyle harmanlayarak özgün eserlere imza attığı dikkat çekmektedir.

Türk Soyut Resim Sanatının öncülerinden bir diğeri olan Mübin Orhon ise 1924 yılında İstanbul'da doğmuş, siyasal bilgiler fakültesi mezunu olarak Paris Sorbonne'e İktisat doktorası yapmaya gitmiş, Paris'te sanata olan ilgisinden dolayı bir dönem burada sanat eğitimi almıştır. Sonrasında Paris'e yerleşerek Kandinsky ve Mondrian gibi sanatçıların eserlerini inceleme fırsatı bulan sanatçı, bu sanatçılardan aldığı ilhamla soyut sanat alanında kendini geliştirmiştir. Sanatçı, döneminde özgün niteliklerle ürettiği non-figüratif çalışmalarında geniş saydam lekeler üzerinde genellikle zıt değerleri birarada kullanmıştır. Sanatçı Paris'teki ilk yıllarında nü model, peyzaj ve desen çalışmaları yapsa da, takip eden yıllarda resim sanatındaki teknik bilgisini geliştirerek biçimsel uygulamalara ağırlık vermiş, geometrik soyut tarza eserler ve kolajlar üretmiştir.

1960'larda, 1950'leri belirleyen soyut sanat anlayışı sürerken aralarında Lütfü Günay, Adnan Çoker, Şadan Bezeyiş, Erdal Alantar, Fethi Arda gibi isimlerin de olduğu bir bölüm sanatçı, yeni bir kimlik arayışı içine girmişler, kendi köklerinde aradıkları soyutu, Doğu-Batı birleşimli tabana oturtmayı denemişlerdir (Bek-Arat, 2012: 384). Bu sanatçılardan biri olan, soyut sanatın Türkiye'deki ilk ve en güçlü savunucularından Lütfü Günay, 1949 yılında Akademi'de Zeki Kocamemi atölyesinden mezun olmuş, sonrasında birçok sanatsal derneğin kurucu üyeliğini yapmıştır. Sanatçının eserlerinde renk unsuru oldukça önemlidir ve soyut üretimlerinde renk resmin en önemli ögesi olarak karşımıza çıkmaktadır. 1957 yılında kolaj çalışmalarına başlayan sanatçı, soyut kolaj düzenlemelerinde kum, kül, afiş, naylon, gazete v.b gibi atık malzemelerden yararlanmıştır. 1969 yılında Resim ve Kolaj başlıklı bir sergi açan sanatçı, Türk sanatındaki önemli plastik yeniliklere imza atmıştır. Doğa olgusuna önem veren sanatçı, doğada kolayca bulduğu bu nesnelere doğayla bütünleştiğini belirtmekte ve özgür kompozisyonlarını bu yolla oluşturmaktadır.



**Görsel 1.** Lütfü Günay, "Kırmızı Titreşim", 1966, 100 x 81 cm

Türk Resim Sanatı'nın Batıdaki sanat akımlarının oldukça gerisinde kaldığını düşünerek bu probleme bir çözüm bulma amaçlı biraraya gelen altı sanatçı, 1933 yılında Türkiye'de kurulan 4. Sanatçı Birliği olarak D Grubunu kurmuştur. Bu altı sanatçıdan biri olan Zeki Faik İzer, yaşamı boyunca farklı teknikler ve malzemeler deneyimlemekten korkmayan, kendi kendini tekrara düşmekten korkarak sürekli yeniyi arayan bir sanatçı olmasıyla bilinmektedir. Sanatçının eserlerini Başkan, "*Kübizm ve soyut sanatın genel kabul görmesine eğilimli grubun içinde nesne ve tuval arasındaki ilişkiyi en yumuşak, belki de lirik biçimde kurarak nesnelere transpozisyon ve deformasyona en az uğratanlardan birisidir*" (Başkan, 1991:56) sözleriyle tanımlamaktadır. Ölümünden yirmi yıl sonra 2009 yılında kolajlar ve guvaşlar isimli sergide sanatçının çalışmalarından bazıları sergilenmiştir.

1907 yılında Üsküp'te doğan sanatçı Sabri Berkel, Belgrad Güzel Sanatlar Akademisi, ardından da Floransa Güzel Sanatlar Akademisinde Felice Carena atölyesine bir süre devam ederek bu dönemde Rönesans ustalarının eserlerini tanıma fırsatı bulmuştur. Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi kitabında Berkel sanat anlayışını şu şekilde açıklamaktadır; "*Resmi ikiye ayırdım: Alt yapı ve üst yapı. Nasıl bir yapı temelsiz olmazsa ve kendine göre hesapları, kuralları varsa sanat eseri için de böyledir. Evvela, bir resmin karakteri göz önüne alınır ve geometrik olarak*

incelenir. Çünkü bir Yunan filozofunun dediği gibi en kusursuz şekiller geometriye dayanır. İşte bu resmin alt yapısıdır. Resim sanatında, plastik anlamda şekillerin bir ritmi vardır. Şekilleri bir düzen içinde yerleştirmeliyiz ve birbirine bağlamalıyız” (Giray, 2020: 393).



**Görsel 2.** Sabri Berkel, "Kompozisyon", D.Ü. Yağlıboya, 194x151 cm, 1971

“Berkel’in yaşamının son on beş yılı sanat anlayışını en süzgül eserlerini kapsayan dönemdir. Bu dönemde soyut renk alanlarının görsel uyumuna yönelik Sabri Berkel, aslında Jean (Hans) Arp’ın kolajlarından etkilenir. Sabri Berkel’in 1970 yılından sonra başlayan soyut eğiliminin son dönemidir bu. Bu dönemde; özellikle Kübizm’in, parlak renklere odaklanan saf soyut hareketi olan ve Fovizm etkilerini de yansıtan, Orphism ya da Orphic Kübizm hareketini dikkatle inceler ve bu özellikleri özgün sanat anlayışına kazandırır” (Giray, 2020: 393).

Resim karşıtı tavrıyla Türkiye’de Kavramsal Sanatın gelişiminde önemli rol oynamış sanatçılardan biri olan Altan Gürman ise, kısa yaşamında birçok farklı teknik denemiş, kolaj ve asamblaj gibi birleştirme tekniklerinde eserler üretmiş bir sanatçıdır. Antiestetik tavrıyla kendi dönemi içindeki öncü sanatçılardan biri olarak adlandırabileceğimiz Gürman’ın en bilinen çalışmalarından biri olan “Montaj 4” isimli çalışması, bir tahta üzerine çakılmış kırmızı ve beyaz şeritlerden ve dikenli tellerden oluşmaktadır. Savaş’ı vurguladığı çalışmasında üst üste gelen malzemeler katmanlaştıkça derin bir boşluk hissi yaratmaktadır. Sanatçı “nesne”yi bir anlatım, ifade aracı olarak görmüş, resim, heykel gibi sınırları çizilmiş disiplinler/geleneksel yapıyı değiştiren, alternatif sanat yapma önermelerini gündeme getirmiştir (Bek-Arat, 2012: 411). Alışlageldik resim ve heykel kalıplarının dışına çıkan ve sanatını kavramsal çerçevede şekillendiren sanatçı bu çalışmasıyla aynı zamanda plastik anlamda da ne kadar usta olduğunu ve biçimsel başarısını gözler önüne sermektedir.

1980’lere gelindiğinde ise ülkede gerçekleşen siyasi ve toplumsal olayların, sanatçıları ve sanat ortamını etkileyerek modern sonrası bir dönemin başlangıcına işaret ettiği görülmektedir. Bu dönemi Kahraman; “19. Yüzyılda sanayi devrimiyle birlikte başlayan bir toplumsal ve zihinsel dönüşüm yöntemi ve modeli olan modernizmin artık tamamlandığına inanılıyordu... 1980’li yıllarda ortaya çıkan yeni teknolojik gelişmeler ve onları yorumlayan yeni felsefi düşünce modernleşmenin tamamlandığını savunurken yeni bir dönemin başladığını öne sürüyordu. Yeni dönem Postmodern dönem olarak adlandırılıyordu” (Kahraman, 2013: 36) sözleriyle ifade etmektedir.

Bu dönemde Türk Çağdaş Resim Sanatının gelişiminde önemli katkıları bulunan önemli sanatçılardan biri de 1929 yılında doğan Burhan Doğançay’dır. Sanatçı, yaşamı boyunca birçok ülkeye gitme fırsatı bularak, bu ülkelerdeki kent duvarlarını çektiği fotoğraflardan yararlanmış, oluşturduğu arşiv eserlerine ilham olmuştur. Bu gezilerde farklı ülkelerin sanat anlayışlarıyla ilgili bilgi edinme fırsatı da bulan sanatçının en bilinen çalışmaları afişler, gazete parçalar, dergiler v.b. atık materyallerden oluşturduğu ve kent imgelerini anlattığı kompozisyonlarıdır.



**Görsel 3.** Burhan Doğançay, “Yelkenler”, 130x90 cm tuval üzerine akrilik, 1973

Bulduğu üç boyutlu nesnelere rastlantısal şekilde bir araya getirilerek, kolaj denemelerini rastlantısallık üzerine kurgulayan sanatçı Özdemir Altan, başlarda kolajı sadece eskizlerinde kullanmış, “Kolaj ve Üç Boyutlular” serisiyle birlikte kolajı eserin kendisi haline getirmiştir. Malzeme konusunda sınır tanımayarak öğrencilerinin çöpe attığı işleri, topladığı günlük, birbiriyle alakasız nesnelere bile boyayla buluşturarak renk, gölge, ışık, espas uygulamalarına tepkisini ortaya koymuştur. Non figüratif diyebileceğimiz çalışmalarında malzemelerin dışında tuvalin kendisini de çalışmanın parçası olarak görmüştür. Kolaj denemelerine 1965-66 yıllarında başlayan sanatçının “Erken Uyarı Sistemi” isimli çalışmasında üç boyutlu atık malzemeler kullanılmıştır. Sanatçı, “Çok Kişiyile Yapılan Panolar” isimli çalışmasında başkalarının resimlerinden kesip yapıştırdıklarıyla yeni bir kompozisyon kurgulamış ve kendi söylemiyle bu yöntemle birlikte kolajı ve asamblajı dahi aşmıştır. Hatta sanatçının 1992 yılında yaptığı Pano çalışmasında sadece sanatçıların değil çocukların, resimle alakası olmayan kişilerin yaptıklarına yer vererek rastlantısallık amacına tam olarak ulaşmıştır. Bu çalışmaları Almanya’da “Karşılaşmalar” isimli bir projeye de sürdüren sanatçı, her şeyin sanat olabileceği düşüncesini tekrar vurgulamış, bu tavrıyla modernizmi bir anlamda yok saymıştır.

1980’li yıllarda Türk Sanatının gelişimine katkısı olan bir diğer sanatçı ise döneminde “Harika Çocuk” olarak adlandırılan, Uluslararası Yeni Dışavurumculuk akımının öncülerinden biri olan 1957 doğumlu sanatçı Bedri Baykam’dır. Küçük yaşlarda elde ettiği başarıları ve dünyaca ünlü sanat kentlerinde açtığı sergilerden dolayı bu ünvanı edinen sanatçı, Paris’te Sorbonne Üniversitesinde Ekonomi okumuş, ardından California’da sanat eğitimi almıştır. Amerika’da yaşadığı 1980’lerde grafiti sanatıyla da uğraşan sanatçının son çalışmaları katmanları üst üste bindirerek plastik bir etki yarattığı, 4-D olarak da adlandırdığı çalışmalarıdır.

Kahraman, Bedri Baykam’ın sanatındaki yenilikçi tavrı ilgili olarak, “Baykam 1980’li yılların ortasında Türkiye’ye döndü ve yapıtlarını birbiri ardınca açtığı sergilerle sanat severlerin ilgisine sunmaya başladı. Bunlar Türk resminin o güne kadar görmediği ölçekte, büyük, Yeni Dışavurumculuk’un ifade özelliklerini kullanan, karmaşık, resimsel zemine yazı, çeşitli nesnelere, fotoğraf yerleştirilen tuvalerdi. Geleneksel anlatımcı resmin zaman mekân bütünselliği ve figürler arasında kurduğu lineer ilişkiler bu yapıtlarda mevcut değildi... Gündelik hayat, kişisel tarih, bellek, öznel zeminine oturan tuvaler, ilginç ve o güne kadar rastlanmamış bir teknikle resmedilmişti. Akıtmalar, kompleks bir boya ve renk anlayışı üstüne yazıyla pekiştirilmiş, kişisel olanı dile getiren bir figürçülük söz konusuydu... Baykam’ın tuvaline yerleştirilmiş kırık ayna, tabak, cam parçaları başta olmak üzere, çeşitli malzemeler resmin bütünlüğünü hem sağlayan hem de bozan elamanlardı... Kaldı ki, o dönem resimlerinde sıklıkla görülen kırık ayna parçaları izleyeni, postmodern yaklaşımların çok kullandığı özne-nesne ikilemine taşımış ve alıştırmıştı. İzleyen o aynalara yansıyan imgesi oranında izlenene dönüşüyor, kişi Rönesans döneminden beri dışarıdan baktığı resmin bu ‘suretle’ hem öznesi hem de nesnesi haline geliyordu.” ifadelerini kullanmaktadır (Kahraman, 2014: 116-117).

Kültürümüze ait geleneksel motifleri modern anlatım teknikleriyle ustaca birleştiren sanatçılarımızdan biri olan 1932 doğumlu Erol Akyavaş ise doğu sanatına ilgi duyarak, tasavvuf felsefesine göndermelerde bulunduğu çalışmalarıyla bilinmektedir. Sanatçı’nın Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu’nda bulunan “Duvarlar ve Köşeler” serisinden “Kompozisyon” isimli eserinde turuncu, kahverengi, beyaz ve mavi tonlar hakimdir. Geometrik formlardan, tuğlalardan,

gitgide daralan duvarların bitimindeki uzun pencere ve içeriye giren bulutların görüntüsünden oluşan, perspektif ilkelerinin uygulandığı eserde aynı zamanda metafizik bir zaman ve mekân algısı yaratılmış, sürrealist anlatım biçimlerinden de yararlanılmıştır. Zeynep Yasa Yaman sanatçının bu çalışmalarını “1960 ve 1970’lerde iç ve dış mimari ayrıntıları, mimari perspektifleri, duvar örgülerini, mekâna kuş bakışı yerleştirdiği mimari planları, sürrealist estetiğe yaklaşan bir görsellikle bir araya getirmiştir” (Yasa-Yaman, 2011: 202) sözleriyle ifade etmektedir.



**Görsel 4.** "Vav", 210x150cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 1987

1931’de İstanbul’da doğan sanatçı Ömer Uluç, 1947 yılında Eşref Üren’in öğrencisi olmuştur. 1950’lerde mühendislik eğitimi sürerken sanata olan merakı ve resim tutkusunu nedeniyle Nuri İyem’in atölyesinde çalışmaya başlamıştır. 1953 yılında ABD’ye giden sanatçı orada Soyut Ekspresyonizm kuramlarını ve uygulama biçimlerini öğrenerek çalışmalarında uygulamaya başlamış ve sanatını bu tarihten sonra soyut renkli kompozisyonlarla oluşturmuştur. İri, dolanıp duran büyük lekelerden oluşan eserlerinde rengi özgür bir şekilde hareketli biçimler halinde kullanmaktadır.

Sanat hayatına Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinden mezun olduktan sonra soyut dışavurumcu denemelerle başlayan 1927 doğumlu sanatçı Adnan Çoker ise 1950’lerden itibaren lirik soyutlamacı tarzda eserler üretmiş, 1960’lardan itibaren de boyayı ana öğe haline getirerek eserlerinde kullanmıştır. Sanatçının Osmanlı ve Selçuk mimarisine ilgili araştırmaları sonucu ortaya çıkan kavramsal dizisinde derin bir siyah boşluk içerisinde asılı duran sabit formlar ve dengeli simetrikler dikkat çekmektedir. Sanatçının “Kubbeler Serisi” isimli çalışması da bu seri kapsamında üretilmiş olduğu eserlerinden biridir.

Dini imgeleri, ustalıkla betimlenmiş böcekleri ve metafizik anlamlarla tasvir ettiği nesnelere eserlerinde kullanan 1943 Malatya doğumlu sanatçı Ergin İnan, Çağdaş Türk resminin gelişiminde katkısı bulunan günümüzün tanınmış sanatçılarından biridir. İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Resim Bölümü’nde gördüğü eğitim sonrası uzun yıllar yurtdışında yaşamasına karşın eserlerinde geleneksellikten kopmayarak ulusal değerleri ön plana çıkaran sanatçının, Mevlana’ya karşı olan ilgisinden dolayı da eserlerinde Mesnevi esintileri bulunmaktadır. Sanatçının doğu ve batı sanatını sentezleyerek, kendi özgün anlatım dilini oluşturduğunu ve Anadolu’nun geleneksel kültüründen ve mistisizminden etkilendiğini de söylemek doğru olacaktır. Özsegin bu sentezi şu sözlerle açıklamaktadır; “İnan’ın resimlerdeki gizem Doğu ve Batı birikimi ile bağlantılıdır ve salt teknik çözümleri ele almayan tutumları ile yapıtların içeriksel değerlere dayalı olduğu gerçeğini öne çıkarmaktadır. Teknik becerinin arkasında, onun dayandığı özgün bir kavramsallıktan ve bileşimden söz etmek gerekir” (Özsegin, 1991: 47).

Türk resmindeki batılılaşma sürecinde Türk sanatçıların gelenekselin çağdaş yorumlanması konusunda uzmanlaşmış, geleneksel imgeleri, çağdaş tekniklerle birleştirerek eserlerine çeşitli şekillerde aktarmışlardır. Bu bağlamda eserler üreten, Türk resim sanatında önemli bir yer edinmiş sanatçılarımızdan bir diğeri de kendisinden sonra gelen birçok sanatçının yetişmesinde emeği olan, akademisyen sanatçı Hüsamettin Koçan’dır. 1946 yılında Bayburt’ta doğan sanatçı, 1970 yılında şu an Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olan Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar



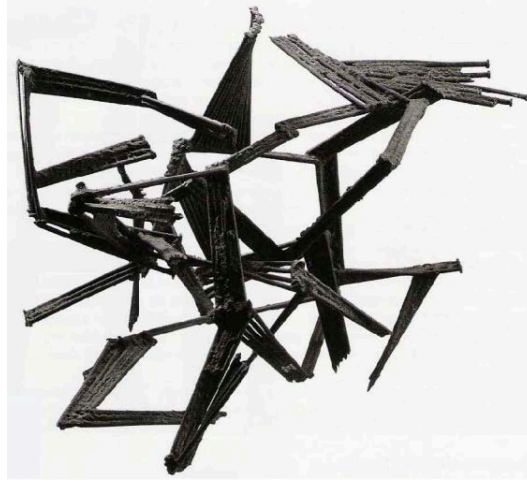
Yüksekokulundan mezun olarak 1978 yılında Avusturya Hükümet Bursu ile Salzburg'a gitmiş, Uluslararası Güzel Sanatlar Yaz Akademisi'nde eğitim almıştır. Doğduğu kente "Baksı Müzesi" adıyla bir çağdaş ve geleneksel el sanatları müzesi kurarak bölgedeki insanların kalkınmasına destek veren sanatçı, geleneksel el sanatlarının yaşatılması adına da önemli bir katkıda bulunmuştur. Sanatçının geleneksel kültürümüze ve şamanist öğelere göndermelerde bulunduğu, birçok farklı materyal ve teknikle oluşturduğu katmanlı işleri göze çarpmaktadır. Türk Resim Sanatına getirdiği yenilikler ve biçimi kavramla ustaca kullandığı görülen sanatçının çalışmalarında zamana, kültürel belleğe ve Anadolu yaşamından izlere yer vermesi sanatçının hem geleneklerinden kopmamasını sağlamış aynı zamanda da güçlü ve yenilikçi anlatım tekniği eserlerini zamanın ötesine taşımıştır. Sanatçının geleneği ve günceli ustalıkla birleştiren eserlerini Ersoy; "*Güncel olandan hareketle geriye doğru bakarak kültür verilerinin birleştirici öğelerini, tarihsel ve toplumsal dönüşüm içinde sistematikleştirir*" (Ersoy, 1998: 155) sözleriyle ifade etmektedir.



**Görsel 5.** Hüsamettin Koçan, "İsimsiz", Tuval Üzerine Karışık Teknik, 120x100cm, 2009

Türkiye'de batılılaşma sürecinden etkilenen bir diğer plastik sanatlar türü ise heykel sanatıdır. Türkiye'de heykel sanatının Cumhuriyet dönemindeki figüratif anıt heykellerle gelişim göstermeye başladığı, sonrasında bazı sanatçıların soyut inşacı yaklaşımla özgün tasarımlara yönelerek ifade biçimlerini değiştirmesiyle devam ettiği görülmektedir. Türkiye'de modern heykel sanatının tarihi çok eskilere dayanmasa da kısa süre içerisinde bu alanda başarı elde etmiş sanatçıların olduğunu söylemek gerekmektedir. Bu bağlamda Türkiye'de modern heykel sanatının gelişiminde katkısı olan önemli sanatçılardan biri olan Kuzgun Acar, Türkiyede heykel anlayışına yeni bir soluk getiren ve 1950 sonrasında birçok sanatçının figüratif heykeli terkederek soyut heykel çalışmalarına yöneldiği "Elliler Modernizmi" olarak adlandırılan dönemde önemli bir yeri olan heykel sanatçısıdır. Sanatçının soyut heykellerinde paslı çivi, kaşık, çatal, sac artıkları gibi atık materyallerden yararlandığı ve metal malzemeyi ustaca kullandığı görülmektedir. 1960'lı yıllarda çeşitli kamu binalarına pano ve rölyef çalışmalar da yapan sanatçı, sanat yaşamı boyunca edindiği her buluntu nesneyi yapıta dönüştürmeyi başarmıştır.





**Görsel 6.** Kuzgun Acar, “Soyut Kompozisyon”, Demir, 72x87x77 cm, 1961.

Taş, metal, ahşap, bakır ve pişmiş toprak gibi farklı materyallerle soyut çalışmalar yapan 1938 Nazilli doğumlu sanatçı Tamer Başoğlu ise polyester heykel, kinetik heykel ve soyut tarzda yapılmış anıt heykelleriyle Türk Modern Heykel Sanatının gelişimine katkıda bulunan sanatçılardan biridir. Roma’da ve Avrupa’nın çeşitli ülkelerinde mesleki araştırma şansı elde eden sanatçı burada geçirdiği süre boyunca edindiği bilgilerle Türk heykel sanatının gelişimine katkıda bulunmuştur. Birçok kamu kuruluşunda eserleri bulunan sanatçı aynı zamanda “Bronz Döküm” isimli bir kitap yazmıştır.

Bütün bu bilgiler doğrultusunda 1950 sonrasında Türkiye’de plastik sanatlarda ciddi bir kırılma yaşandığı, resim sanatının sadece tuval ve boyadan ibaret görülmeyle kavramsal alyapılı çalışmaların da önem kazanmaya başladığı görülmektedir. Bilgi Çağı’nın ve gelişen teknolojinin bir getirisi olarak sanatta aralanan yeni kapılar, yeni bir döneme girilmesine neden olmuştur. Hız ve teknoloji, geleneksel sanatın sınırlarını aşarak, yeni anlatım biçimleri ve söylemler üreten sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Bu bağlamda çalışmada adı geçen sanatçılar dışında Hayati Misman, Hasan Pekmezci, Orhan Peker, Adnan Turani, Şeref Bigalı, Arif Kaptan, Fahrünnisa Zeid, Abidin Elderoğlu, Habip Aydoğdu, İsmail Altınok, Halil Akdeniz ve daha sayamadığımız birçok sanatçının bu bağlamda eserler ürettiğini ve Çağdaş Türk Resminin gelişimine katkı sunarak kendilerinden sonraki nesillere ilham kaynağı olduklarını söylemek gerekmektedir.

### **Sonuç**

İlk sanat yapıtlarından bugüne her dönemde farklı amaçlarla yapılan soyutlama eğiliminin, sanatçıların kimi zaman anlam arayışından, kimi zaman farklılık ve yenilik arayışından kaynaklandığı görülmektedir. Türk Resim Sanatında Batılılaşma anlamındaki yenilikler, Tanzimatın ilanı ve Avrupa’ya sanat eğitimi almak için gönderilen sanatçılarımızın Batı sanatını tanımaya başlamasıyla etkisini göstermiştir. 1923 yılında Cumhuriyet’in ilan edilmesiyle çağdaşlaşma hareketleri yaygınlaşmış, dünyada her alanda birçok dönüşümün ve yeniliğin yaşandığı geçtiğimiz yüzyılın ortalarından sonra ise Türk sanatı kendi çağdaş kimliğini oluşturmaya başlamıştır. 20. Yüzyıl’ın ikinci yarısından sonra nesneden çok öznel olanın ön plana çıkmasıyla, figüratif resim yerini öznel anlatım biçimlerinin daha çok ön planda olduğu soyutlamaya ve yeni teknik arayışlarına yöneltmiştir. Çalışmada 1950 sonrası Türk sanatında biçimsel anlamda yeniliklere öncülük eden bu sanatçılardan bir kısmı ve eserleri kendi dönemlerinin sanatsal ve toplumsal yapısı kapsamında incelenmiştir. Türkiye’de sanatsal anlamdaki bu yenilikler ekonomik, kültürel, teknolojik v.b nedenlerle Avrupayla eş zamanlı olarak yaşanmasa da zaman içerisinde açığın giderek kapandığını söylemek gerekir. Görünenin ardında yatan kavramaya yönelik çalışmaların üretilmeye başlandığı, geleneksel malzemedan ve anlatım biçimlerinden kopulan bir dönemin başlangıcı



III. ULUSLARARASI SANAT – TASARIM KONFERANSI, PERFORMANS VE SERGİSİ  
14-15 Kasım 2023  
III. INTERNATIONAL ART- DESIGN CONFERENCE, PERFORMANCES & EXHIBITION  
November 14-15, 2023



olan 1950 ve sonrası ülkemizin sanatsal anlamda kırılmalar yaşadığı bir dönemin başlangıcıdır. Türk Sanatındaki bu önemli kırılmanın postmodern sanata ışık tutarak yeni kapılar araladığı ve 1970 sonrasında günümüze kavramsal altyapılı iş üreten birçok Türk sanatçıya ilham kazandırdığını söylemek mümkündür.

#### Kaynaklar

- Başkan, S. (1991). *On Dokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları*. C.14. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları Sanat Eserleri Dizisi.
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı*. İstanbul: Creative Yayıncılık.
- Giray, K. (2020). *Ankara Resim ve Heykel Müzesi Başyapıtlar*. (2020). Cilt II, Ankara: İmak Ofset Basım Yayın.
- Kahraman, H.B. (2013). *Türkiye’de Çağdaş Sanat*. İstanbul: Akbank Yayınları.
- Kahraman, H.B. (2014). *Türk Çağdaş Sanatının Devrim Yılları*, İstanbul: Piramit Film Prodüksiyon Yapım ve Yayıncılık.
- Özsezgin, K. (1991). “Büyükliğin Ölçütleri Konusunda”, *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı:255, s.50-52.
- Tansuğ, S. (1986). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yasa-Yaman, Z. (2011). *Suretin Sireti*, İstanbul: Pera Müzesi Yayını.
- Yasa-Yaman, Z. (2012). *1960’lardan 1990’lara Sanatın Değişen Görünümleri*, Güler Bek-Arat (Yay.Haz.). Ankara Resim Heykel Müzesi Kitabı (S.371-527). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

### **Bir İfade Biçimi Olarak Kullanılan Emojilerin Görsel Okuryazarlık Bağlamında İncelenmesi**

*Enise Erva SAYIK, Yüksek Lisans Öğrencisi / Master Student*

*Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, ervasayik98@gmail.com*

*Dr. Öğr. Üyesi Zeliha Canan ÖZKAN / Assistant Professor, PhD*

*Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, zeliha.ozkan@dpu.edu.tr*

#### **Özet**

Görsel okuryazarlık, enformasyonun ve yeni teknolojilerin gelişmesiyle birlikte dijital dünyada evrensel bir dil haline gelmiştir. Bu dilin anlaşılabilmesi için öğrenilmesi gerekmektedir. Görsel okuryazarlığı gelişmiş bir birey; çevresinde gerçekleşen eylemlerin, nesnelerin ve sembollerin, doğal veya doğal olmayan her şeyin ayrımını yaparak bunları yorumlayabilme olanağına sahiptir. Görsel okuryazarlık, görsel mesajları anlamlandırmak, güçlendirmek ve iletişimi etkili hale getirmek şeklinde tanımlanmaktadır.

Bir fikrin, düşüncenin veya duygunun aktarımında görseller, ikonlar ve semboller kullanılarak, verilmek istenen mesaj güçlendirilebilir. Sosyal medya mecralarında emojilerin kullanımı, düşüncelerin ve duyguların daha basit ve hızlı biçimde ifade etmenin yollarından biridir. Literatür taraması, iletişim, okuryazarlık, görsel okuryazarlık, dijital görsel okuryazarlık, sosyal medyada iletişim, bir ifade biçimi olarak emojiler şeklinde sınırlandırılmıştır. Bu araştırmaya istinaden emojiler, görsel okuryazarlık bağlamında incelenmiştir. Elde edilen bilgiler sıralı ve düzenli bir şekilde aktarılmıştır. Yeni bir iletişim dili olan emojiler ve görsel okuryazarlık ilişkisini inceleyen bir çalışma bulunmadığı için özgündür. Bu araştırma kapsamında iletişim, bir ifade biçimi olarak emojiler ve görsel okuryazarlık kavramının neden önemli olduğu konusunda detaylı bilgilere yer verilmiştir. Çalışmanın devamında duyguları bildiren emojiler, görsel okuryazarlık bağlamında incelenmiştir. Bu incelemenin sonucunda tespit edilen çıkarımlara yer verilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** İletişim, Okuryazarlık, Görsel Okuryazarlık, Dijital Görsel Okuryazarlık, Sosyal Medya, Emojiler

#### **Investigation of Emoji Used as a Form of Expression in the Context of Visual Literacy**

##### **Abstract**

Visual literacy has become a universal language in the digital world with the development of information and new technologies. This language needs to be learned in order to be understood. An individual with developed visual literacy has the ability to differentiate and interpret actions, objects and symbols, natural and unnatural things around him/her. Visual literacy is defined as making sense of visual messages, strengthening them and making communication effective.

By using visuals, icons and symbols to convey an idea, thought or emotion, the message can be strengthened. The use of emojis in social media channels is one of the ways to express thoughts and emotions in a simpler and faster way. The literature review was limited to communication, literacy, visual literacy, digital visual literacy, communication in social media, emojis as a form of expression. Based on this research, emojis were analyzed in the context of visual literacy. The information obtained was transferred in a sequential and organized manner. It is unique because there is no study examining the relationship between emojis, a new communication language, and visual literacy. Within the scope of this research, detailed information about communication, emojis as a form of expression and why the concept of visual literacy is important are given. In the rest of the study, emojis expressing emotions were analyzed in the context of visual literacy. The inferences determined as a result of this examination are included.

**Keywords:** Communication, Literacy, Digital Visual Literacy, Emojis, Literacy, Social Media, Visual Literacy

## Giriş

İnsanlar doğdukları andan itibaren duygu, düşünce, bilgi alışverişi ve ihtiyaçlarını ifade edebilmek için iletişim kurma eğilimindedir. İletişim, latince “communico” kelimesinden türetilen “paylaşma veya ortaklaşma” anlamlarını taşımaktadır (İşbar, 2020, s. 1). Genel olarak iletişim; kişinin duygu, düşünce, kendini ifade etme, birbirini anlama ve ihtiyaçlarını karşılama şeklinde yorumlanmaktadır. Doğuştan gelen bu iletişim kurma eğilimi yaşamı daha kolay ve anlamlı bir hale getirmektedir. Toplumda yaşayan bireyler diğer bireylerle ilişki kurarak sosyalleşme olayını gerçekleştirmektedir (Işık, 2018, s. 13). İnsan sosyal bir varlıktır ve insan var olduğu müddetçe bulunduğu her ortamda iletişim de mutlaka olacaktır. Karşılıklı iletişim halinde olan bireyler bilgiyi yazılı, sözlü veya sembol üreterek anlamlandırıp iletişimi gerçekleştirmektedir (Dökmen, 1997, s. 23). Geçmişten bu yana sözlü veya sözsüz, yazılı veya resimsel ve çeşitli yollarla iletişim gerekliliği sağlanmıştır. Günümüzde ise teknolojinin hayatımıza girmesi ile iletişim araçları oldukça genişlemiş ve çeşitlenmiştir. Cep telefonları, internetin yaygın kullanımı ve sosyal medya mecraları vasıtası ile yazılı, görsel ve işitsel olarak tüm kaynaklar yeni iletişim araçları haline gelmiştir (Utma, 2019, s. 1220). Gazete, dergi, televizyon ve sinema dışında kişisel cep telefonları ve internet hızla gelişirken, 21. yüzyıl okuryazarlığı ile tanışılması kaçınılmaz hale gelmektedir. Bu sebeple geleneksel okuryazarlığın beraberinde yeni iletişim teknolojilerinde görsel okuryazarlık, sinema okuryazarlığı, televizyon okuryazarlığı, bilgisayar okuryazarlığı ve medya okuryazarlığı alanlarının geliştirilmesi için son dönemlerde yoğun çalışmaların olduğu bilinmektedir (Akt. Tüzel, 2010, s. 692). Dijitalleşmenin beraberinde getirmiş olduğu sosyal medya okuryazarlığı, dijital okuryazarlık ve teknoloji okuryazarlığı gibi okuryazarlıkların popülerleştiği görülmektedir. Yaşadığımız çağda iletişimin her alanda sosyal, kültürel, siyasi ve ekonomik olarak önemli bir kavram olduğu kabul edilmiştir. Aytekin’e göre, bu alanda çalışan bilim insanlarının üzerine yoğunlaşmış olduğu iletişim kavramı, kendine has yöntemleri ve teknikleri olan bir bilim haline gelmiştir (2022, s. 3).

## Okuryazarlık

Okuryazarlık kavramı günümüze kadar birçok şekilde tanımlanmıştır. Güneş’e göre okuryazarlık, genel olarak bireyin yazılı biçimleri, yani okuma ve yazmayı en basit şekilde algıladığı zaman başlamaktadır (1994, s. 500). En genel ve en anlaşılır ifade ile okuma-yazma alfabeler aracılığı ile yazılı metinlerin okunması, yazılması ve anlamlandırılması olarak tanımlanmaktadır. Kurudayıoğlu ve Tezel’e göre, okuma eyleminin gerçekleşebilmesi için yazılı bir materyalin bulunması ve bu yazılı materyalin görsel veya fiziksel olarak temin edilmesi gerekmektedir. Bu sebeple, geleneksel olarak okuryazarlık kavramından bahsettiğimizde, harflerin basılı olduğu metni yazacak bir yazar ve bu metnin içinde barındırdığı harfleri anlamlandırarak bir okura ihtiyaç vardır (2010, s. 284). Dolayısıyla okuryazarlık kavramı çağın gerektirdiği bir beceri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yukarıda bahsedildiği üzere, yazılı bir materyalin üzerindeki harfleri okuma ve yazma becerisinin karşısında anlamlandırmaya yönelik okuryazarlık kavramı, teknolojinin gelişmesi ile toplumun ihtiyaçlarına karşılık yeni terimlerle birleşerek (görsel okuryazarlık, bilgisayar okuryazarlığı, medya okuryazarlığı vb.) anlam alanını genişletmektedir. Okuma-yazma ve okuryazarlık kavramlarının arasındaki farklar şu şekilde sıralanabilir; okuma-yazma yazılı metinlerin içindeki kodları çözmeye, okuryazarlık ise bu kodları anlamlandırma ilkesine dayanmaktadır (Kurudayıoğlu ve Tüzel, 2010, s. 284).

## Görsel Okuryazarlık

Bilginin ve yeni teknolojilerin gelişmesiyle beraber okuryazarlık birden fazla alanda popülerleşmiştir. Günümüz çağına ayak uydurmak ve yaşamsal kaliteyi yükseltmek adına sözlü iletişimin içinde barındırdığı baskı veya yazı okuryazarlığı yetersiz kalmaktadır. Leonardo da Vinci, yüksek miktarda bilgiyi kaydetmenin yazısal olarak yetersizliğinin farkına varıp, sözcükleri farklı biçimlerdeki resimlerle aktarmıştır (Akt. Alpan, 2008, s. 76). İnsanoğlunun varoluşundan itibaren günümüze kadar, görsel bilginin kullanımı gittikçe artmıştır. Görsel okuryazarlığın evrensel bir dil haline gelmesi sebebiyle, bu dilin anlaşılabilmesi için öğrenilmesi gerekliliği de ortaya çıkmıştır. İletişim sürecinin gerçekleşmesi için en az iki kişinin sözlü veya sözsüz eylem gerçekleştirmesi gerekirken, görsel iletişim sürecinde birey zihinsel süreci tek başına

yaşamaktadır. Pars'a göre, görsel iletişimde öncelik gözdür ve ardından duysal olarak algılanan bu verilerin anlamlandırılmasına beyin karar vermektedir (2004, s. 60). Televizyon, medya, internet, reklamcılık ve sosyal medyanın da etkisiyle son yüzyılın, görsel okuryazarlığın etkisi altında olacağını söylemek mümkündür. Görsel okuryazarlık kavramının yeni olduğunu düşünmek güçtür çünkü bazı antik çağ düşünürleri görsel iletişim için çeşitli imgeleri benimsemiştir (İsmail, 2019, s. 7). Matematikte Platon ve Sokrates geometriyi öğretmek için, tıpta ise Aristoteles anatomiye tanımlamak için görsel öğelere yer vermiştir (Alpan, 2008, s. 76).

Görsel okuryazarlık bir görme ve görüşe kaynaklık etmekle birlikte diğer duysal yaşantılarla da bütünleşerek geliştirilmektedir. Gözün görme işlevinin gerçekleşmesi ardından edinilen bilginin beyin tarafından anlamlandırma ve yorumlama işlemi ile görsel iletişim gerçekleşmektedir. Gözün gördüğü ve beynin algıladığı imgeler güçlenmekte ve tekrar görüldüğünde zihinde yeni bağlantılar kurarak yeni şeylerin öğrenilmesine olanak tanımaktadır (Onursoy, 2017, s. 50). Görüntülerin, imgelerin, işaretlerin ve sembollerin yorumlanması, kültürel göstergeler ile gerçekleşmektedir. Görsel okuryazarlık öğrenilmesi gereken bir kavram olmakla beraber görsel kültürü de içinde barındırır. Görsel okuryazarlığı öğrenmiş olan bireyler, çevresinde gerçekleşen olayların, imgelerin, nesnelere ve sembollerin ayrımını yaparak bunları yorumlayabilmektedir. Bu bağlamda görsel okuryazarlık yeterliliği olan birey, diğer duyularını da kullanarak güçlü bir iletişim gerçekleştirmiş olur.

### **Dijital Görsel Okuryazarlık**

Dijital teknoloji imkanlarının gelişmesi, görsel okuryazarlık kavramının farklı bir noktaya evrilmesine olanak sağlamıştır. Dijital okuryazarlık kavramında öncelik izleyicinin aktif olması özelliği ile tanımlanabilmektedir. Dijital okuryazarlıkta bireyler, bilgiye erişen, erişmiş olduğu bilgiyi analiz ederek doğru bilgiyi yeni bilgiler ile harmanlayarak elde ettiği verileri, dijital platformlarda sunabilme yeteneğine sahip olan kişilerdir (Kozan ve Özek, 2019, s. 108). Dijital okuryazarlık kültüründe izleyiciler yalnızca tüketici görevini görmemekle birlikte, deneyimlerini bu alanda özgün bir biçimde aktararak katkıda bulunmaya da teşvik edilmektedirler. Bu sebeple dijital çağın kullanıcıları, multimedya mesajlar, emoji ve videoları yeniden üretme yeteneğinin ötesinde dijital okuryazarlık becerisini de öğrenmesi gerekmektedir. Dijital okuryazarlık, aktif kullanıcıların beceri ve tecrübelerini içinde barındıran bütünsel bir kavramdır. Dijital okuryazarlık; kullanıcıların dijital olarak iletişim kurmalarını, öğrenmelerini, bilgi aktarımı yapmalarını ve sosyalleşmelerine olanak tanıyan, görsel, işitsel, eleştirel ve davranışsal sosyal becerileri ifade etmektedir. Kültürel dönüşümün, geleneksel medya, geleneksel film ve video teknolojilerinden, dijital görüntü içeren imgelerin üretimi ve yaygınlaşması görsel okuryazarlık kavramı açısından önemli ölçüde değişkenlik göstermektedir (Karaoğlu, 2022, s. 132). Bu bağlamda dijital okuryazarlık; medya okuryazarlığı, görsel okuryazarlık ve diğer okuryazarlık kavramlarında olduğu gibi, belirli bilgi türlerini yaratma ve anlama yetkinliğini ifade etmektedir (Silik ve Aydın, 2021, s. 26).

Dijital görsel okuryazarlık; dijital görselleri eleştirme, bilgi ve fikir sürecinde dijital görsellerden yararlanma, etkili bir görsel iletişim için dijital öğeleri kullanabilme yeteneği olarak sıralanabilir. Dijital görsel okuryazarlık verilerinin üretilmesi ve çoğaltılıp paylaşılması konusunda bilgisayar teknolojilerinin önemi oldukça yüksektir. Dijital ortamlarda üretilen imgeler, gerçek yapıların birer yapay kopyası niteliğindedir.

Görsel okuryazarlık, iletişim ağlarının gelişimi ve takip süreci ile bağlantılı bir kavramdır. Bu sebeple, bireylerin dijital çağa ayak uydurarak görsel okuryazarlık becerilerine sahip olması beklenmektedir. Karaoğluna göre dijital görsel okuryazarlık, gerçek zamanlı düşüncenin yanı sıra çözümleme ve eleştirel düşünme, bilgi okuryazarlığı, işlevsel okuryazarlık ve görsel okuryazarlık gibi öğrenme ve beceri gerektiren geniş kapsamlı bir kavram olarak kabul edilmektedir (2022, s. 135).

### **Sosyal Medyada İletişim**

Sosyal medya mecraları, bireylerin aktif olarak karşılıklı bir şekilde iletişim kurduğu, bilgi alışverişini sağladığı, görüşlerini paylaştığı dinamik bir yapıdır (Çakmak ve Müezziz, 2018, s. 197). Geleneksel medyadan farklı bir biçimde

bireyler, karşılıklı etkileşim sağlamakta, olaylara yorum yapabilmekte ve kendi bakış açılarını aktarabilmektedir (Soyugüzel, 2018: 145). Ancak sosyal medya; bireylerin çektiği bir video, fotoğraf, ses ve yazı yoluyla anlık haberleştikleri ve interaktif biçimde katılım sağladıkları platformlardan oluşmaktadır.

İnternetin yaygın kullanımı, sosyal medya okuryazarlığını da beraberinde getirmiştir. Günümüzün önemli bir parçası olan dijital medya okuryazarlığının alt boyutu olan sosyal medya okuryazarlığı, çevrimiçi bilgilerin bilinçli biçimde üretilmesi ve tüketilmesine olanak sağlayarak sosyal paylaşım platformlarında yer alan mesajları, görselleri ve videoları analiz ederek anlamlandırma becerisi olarak tanımlanmaktadır (Şen, 2022, s.163).

Sosyal medyanın bir diğer işlevide, medyanın daha sosyal bir hale gelmesi bakımından oluşturulan bir araç niteliğinde olmasıdır. Bireylerin etki alanını giren bu teknoloji, insanların diğer insanlarla olan ilişkilerini sosyal medya aracılığı ile sanal platformlar üzerinden gerçekleştirmektedir. Sosyal ağlar aracılığı ile bireyler aktif ve düzenli olarak birbirleriyle temas halinde olmaktadır. Sosyal medya; farklı kültürlerden, farklı kesimlerin ve bireylerin sosyal isteklerine çözümler sunarken, diğer yandan da sosyalleşmeye farklı boyutlar kazandırmaktadır. Sosyal medya mecraları, sadece dijital platformları değil, bununla birlikte geçmiş ve günlük hayatı etkilediği için sosyal medya olarak tanımlanmaktadır (Soyugüzel, 2018, s. 146). Postman'a göre yeni teknolojilerin, beklentileri, ilgileri, gündemi ve hatta hakkında düşünülen kavramları etkileyip değiştirdiği görülmektedir (Akt. Soyugüzel, 2018, s. 147).

İnsanlar sosyal medya platformlarında anlık paylaşımlar, mesajlar ve mesaj içeriğinde yer verdikleri görseller ile duygularını ifade eden emojiler kullanarak aktif bir iletişim gerçekleştirmiş olurlar. Tüm bu interaktif oluşumlar aracılığı ile fikir, düşünce, duygu, konulara farklı bakış açısı ve dünyayla ilgili düşünceleriyle benzer insanlar ile farkında olmadan sosyal bir ağ oluştururlar. Bu sosyal ağlar, birbirlerine birçok özelliği açısından benzeyen grupları aynı çatı altında topladığı için, belli sosyal medya mecralarında aynı şeyleri düşünen, aynı şeyleri hisseden, aynı şeyleri beğenen bireyler bir arada bulunabilmektedir. Bu özelliği ile sosyal medya, kullanıcılarının kendi istekleri doğrultusunda yazı, yorum, ses, fotoğraf, video, gif, emoji gibi içerikleri ile duygularını ve düşüncelerini özgün bir biçimde paylaşabilecekleri bir dinamik yapıdır.

### **Bir İfade Biçimi Olarak Emojiler**

Tarihsel süreç incelendiğinde insanlar, sözlü, yazılı ve görsel iletişim gibi farklı iletişim yöntemleri kullanmışlardır. Bu iletişim yöntemleri kendi içlerinde farklı gelişim ve değişim süreçleri gerçekleştirmiştir. Bu iletişim yöntemlerinden görsel iletişimin ilk örnekleri olan mağara resimleri günümüze kadar gelmiştir (Yavuz, 2020, s. 27). İnsanların duygu ve düşüncelerini aktarabildikleri yazının yanı sıra, yeni semboller üretilmiştir. Bu sürecin başlaması, dijital devrimin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. 1982 yılında bir grup Carnegie Mellon araştırmacısı, bir binadaki asansör kablosunun kesilmesi sonucunda neler olabileceği düşüncesi ile esprili bir çevrimiçi duyuru panosu kullanırken, cümlenin ciddiye alınabileceğini fark etmişlerdir. Herkesin bunun bir şaka olduğunu anlayabilmesi için “:-)” ikonunu geliştirmişlerdir (Akt. Çeken vd., 2017, s. 93). Emojilerin atası olarak bilinen bu ikonlar, duygu ve düşünceleri ifade etmektedirler.

Giderek kullanımı artan emojiler, sosyal medya kullanıcıları için önemli bir noktaya gelmiştir (Anık vd., 2017, s.49). Duygu ve düşüncelerini, yazılar ile ifade etmek yerine emojiler ile anlatan kullanıcılar, bu bağlamda yeni bir kültürün oluşumuna neden olmuştur. Emojiler yalnızca duyguların ifadesi dışında farklı amaçlara da hizmet edebilmektedir. Eğlence, konuşmayı bitirme, kullanıcıların kendi ilişkileri ve iletişimlerin de farklı bir anlatım biçimi benimsemek amaçlarını da içinde barındırmaktadır. Emojiler, insanların yaşamlarına yeni giren bir görsel iletişim biçimi olması sebebiyle bununla ilgili yapılan araştırmalarda emojilerin tanımı yapılarak sınırlılıkları belirtilmeye çalışılmıştır. Emojiler, duyguları (aşk, öfke, şaşkınlık, heyecan, korku, merak, mutluluk vb.) bir ifade biçimi olarak kullanmakta ve aynı zamanda sosyal medya mecralarında göstergesel ve evrensel bir dil olarak kabul görmektedir (Yavuz, 2020, s. 28). Emojilerin yaygın bir şekilde kullanımı, bireylerin yaşamlarında büyük ölçüde yer etmiş, dillerden bağımsız bir biçimde evrensel bir iletişim modeli haline gelmiştir. Dijital çağın getirilerinden biri olan bu ortak dil, görsel iletişimin öncülerinden biri olarak kabul edilebilir.



### **Problem Durumu**

İçinde bulunduğumuz dijital çağda, bireylerin yaşamlarının her alanında meydana gelen değişim ve gelişmeleri takip etmesi ve aynı zamanda bir takım yeni becerileri de öğrenmesi gerekmektedir. Değişen bilgilere ve yeniliklere ayak uydurma, hızla gelişen teknolojiyi etkin kullanma, görsel okuryazarlık ve dijital okuryazarlığı öğrenme gibi beceriler gün geçtikçe önem kazanmaktadır.

Günümüzde sosyal medyanın yaygın kullanımının yanı sıra, yeni bir iletişim ve kendini ifade etme biçimi olarak kullanılan emojilerin duyguları etkin bir biçimde aktarması ve bu aktarımın kullanıcılar tarafından görsel okuryazarlık becerilerine dayalı olması bakımından bu ilişkinin incelenmesi gerektiği düşünülmektedir.

### **Çalışmanın Amacı**

Günümüzde, dijital ortamda yaygın bir biçimde emoji kullanımı olduğunu söylemek mümkündür. Bu emojilerin içeriğini ve verilmek istenen mesajın anlam kazanması için görsel okuryazarlık becerisine ve görsel kültür bilgisine ihtiyaç duyulmaktadır. Sosyal medya kullanıcılarından, mesajı algılamak ve yorumlamak açısından sonradan öğrenilmiş olan algısal seçiciliğe yani görsel okuryazarlık kavramına sahip olması beklenmektedir. Sosyal medya platformu kullanıcılarının sıklıkla kullandığı emojiler, duygu-durum mesajlarını içinde barındırması sebebiyle alıcıdan bu mesajı algılayıp, yorumlayarak geri dönüş yapması beklenir. Bu mesajların anlamlandırılması açısından görsel okuryazarlık kavramı önem arz etmektedir. Bu araştırma, evrensel bir dil haline gelen emojilerin, öfke, mutluluk, şaşkınlık, aşk, heyecan gibi duyguların, görsel okuryazarlık bağlamında incelenerek, duygu paylaşımlarının sanal ortamda nasıl ifade edildiğini irdeleyen bir çalışma ortaya koymayı kapsamaktadır.

### **Çalışmanın Önemi**

Öğrenme anlayışına dayalı olan görsel okuryazarlık ve bir ifade biçimi olarak kullanılan emojiler ile ilgili ülkemizde sınırlı sayıda olan araştırmalara bakıldığında genellikle, iletişim bilimleri, dil bilimleri ve psikoloji üzerine yoğunlaştığı görülmektedir. Görsel okuryazarlık ve emojiler ile ilgili alanda bir araştırmaya rastlanmamıştır.

Bu araştırmada görsel okuryazarlık kavramı ile bir ifade biçimi olarak kullanılan emojilerin, duygu-durum paylaşımının ilişkisi incelenmiştir. Görsel okuryazarlık ve emojiler ile ilgili farklı alanlarda yapılan çalışmalar mevcut olmasına rağmen, görsel okuryazarlık ile bir ifade biçimi olarak kullanılan emojilerin ilişkisini irdeleyen başka bir araştırma olmaması bu araştırmanın önemini göstermektedir.

Günümüzde yaygın teknoloji kullanımı ve sosyal medya mecralarında etkin biçimde rol oynayan bireylerin, sahip olması gereken önemli becerileri onlara kazandırmayı amaçlayan, öğrenme temelli bir yaklaşım olan görsel okuryazarlık ve emoji ilişkisi incelenmiştir. Bu araştırma, teknoloji kullanıcılarının gördüklerini anlama ve yorumlama süreçlerine faydalı olabileceği düşüncesiyle önemlidir.

### **Sınırlılıklar**

Araştırmada en çok kullanıldığı düşünülen duyguları bildiren; gülen yüz, ağlayan yüz, kızgın yüz, kalpli göz, kahkaha, esneyen yüz, hastalık, üşüme ve şaşırın yüz emoji ifadeleri, görsel okuryazarlık kavramı bağlamında incelenerek sınırlandırılmıştır.


















### **Yöntem**

Bu araştırma son yıllarda popüleritesi gittikçe artan emojilerin, görsel okuryazarlık bağlamında incelenmesini araştırmak amacıyla hazırlanmış bir derleme çalışmasıdır. Bir iletişim biçimi olan emojilerin, toplumlar üzerindeki etkisinin yüksek olduğu söylenebilir. Bu bağlamda iletişim gerçekleşirken, emojilerin amacına uygun kullanılması, karşı

tarafın mesajı anlamlandırması ve böylelikle etkili iletişimin gerçekleşmesi gerekmektedir. Mesajı anlamlandırmak ise, görsel kültür ve görsel okuryazarlık kavramları doğrultusunda gerçekleşmektedir. Bu çalışmada, görsel okuryazarlık bağlamında emojiiler incelenmiştir.

### Çalışma Bulguları

Bir duygu ve ifade biçimi olan emojiilerin farklı kullanım şekilleri bulunmaktadır ve kullanıcılar bu anlamları iletmiş oldukları mesajların içeriklerine göre yorumlayabilmektedirler. Günümüzde oldukça sık kullanılan emojiilerin dijital platformlarda iletişimi oldukça kolaylaştırdığı ve temel duygu ifadelerini yansıttığı söylenebilir.

	Göz kırpan surat (Flört anlamı da taşımaktadır)		Gülen surat
	İçten ve mutlu bir gülümseyen surat		Zorla gülen surat
	Mahcupça gülen surat		Kahkaha atarak gülen surat
	Muzipçe dilini dışarı çıkaran surat		Ağzı açık gülen surat
	Rahatlamış surat		Gülümseyen surat (Daha muzip bir anlam taşıyor)
	Sevgi dolu surat (aşkı ve sevgiyi aktarmak için kullanılmaktadır)		Soğuk terler dökerek gülen surat
	Güneş gözlüklü, gülümseyen surat		Kahkahalarla gözü kapalı gülen surat
	Sırıtan ve içten pazarlık taşıyan surat		Masumiyet ifade eden gülen surat
	İfadesiz surat		Şeytani gülen surat, sinsi bir gülüşü sunuyor.

**Tablo 1.** Emojiilerin Anlamları

Akt. Anık vd., (2017).

Ancak duyguları ifade eden emojiilerin temel anlamları bulunmaktadır. Bu temel anlamlar tablo 1.de gösterilmiştir.

Çalışmanın bu bölümünde literatür taraması sonucunda elde edilen verilere ve araştırmanın temel amacı olan emojiilerin (gülen yüz, ağlayan yüz, kızgın yüz, kalpli göz, kahkaha, esneyen yüz, hastalık, üşüme ve şaşırma) görsel okuryazarlık bağlamında incelenmesine yer verilmiştir.

### Gülen Yüz Emojiisi



**Resim 2.** Gülen Yüz Emojiisi

Sarı bir daire içinde bulunan küçük yuvarlak gözler ve hemen altında bulunan kavisli çizgi ile bir yüz şekli oluşturulmuştur. Bu ifade şekli, sonradan öğrenilen bir beceri olan görsel okuryazarlık ve görsel kültüre göre farklı anlamlar içerebilir. Ancak, temel olarak bakıldığında gülümseyen bir yüz ifadesi, mutlu bir duyguyu simgelediği söylenebilir. Genellikle kullanıcılar bu emojiyi, mutluluğu belirtmek, karşı tarafa iyi hissettirmek için kullanmaktadır.

#### Ağlayan Yüz Emojisi



Resim 3. Ağlayan Yüz Emojisi

Sarı bir daire içinde bulunan yüz şeklinin en belirgin göstergeleri, aşağı doğru eğilen kaşlar, aynı şekilde aşağı doğru kavis alan ağız yapısı ve damla şeklinde betimlenen gözyaşı olduğu görülmektedir. Üzülme ve bunun sonucunda gözyaşı dökmek, doğuştan kazanılan bir özelliktir ve bu sebeple insanlığın temel duygularından biridir. Kaş ve ağız yapısının fiziksel olarak gerçeğe yakın bir ifadeyle betimlenmiş olması, fakat gözyaşının abartılı biçimde büyük olması görsel okuryazarlık kavramının etkisini burada göstermektedir. Bir görsel kültüre ve öğrenime dayalı olan görsel okuryazarlık, emojilerde ifade biçimlerini ve izleyicide anlamlandırma biçimini etkilemektedir. Genel olarak sosyal medya kullanıcıları bu emojiyi üzüntü, mutsuzluk, ağlama ve acı çekme anlamları yerine kullanmaktadır.

#### Kızgın Yüz Emojisi



Resim 4. Kızgın Yüz Emojisi

Kırmızı daire içerisinde bulunan yüz şeklinin içindeki iki sert kavise sahip kaşlar ve aynı sertlikle ifade edilen ağız yapısı olduğu görülmektedir. Sinirlenme ve öfkelenme temel duygulardan biridir. Bireyler, sinirlenip öfkelenildiğinde fiziksel olarak yüzde kızarma, çatık kaşlar ile sert bir ifade oluşur. Genel olarak incelendiğinde bu duygu durumu, betimlenen emojiye yansımıştır. Sosyal medya kullanıcıları, bu emojiyi sıklıkla öfkelenme, sinirlenme, gerilme gibi duyguların yerine kullanmaktadır.

#### Kalpli Göz Emojisi



### Resim 5. Kalpli Göz Emojisi

Sarı daire içerisinde bulunan yüz şeklinin içerisinde gözlerin yerine kullanılan iki kalp ile yarım daire şeklinde kullanılan ağız yapısı ve bu ağız yapısının içine yerleştirilmiş ikinci bir yarım daire ile dil oluşturulmuştur. Aşk, insanlığın hormonlarıyla hareket ettiği ve belirli yaşlardan sonra kazandığı duygulardan biridir. Sevgi ve aşk hissedildiğinde göz bebeklerinde büyüme meydana gelmektedir. Bu fiziksel özellik emojiye gözler yerine kullanılan kalpler şeklinde yansıtılmıştır. Sonradan öğrenme becerisi gerektiren görsel okuryazarlık bağlamında incelendiğinde, aşkın bir göstergesi olan kalp simgesi emojiye gözler yerine kullanılarak heyecan ve sevgi kavramlarını temsil etmektedir. Sosyal medya kullanıcıları genellikle bu emojiyi aşk, sevgi ve tutku anlamlarında kullanmaktadır.

### Kahkaha Emojisi



Resim 6. Kahkaha Emojisi

Sarı daire ile oluşturulan yüz şeklinin içerisinde yarım daire ile oluşturulmuş ağız yapısı ve bu ağız yapısının içerisinde beyaz alanla belirtilen dişler konumlandırılmıştır. Aynı zamanda iki kısık gözün altına yerleştirilen iki damla, gözyaşını temsil etmektedir. Kahkaha atmak mutluluğun üst sınırı olarak ifade edilmektedir. Kahkaha atarken gözyaşı akması, kocaman gülümsemeler anlamına gelmektedir. Kahkaha atmak sonradan öğrenme becerisi olmakla birlikte doğuştan kazanılan mutluluk hissini üst sınırı olarak tanımlanabilir. Görsel okuryazarlık açısından incelendiğinde ise bu emojiğin gülmenin ötesinde, bir şeyin çok komik olduğu ve gözyaşlarıyla kahkahaya boğulma anlamlarını taşımaktadır. Sosyal medya kullanıcıları, genellikle bu emojiyi çok komik durumlarda, kahkaha atma şeklinde kullanmaktadır.

### Esneyen Yüz Emojisi



Resim 7. Esneyen Yüz Emojisi

Sarı daire ile oluşturulan yüz şeklinin içerisinde aşağı doğru eğik çizgi şeklinde gözler, büyük yuvarlak bir ağız ve ağızı kapatan bir el olduğu görülmektedir. Uykuya geçiş aşamasında gözlerin küçülmesi ve esneme eylemi gerçekleşmektedir. Esneme esnasında ağız kapatılmaktadır. Genel olarak incelendiğinde bu duygu durumu, betimlenen emojiye yansımıştır. Sosyal medya kullanıcıları, bu emojiyi uykularının geldiğini ve uyumak istediklerini belirtmek amacıyla kullanmaktadır.

### Hastalık Emojisi



Resim 8. Hastalık Emojisi

Sarı daire içine yerleştirilmiş yüz şeklinin içerisinde aşağı doğru eğimi olan iki kaş ve yine aşağı doğru eğimi olan bir ağız yapısı bulunmaktadır. Aynı zamanda yanaklarda oluşturulan kızarıklık ile ağız kısmına yerleştirilen ateş ölçer görünmektedir. Yanak kısmında oluşturulan kızarıklık ateşin çıktığını temsil etmekte ve ateş ölçer ile bu gösterge desteklenmektedir. Hasta olunca ateşin çıkması ve halsizlik hali bu emojiye anlatılmaktadır. Görsel okuryazarlık bağlamında incelendiğinde, hissedilen halsizlik ve bir çeşit hastalık olan grip, yüzde oluşan kızarıklık ve ateş ölçer ile betimlenmiştir. Sosyal medya kullanıcıları genel olarak bu emojiyi hasta olduklarını ifade etmek için kullanmaktadır.

### Üşüme Emojisi



Resim 9. Üşüme Emojisi

Mavi daire içine yerleştirilmiş yüz şeklinin içerisinde yuvarlak iki göz, açık olarak konumlandırılmış bir ağız ve bu ağzın içindeki dişler görünmektedir. Aynı zamanda ağızdan aşağı doğru uzanan açık mavi renkte parçalar bulunmaktadır. Üşüme anlamı taşıyan bu emojiye kullanılan mavi renk ile vücut ısısının düştüğü belirtilmektedir. Dişlerin soğuktan sıkılması ve ağızdan aşağı doğru akan buz kütleleri ise üşümenin ötesinde donma şeklinde betimlenmiştir. Sosyal medya kullanıcıları genel olarak bu emojiyi üşüme hissi yaşadıklarını ifade etmek için kullanmaktadır.

### Şaşırın Yüz Emojisi



### Resim 10. Şaşırın Yüz Emojisi

Sarı daire içine yerleştirilmiş kaşlar, gözler ve açık bir ağız görünmektedir. Bir duygu ifadesi olan şaşırma ne yapacağını bilememe, hayretler içerisinde kalma anlamını taşır. Şaşırma, olağanüstü durumlarda davranışlara yansıyan bir eylemdir. Bu emoji, görsel okuryazarlık açısından incelendiğinde, bir duygu hali olan şaşırmanın betimlemesi şeklindedir. Kaşların yukarı kalkması, gözlerin büyümesi ve ağzın sonuna kadar açılması şaşkınlık ifadesi biçimidir. Sosyal medya kullanıcıları bu emojiyi şaşkınlıklarını dile getirmek için kullanmaktadır.

### Sonuç

Araştırma kapsamında elde edilen sonuçlara göre dijitalleşmenin, iletişim biçimlerini değiştirip geliştirdiği görülmektedir. Geleneksel okuryazarlığın beraberinde görsel okuryazarlık, dijital görsel okuryazarlık, sosyal medya okuryazarlığı gibi alanlarının da hızla ivme kazandığını söylemek mümkündür. Alpan'a göre görsel okuryazarlık bir öğrenme becerisi gerektirdiği gibi, bireyin çevresinde gerçekleşen olayları, nesnelere, sembollere, imgelere, doğal olan ve olmayan her şeyin ayrımını yaparak yorumlama ilkesine dayanır. Görsel okuryazarlık, görsel mesajları anlamlandırma, güçlendirme ve amaca ulaşmaya olanak sağlama şeklinde ifade edilmektedir (2008, s. 76). Bu sebeple, görsel okuryazarlığı yeterli derecede gelişmiş birey, diğer duyarlarını da kullanarak güçlü bir iletişim gerçekleştirir. Gerçek duygularda yaşanan fiziksel durumların; mutlu olunca gülümsemek, üzülünce gözyaşı dökmek, öfkelenince kızarmak ve kaşların çatılması, aşk ve sevgi gibi hislerde gözlerin parlaması, kahkaha atarken gözlerin kısılması ve yaşarması, uykusuz kalınca gözlerin kapanması, hasta olunca ateşin çıkması, üşüyünce vücut ısısının düşmesi, şaşırınca kaşların yukarı kalkarak ağzın açılması gibi duyguların emojilere belirli göstergelerle yansımaları, gerçeğe en yakın şekilde anlatılmasıdır. Öte yandan sosyal medya kullanıcıları, duygularını ve düşüncelerini uzun yazılı metinler veya sözlü konuşmalar ile dile getirmek yerine, daha basit ve etkili biçimde aktaran emojileri kullanarak yeni bir ifade biçimi ve kültürün oluşumuna neden olmuştur. Yeni bir ifade biçimi olarak emojiler, sosyal medya mecralarında göstergesel ve evrensel bir dil haline gelmiştir. Dijital çağın, getirilerinden biri olan bu ortak dil, görsel iletişimi farklı boyutlara taşımıştır. Görsel okuryazarlık ve emojiler arasındaki ilişkinin incelenmesi, yeni bir kültür olan dijitalleşmenin öğrenimine, anlamlandırılmasına ve amaca ulaşmasına olanak sağlaması açısından önemli bir rol oynadığı sonucunu ortaya çıkartmıştır.

### Kaynakça

- Alpan, G. (2008). Görsel Okuryazarlık ve Öğretim Teknolojisi. Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi, 74-102.
- Anık, C., Kırık, A. M. & Soncu, A. G. (2017). Sosyal Medyanın Göstergibilimsel Dili: Emojiler. AJIT-e: Academic Journal of Information Technology, 8(26): 41-5.
- Aytekin, H. (2022). *İnsan İlişkileri ve İletişim*. Pegem Akademi Yayıncılık.
- Çakmak, S., Müezzın, E. E. (2018). Sosyal Medya Kullanımının İletişim Becerileriyle İlişkisinin İncelenmesi. Yeni Medya Elektronik Dergisi, 2(3): 196-203.
- Dökmen, Ü. (1997). *İletişim Çatışmaları ve Empati*. Sistem Yayıncılık.
- Güneş, F. (1994). Okur-Yazarlık Kavramı ve Düzeyleri. Ankara University Journal of Faculty of Educational Sciences (JFES), 27 (2), 499-507.
- Işık, M. (2018). *İletişim Bilimine Giriş*. Eğitim Yayınevi.
- İsmail, E. (2019). Yunanistan'da İlkokul Matematik Ders Kitaplarında Görsel Öğelerin Kullanımı. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Trakya Üniversitesi.





III. ULUSLARARASI SANAT – TASARIM KONFERANSI, PERFORMANS VE SERGİSİ  
14-15 Kasım 2023  
III. INTERNATIONAL ART- DESIGN CONFERENCE, PERFORMANCES & EXHIBITION  
November 14-15, 2023



- İşbar, Y. (2020). İletişimde Psikanalizin Yeri ve Reklamlarda Arketip Kullanımı. [Yayımlanmış yüksek lisans tezi]. Kocaeli Üniversitesi.
- Karaoğlu, G. (2022). *Dijital Okuryazarlık*. Efe Akademi Yayıncılık.
- Kozan, M. K., Özek, M. B. (2019). Böte Bölümü Öğretmen Adaylarının Dijital Okuryazarlık Düzeyleri ve Siber Zorbalığa İlişkin Duyarlılıklarının İncelenmesi. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 29(1): 107-120.
- Kurudayıoğlu, M., Tüzel. S. (2010). "21. Yüzyıl Okuryazarlık Türleri, Değişen Metin Algısı ve Türkçe Eğitimi". *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 284-298.
- Onursoy, S. (2017). Görsel Kültür ve Görsel Okuryazarlık. *Türk Kütüphaneciliği* 31(1), 47-54.
- Parsa, A. F. (2004). İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi. *Anadili Dergisi*, 33, 59-71.
- Silik, Y., Aydın, F. (2021). Dijital Okuryazarlık ve Teknoloji Okuryazarlığı: Karşılaştırmalı Bir İnceleme. *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19 (4), 17-34.
- Soyugüzel, M. (2018). *Etkili İletişimin Gücü*. Eftalya Kitap.
- Şen, İ. E. Y. (2022). *Dijital Okuryazarlık ve Sosyal Medya*. Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Tüzel, S. (2010). Görsel Okuryazarlık. *Türklük Bilimi Araştırmaları (Türkçe Öğretimi Özel Sayısı)*, 691-705.
- Utma, S. (2019). Dijital Çağın Bir Gerekliliği Olarak Sosyal Medya Okuryazarlığı. *Selçuk İletişim Dergisi*. 12 (2): 1211-1235.
- Yavuz, V. (2020). Yeni Medyada Bir Görsel İletişim Modeli: Emojiler. *Yıldız Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4 (1), 22-34.

### **Deneysel Sanat ve Yaratıcılık**

Arş.Gör.Dr. Sevgi Narman Çal,

Erciyes Üniversitesi, sevgin33@gmail.com

#### **Özet**

Yaratıcılık ve deneysel sanat, sanatçıların geleneksel sanat formlarının sınırlarını aşanlara, yeni ve yenilikçi ifade biçimleri arayanlara yaklaşımdır. Yaratıcılık, yeni ve özgün fikirler üretme ve bunları farklı şekillerde ifade etme sürecidir. Sanatta yaratıcılık, sanatçının kendine özgü bir üslup ve ifade biçimi geliştirmesi ve izleyiciye yeni bir deneyim sunması anlamına gelmektedir. Yaratıcı sanatçılar, vizyonlarını ve fikirlerini ifade etmek için geleneksel sanat formları yerine farklı materyaller, teknikler ve medyalar kullanmışlardır. Deneysel sanat ise belirli bir sonuca ulaşmaktan ziyade sanatçının deneme ve keşfetme sürecine odaklanan bir yaklaşımdır. Deneysel sanatçılar, sınırları zorlamak ve beklenmedik sonuçlar elde etmek için geleneksel sanat tekniklerini değiştirir veya yeni teknikler ve malzemeler kullanmaktadırlar.

Deneysel sanat, müzik, resim, heykel, performans sanatı ve video sanatı gibi farklı alanlarda doğabilir ve farklı disiplinler arasında köprüler oluşturabilir. Deneysel bir sanatçı, sanatın politik, sosyal ve kültürel konuları ele almasına ve sorgulamasına da olanak tanımıştır. Bu tür sanat eserleri sıklıkla alışılmadık bir dil kullanır ve izleyiciyi rahatsız edebilir. Deneysel sanat, 20. yüzyılda özellikle Dadaizm, gerçeküstücülük, dışavurumculuk gibi avangard hareketlerle birlikte popüler hale gelmiştir.

Heykel ve resim sanatının modası geçmiş gelenekleri, doğaçlamaya açık olmadıkları için Dadaistlerin yenilikçi mesajlarına uygun değildi. Bu nedenle Dadaist sanatçılar, fotomontaj, kolaj, nesne veya malzeme yapımı gibi tarzlarda sanatlarında özgürlük bulmuşlardır.

Modernizm özgürlük anlayışıyla sanatçılara özgür sanatın kapısını açmıştır. Sanatçılar alışlagelmiş kuralların değiştirilebilmesi, gerçekliğin çarpıtılarak duygu ve bilgilerin yansıtılmaya çalışılmasıdır. Sanatçılar, kendilerini başka türlü ifade edemediklerinde geleneksel malzemeleri ve farklı teknikleri kullanıyorlar. Araştırma amaçlı olarak sanat eserleri yarattılar. Sanatçı, dışavurumculuğun sayesinde kendi dünyası hakkında özgür düşünmenin yollarını buldu. Modernizm özgürlük anlayışıyla sanatçılara özgür sanatın kapısını açmıştır. Sanatçılar alışlagelmiş kuralların değiştirilebilmesi, gerçekliğin çarpıtılarak duygu ve bilgilerin yansıtılmaya çalışılması. Kendilerini başka türlü ifade edemedikleri geleneksel malzemeleri ve farklı teknikleri kullanırlar. Araştırma amaçlı olarak sanat eserleri yarattılar. Sanatçı, dışavurumculuğun sayesinde kendi dünyası hakkında özgür düşünmenin yollarını bulur. Kısacası günümüz sanatında deneysel yaklaşımları düşündüğümüzde tesadüf ve şansın hayatımızdaki etkisi göz önüne alındığında rastlantı ile sanat arasında bir bağlantı vardır. Hiçbir zaman bitmeyen ve sanatın yaratılmasında her zaman önemli rol oynayan öngörülebilir bir yaklaşımdır.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat, Deneysel sanat, Yaratıcılık, Modernizm

### **Experimental Art and Creativity**

#### **Abstract**

Creativity and experimental art is the approach of artists who go beyond traditional art forms, seeking new and innovative forms of expression. Creativity is the process of generating new and original ideas and expressing them in different ways. In art, creativity means the artist developing a unique style and form of expression, providing the audience with a new experience. Creative artists have used different materials, techniques, and media to express their visions and ideas, rather than traditional art forms. Experimental art, on the other hand, focuses on the artist's process of experimentation and exploration rather than achieving a specific outcome. Experimental artists modify traditional art techniques or use new techniques and materials to push boundaries and achieve unexpected results. Experimental

art can emerge in different fields such as music, painting, sculpture, performance art, and video art, and can bridge different disciplines. It has allowed artists to address and question the political, social, and cultural issues through their work, often using an unusual language that may disturb the audience. Experimental art became popular in the 20th century, particularly with avant-garde movements such as Dadaism, surrealism, and expressionism. The outdated traditions of sculpture and painting did not align with the innovative messages of the Dadaists, leading them to find freedom in styles such as photomontage, collage, and object or material creation. Modernism opened the door to free art with its understanding of freedom, allowing artists to change conventional rules and attempt to reflect emotions and information by distorting reality. When artists could not express themselves in other ways, they used traditional materials and different techniques. They created art pieces for research purposes.

**Keywords:** Art, Experimental art, Creativity, Modernism

### Giriş

Yaratıcılık ve deneysel sanat, sanatçıların geleneksel sanat formlarının sınırlarını aşanlara, yeni ve yenilikçi ifade biçimleri arayanlara yaklaşımıdır. Yaratıcılık, yeni ve özgün fikirler üretme ve bunları farklı şekillerde ifade etme sürecidir. Sanatta yaratıcılık, sanatçının kendine özgü bir üslup ve ifade biçimi geliştirmesi ve izleyiciye yeni bir deneyim sunması anlamına gelir. Yaratıcı sanatçılar, vizyonlarını ve fikirlerini ifade etmek için geleneksel sanat formları yerine farklı materyaller, teknikler ve medyalar kullanıyorlardı. Deneysel sanat ise belirli bir sonuca ulaşmaktan ziyade sanatçının deneme ve keşfetme sürecine odaklanan bir yaklaşımdır. Deneysel sanatçılar, sınırları zorlamak ve beklenmedik sonuçlar elde etmek için geleneksel sanat tekniklerini değiştirir veya yeni teknikler ve malzemeler kullanır.

Bu yaklaşım izleyiciye alışılmadık dışında deneyimler yaşatmakta ve sanatın sınırlarını genişletmektedir. Yaratıcılık ve deneysel sanat, sanatın evrensel bir ifade biçimi olduğunu vurgulamaktadır. Sanatçılar iç dünyalarını ve düşüncelerini ifade etmek için yaratıcılık ve deneysel teknikleri kullandıklarında izleyiciye yeni bir bakış açısı ve yeni bir deneyim kazandırmaktadırlar. Bu yaklaşım, sanatın sınırlarını zorlayarak ve geleneksel normlardan uzaklaşarak gücünü ve etkisini artırmaktadır.

Yaratıcılık, yeni ve özgün fikirler üretebilme, sorunlara farklı çözümler üretebilme ve özgün çalışmalar ortaya koyabilme yeteneğidir. Sanatta, tasarımda, müzikte, yazıda, bilimde, teknolojiye, iş dünyasında ve daha birçok alanda yaratıcılık önemlidir. Yaratıcılık sadece bir şeyi yeniden düşünmek veya yeniden tasarlamakla ilgili değildir. Aynı zamanda yeni bir şey yaratmak veya mevcut sorunlara farklı bir bakış açısı getirmek için mevcut bilgileri birleştirme yeteneğini de içerir. Bu, yaratıcılık, esnek düşünme, hayal gücü, risk alma, problem çözme, gözlem ve bağımsız düşünme gibi nitelikleri içerir.

### Deneysel Sanat

"Deneysel" olan ancak belirtilen model süresi boyunca. Böylece sanat çeşitli hipotezleri test etmek için kullanılabilir veya sanatçılar ve bilim adamları birlikte gerçeğin doğasını aydınlatmayı veya birikimleri bilgilendirmeyi amaçlayan sonuçlar üretebilir. Bu örneklerden biri de kayıtlı internet sitesinde şu şekilde anlatılan "Sinerji Projesi: Işık ve Yaşam":

*Tristan ve sanatçı Shawn Towne, insanların deniz çayırları üzerindeki etkilerini ışık ve harekete dayalı sanat yoluyla aktarmanın yeni bir yolunu geliştirmek için yola çıktı. İlhamlarını, Cape Cod kıyılarında çekilen, kırılğan, geçici deniz otu yataklarına odaklanan su altı videolarından alıyorlar. Bunlar, insan etkisinin ekosistemde çoğu zaman daha kötüsüne doğru hızlı değişikliklere yol açtığı yerlerdi. Birlikte yaptıkları çalışmalarla, bu sistemlerin kıyı gelişiminden kaynaklanan bozulmasını aktarmayı ve potansiyel bilimsel uygulama için belirli bir zamanda belirli ekolojik alanların temel görünümünü sağlamayı umuyorlar. (Sinerji Projesi) <https://www.youtube.com/watch?v=PIK7fgfw1FQ>*

Soyut Dışavurumculuk, sanat eserlerinin tek tek parçalarının ortaya çıkarılması sanat dünyasında önemli bir yere sahiptir. Bu akımın temel özelliği, sanatçının eserini oluştururken ön çizimi veya eskiz yapmadan anlık duygusal

tepkilerini yansıtmaktadır. Bu yaklaşımla, karşılıklı sanat anlayışından uzaklaşarak, soyut biçimleri ve renkleri kullanarak ürünler ortaya koyar. Soyut Dışavurumculuk akımının eserlerinde, gerçek yaşam görüntüleri yok edilir, soyut biçimlerin dengeli bir şekilde kullanılması dikkat çekicidir. Renk ve lekelerin uyumu, eserlere derinlik vererek, izleyiciye farklı duygusal deneyimler yaşatılmaktadır. Bu özellikleriyle, Soyut Dışavurumculuk akımının diğer sanat akımlarından farklı bir uyumu vardır. Rastlantısallık ve sıradanlık resimleri, Soyut Dışavurumculuk sanatçıların eserlerinde belirgin bir şekilde kendini göstermektedir. Sanatçılar, ürünleri oluştururken tasarım düşüncelerinden alternatif içlerinden gelen duygusal ve kendiliğinden tepkileri ürünlerine yansıtılmaktadırlar. Bu durum, sanat eserlerinin izleyiciye farklı ve etkileyici bir deneyim sunmasını sağlar. Ayrıca Soyut Dışavurumculuk sanatçıları, genel aktivitelerini ve performans sanatını da eserlerde karşımıza çıkarıyor. Performansa dayalı parçaların yapısı ve kendiliğinden tepkilerin etkisi belirgindir. Bu durum, sanat eserlerinin sadece görsel bir deneyim olmaktan öte, izleyiciyi duygusal ve fiziksel olarak davranışlarının bir deneyim haline gelmesini sağlıyor. Soyut Dışavurumculuk akımının sanat uygulamalarına yansımaları, çağdaş sanat ilişkileri da oldukça önemlidir. Bu akım, sanat değişiminin yeni bir bakış açısını genişleten, farklı deneyimler sunar. Soyut Dışavurumculuğun etkisi, günümüz sanatının parçaları ve çeşitlenmesine önemli katkılar bulunmaktadır. Bu nedenle, bu akımın sanat dünyasındaki ve önemi etkisi göz ardı edilemez (Smith, 2002).

Deneysel sanat, salt sanat ekseninde sanatçının duygu ve düşüncelerinin dışavurumu özgürlüğüne malzeme ve süreçlerdeki çeşitlenmelerin dahil olduğu çağdaş bir sanatsal ifade biçimidir. Özünde sanatçının özgün tasarım ve buluş eylemlerini barındırır. Çağdaş sanat (veya geç modernizm) ekseninde seyreden deneysel sanatta geleneksel ifade yöntemlerini aşan alternatif malzeme ve teknikler esastır. Malzemedeki bolluk ve çeşitlenme sanatın formlarında da çağdaş bir çeşitlenmeyi beraberinde getirir. Resmin yanı sıra film, video, dijital medya, performans, asamblaj, postmodern nesne-heykel, enstalasyon, çevre vb. sanat formları ile bu sanat formlarının birkaçını veya daha fazlasını aynı düzlemde buluşturan teknikler deneysel sanatı anlamak için referans noktalarıdır. Özellikle İkinci Dünya Savaşından sonra sanatın formlarındaki çeşitlenme ile tema ve sorunsallarındaki farklılaşma ve çeşitlenme de deneysel çalışmalara zemin oluşturmuştur

*1923 yılında Picasso şöyle demişti: "Modern resim bağlamında çalışma kelimesinin anlamını anlamıyorum. Bir resimde arama yapmanın faydasız olduğunu düşünüyorum. En önemli şey bulmaktır. (AH Barr Picasso: Sanatının Elli Yılı, 1946)*

Çağdaş sanat çoğu zaman geleneksel sanatsal kuralları ve normları reddeder ve sınırları genişletir. Deneysel sanat, çağdaş sanatın önemli bir parçasıdır. Sanatçılar farklı malzeme, teknik ve ortamları kullanarak beklenmedik sonuçlar elde etmeye çalışırlar. Bu yaklaşım sanatçılara yaratım ve ifade özgürlüğü verirken, izleyiciye de alışılmadık dışı deneyimler sunuyor. Çağdaş sanatı denemenin amacı sanatın sınırlarını genişletmek ve yeni ifade biçimleri bulmaktır. Sanatçılar geleneksel sanat tekniklerini değiştirir veya yeni teknikler ve malzemeler kullanır. Bu yaklaşımın amacı izleyiciyi düşündürmek, duygusal tepkiler uyandırmak ve var olan düşünce kalıplarını sorgulamaktır. Deneysel sanat izleyiciye farklı bir bakış açısı sunar ve sanatın evrensel bir ifade biçimi olduğunu vurgular. Sanatçılar iç dünyalarını ve düşüncelerini dile getirdiklerinde izleyici yeni bir deneyim yaşar, sanatın gücünü ve etkisini hisseder. Çağdaş sanatın deneyselliği, sanatın canlılığını ve sürekli değişen doğasını yansıtır.

Çağdaş sanat, geleneksel sanat formlarından farklı olarak deneysel ve yenilikçi bir yaklaşım kullanan bir sanat formudur. Deneysel sanatçılar, sıradanlığın dışına çıkarak ve yeni malzemeler, teknikler veya kavramlar kullanarak sanatsal ifadeyi keşfeder ve keşfederler. Bu tür sanat eserleri çoğu zaman izleyicide alışılmadık duygu ve düşünceler uyandırır. Deneysel sanatın temel amacı sanatın sınırlarını kırmak, gündelik yaşamın dışına çıkmak ve izleyiciye yeni bir deneyim sunmaktır. Bu tür sanat eserleri çoğu zaman geleneksel estetik standartlardan sapmakta ve izleyiciyi düşündürmektedir. Deneysel sanat, müzik, resim, heykel, performans sanatı ve video sanatı gibi farklı alanlarda doğabilir ve farklı disiplinler arasında köprüler oluşturabilir. Deneysel bir sanatçı, sanatın politik, sosyal ve kültürel konuları ele almasına ve sorgulamasına da olanak tanır. Bu tür sanat eserleri sıklıkla alışılmadık bir dil kullanır ve izleyiciyi rahatsız edebilir. Deneysel sanat, 20. yüzyılda özellikle Dadaizm, gerçeküstücülük, dışavurumculuk gibi avangard hareketlerle birlikte popüler hale geldi (Girgin, 2018).

Modernizm akımı, sanatçılara özgür bir alan sunarak, geleneksel sanat kurallarının dışına çıkma fırsatı vermiştir. Bu sayede sanatçılar, duygu ve düşüncelerini daha özgürce ifade etme imkânı bulmuşlardır. Geleneksel malzemeler yerine farklı teknikler kullanarak, gerçeği bozarak ve biçimleri değiştirerek yeni bir sanat anlayışı

oluşturmuşlardır. Bu dönemde sanatçılar, deney ve keşif amacıyla deneysel sanat eserleri üreterek, soyut dışavurumcu bir yaklaşımla kendi dünyalarını özgürce yansıtmaya fırsatı bulmuşlardır.

Modernizm akımı, sanatçılara özgürlük anlayışıyla birlikte, sanatın sınırlarını genişletmiş ve sanatçıların yaratıcılıklarını daha özgürce ifade etmelerine imkân tanımıştır. Bu dönemde sanat, klasik kuralların dışına çıkarak, daha özgün ve deneysel bir hal almıştır. Sanatçılar, kendi iç dünyalarını keşfetme fırsatı bulmuş ve bu sayede yeni ve farklı sanat eserleri ortaya çıkarmışlardır.

Soyut dışavurumcu sanatçılar, kendi dünyaları hakkında özgürce düşünme fırsatı bulmuş ve bu düşüncelerini sanat eserlerine yansıtmışlardır. Modernizm akımı, sanatçılara sadece sanatın teknik yönlerinde değil, aynı zamanda düşünsel ve duygusal yönlerinde de özgürlük tanımıştır. Bu sayede sanatçılar, sınırları zorlayarak, sanatın evrensel bir dil olmasını sağlamışlardır. Bu dönemde sanatçılar, geleneksel sanat anlayışının dışına çıkarak, yeni bir sanat anlayışı oluşturmuşlardır. Modernizm akımı, sanatçılara özgür bir alan sunarak, sanatın sınırlarını genişletmiş ve sanatçıların yaratıcılıklarını daha özgürce ifade etmelerine imkân tanımıştır. Bu dönemde sanat, klasik kuralların dışına çıkarak, daha özgün ve deneysel bir hal almıştır. Sanatçılar, kendi iç dünyalarını keşfetme fırsatı bulmuş ve bu sayede yeni ve farklı sanat eserleri ortaya çıkarmışlardır. Soyut dışavurumcu sanatçılar, kendi dünyaları hakkında özgürce düşünme fırsatı bulmuş ve bu düşüncelerini sanat eserlerine yansıtmışlardır. Modernizm akımı, sanatçılara sadece sanatın teknik yönlerinde değil, aynı zamanda düşünsel ve duygusal yönlerinde de özgürlük tanımıştır. Bu sayede sanatçılar, sınırları zorlayarak, sanatın evrensel bir dil olmasını sağlamışlardır (Smith, 2002).

Soyut dışavurumcu bir sanatçı, sunumunun duygu ve miktarını yansıtacak şekilde kullanacak. Yani bir şekilde işinin kontrolü maddeyle paylaşıyor. Sanatçı bu süreçte madde, malzeme ve duygu üçlemesinde sıradan bir deneyim yaşar. 1947'de Jackson Pollock yeni bir resim hala keşfediyor. Yöntem, terapistin zeminine yaslanmış bir tuval üzerine boya atmayı ve damlatmayı başarabilir. Stil damlama boyama olarak bilinmeye başlandı. Damla boyama Pollockand'ın doğaçlaması, yeniden düzenlenmesi, hareket ve duyguyla çalışma olanakları tanındı. Pollock, damlama boyamada 1A birleştirilerek sağ üst bölüme imza olarak el izlerini ekledi. İnsanın bilincinin dışındaki bilgilerinin görsel aktarımı, Jackson Pollockand'ın deneyimlerinde olduğu gibi harekete bağlı ve sınırlı kontrol altında tutulabilmesi, ateş ve sıvı gibi deneyimlerle çok daha özgür ve kontrolsüz de olabilir. Atık Sanatı örneğinde yer alan çeşitli malzemelerin seçimi ve kullanımı sınırsız erişim olanakları sunar. Bu imkânların kullanılmasıyla benzersiz güzellikte deneyimler sunar. Bu mükemmel "zaman" ve "zorla güzellik algısı"; Bu tür şeyler sorgulandı. Bu konuların görsel sunumu, malzeme testleri, malzeme çalışmaları ve bunların süreçleri ile ilgili teknik değerlendirmeler yer almaktadır. Deneyler sonucu çıkarılabilir tekniklerle tamamlanan sanat eserleri, ürün analizleri, üretim aşamasının zihinsel ve teknik aşamaları ortaya çıkarılacaktır.



Görsel 1. Jackson Pollock'un *1A Numarası* (1948)



Pollock, geleneksel sanatçıların yağlı boya tablolarından uzaklaşarak damlama resimlerinde ticari emaye boyalar kullandı. Bu boyanın akışkanlığı, vücudunun hareketlerini doğrudan tuval üzerinde yakalamasına olanak sağladı ve resimlerine akılda kalıcı başlıklar vermemeye karar verdi ve bunun yerine onları numaralandırmaya başladı çünkü sayılar nötrdür ve insanların saf resim deneyimi yaşamasına olanak tanır (Girgin, 2018).



**Görsel 2.** Jackson Pollock Mavi Direkler (1952)

En ünlü eserlerden biri olan 1952 tarihli Mavi Direkler tuval üzerine emaye, cam ve alüminyum boya ile yapılmıştır. Pollock sanatta başarılı bir şekilde bir arada görünse de ruhsal sorunlar ve alkol yoğunluğu nedeniyle yoğun tedavi almasına rağmen sorunların devam ettiği görülemedi. Tedavi gören klinikte Jung'un psikoterapisti Dr. Henderson, Freudyan bir bakış açısına sahip olup Pollock'un sadece resimlerine ve rüyalarına bakılarak iyileştirilebileceğini iddia etmektedir. Henderson, yanlışlıkla Pollock'un Hintli çocukluğuna dair anılarının bilinçaltında olduğu mevcuttu ve ondan bunları tedavi etmenizi istedi. Bu çalışmalar sayesinde Pollock çok çeşitli sanatsal deneyimler edindi. Bu ona Kızılderililerin törenlerinde renkli kum dökerek hizmetleri sembolik dini resimler fırsatı verdi ve bu doğal yöntemler sanatına yansıtılmıştır.

Sanatın başlangıç ve oluşum süreci ışığında tesadüf, sanatçının aracı olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla tesadüfün araçsallaştırılması da sanatçının işinin bir parçasıdır. Tesadüfün süreçte belirleyici bir faktör olduğunu vurgular. Bu durum sadece soyut sanatın önceliği değildir. Çünkü tesadüfler kurgunun tüm düzenini bozabilir ve yeni bir düzen talep edebilir. Sanat tesadüfi yeniliklere en açık alandır. Sanat tarihi de bu değişimlerin izlerini taşır. Sanat tarihindeki anların ve izlenimlerin rastgele izlerini sürmesiyle tanınan Empresyonistler, tıpkı soyutlama sürecinin soyuttan önce gelmesi gibi, Dada'ya da ilham verdiler. Empresyonistlere kadar uzanan bir gelişmenin ortaya çıktığı kaydedildi. Rastgelelik bir şart olarak kabul edilir ve kuraldır İrrasyonelliği irrasyonellik olarak öne çıkaran ilk akım, 20. yüzyılın modern çağında ortaya çıkan Dadaizm'dir.

Dadacılık veya Dadaizm, 20. yüzyılda Avrupa'da başlayıp daha sonra Amerika'ya yayılan ve tüm dünyayı etkisi altına alan bir sanat akımıdır. Avrupalı sanatçıların Zürih, Berlin, Köln ve Paris gibi şehirlerde Birinci Dünya Savaşı'nı protesto etmek amacıyla yarattığı bu sanat akımı, dönemin karamsarlığına karşı tavır almayı başardı. Edebiyatı, tiyatroyu



ve resmi etkileyen bu akım, geleneksel estetik ve dil biçimlerini aşarak yeni değerler yaratmışlar. İnsanlığı şaşırtmak ve sarsmak isteyen Dadaacılar, bu dileklerini gerçekleştirmiş sanat alanında yeni bir çığır açmışlardır. Dadaizm, anti-estetik anlayışıyla klasik sanat geleneğini reddetmiş, tesadüflerin getirdiği önemsizliği yeni bir ifade aracı olarak kabul etmiştir. Dada sanatçıları eserleriyle dönemin yerleşik düzenini gelişigüzel görmezden geldiler. Eserlerinin rastlantısallığı doğaçlamanın, yani ani, bilinçsiz izlenimlerin sonucudur. Böylece bilinçaltına hitap eden sanatçılar özgür bir ifade ortamına sahip oldular. Örneğin rastgele seçilmiş kelimelerden yazılan şiirlerde anlamsızlığın ve düzensizliğin serbest alanı ancak mantık filtresinin kaldırılmasıyla var olabilir. (Genç, 1983)



Görsel 3. Navajo Bölgesi Kızılderili Sağlık Merkezi

Dadaist sanat hareketlerinin birçok sanatçısı, sürrealist yaklaşımın ilk öncüleriydi, ancak sürrealist imgeler döneminde bile Dadaistler, zihinsel öz-hareketle sanat yapma olgusunu benimsemediler; Hayal ürünü ya da gerçek dışı bir konuya belli bir farkındalıkla yaklaşırlar. Dadaistlerin rastlantı kanunlarına göre oluşturdukları kompozisyonlarda metaforik unsurlar ön plana çıkarken, sürrealistlerin aynı cins eserlerinde ise hayali unsurlar dikkat çekmektedir.



Görsel 4. Salvador Dali, Belleğin Azmi / 1931

Sürrealist akımı temsil eden ressam, insanın bilincinin dışında, bilinmeyen yönde konu edinmeye çalışırlar. Rüyaların ve bilincin dışında yaşamın, bilincin dışında deneyimlere dayandığını ortaya çıkarmak istediler ve bunu yapmak için de kontrol edilemeyen üretimlerin tasarımına yöneldiler. Bu resimde ifade otomatik olarak yapılmıştır yani Spontaneit (kendiliğinden) estetik kaygılar olmaksızın üretmişlerdir. Sürrealist akımın programının da realistler gibi şair

olan Andre Breton yazmıştır. Ancak buna paralel olarak pek çok yazar bilincinin baskısına karşı saklanmış bir kayıt gösteren romanlar yazmıştır. Bu akımın temsilcileri Salvador Dali, Max Ernst, Giorgio de Chirico, René Magritte, Marc Chagall, Kay Sage, Carlo Carrà, Yves TanGuy, Man Ray, Joan Miro, Hans Arp bu dönemden kalıcı ressam, heykeltıraşları ve sanatçılarıdır (Genç, 1983). Heykel ve resim sanatının modası geçmiş gelenekleri, doğaçlamaya açık olmadıkları için Dadaistlerin yenilikçi mesajlarına uygun değildi. Bu nedenle Dadaist sanatçılar, fotomontaj, kolaj, nesne veya malzeme yapımı gibi tarzlarda sanatlarında özgürlük buldular. Bunun en ünlü ve güzel örneği Marcel Duchamp'ın bulunmuş bir nesne olan pisuardan oluşan çeşmesidir. Bu çalışma Dadaizmin karşı-kültürel mesajını doğrudan ifade ediyordu. Amerika Bağımsız Sanatçılar Derneği'nin ilk sergisinde eseri kabul edilmese de Duchamp, sanatın felsefesi ve doğası hakkındaki tartışmaları canlandırmak için eserinin farklı versiyonlarını sergilerde sergilemeye devam etti. Zamanla bu parça ikonik hale geldi. (Genç, 1993)

Marcel Duchamp sistem yapısındaki değişimlerin bakış açısı önemlidir. Duchamp'ın eserleri 20. yüzyıldaki değişimlerin başlangıç noktası olarak görmek, çağdaş sanatın yorumlanması açısından değerlidir. Çalışmalarında saçma/irrasyonel olanı yoğun bir şekilde kullanan Duchamp, öngörülemez olana odaklandı. Bu öngörülemezlik sanatçısının kurulum ayrıntılarında görülüyor. Kavramsal sanat, öngörülemez boyutların tehdidine karşı koruma sağlar. 20. yüzyıldan bu yana Marcel Duchamp'ın sistem yapısındaki değişimler önemli olmuştur. Duchamp'ın eserleri 20. yüzyıldaki devrimler için bir başlangıç noktası olarak ele alınıyor, çağdaş bilim açısından değerlidir. Duchamp bunu görsel ve maddi olarak genişletir ve boyutlarıyla ayırır. Çalışmalarında saçma/irrasyonel kopyaları kullanan Duchamp, öngörülemez uygulamalara odaklandı. Bu öngörülemezlik sanatçının kurulumlarında görülebilir. 20. yüzyıldan bu yana, sanatçı ile malzeme arasındaki salt bireysel ilişki, yani sanatın bağımsızlığı sadakatle kanıtlanmıştır. Sanat eserinin anlamlı bilimi, görev ve hayatta kalma sürecinin yozlaştırdığı formalitelerin, sanat eserlerinin daha alternatif yansıtıcı potansiyelindeki uygulamalar yatmaktadır. Sanatçı ile malzeme arasındaki tamamen bireysel ilişkiler, stüdyoda bulunan eserin bağımsızlığı olan güçlü inanç bir şekilde sarsıldı. Sanat eserinin anlamlı potansiyelinin yansıtıldığı alternatif görüşler, pratik pratiklerde üstlenilen görev ve acil pratikler sonucu oluşan formalitelerin oluşma sürecinden geçmesidir (Girgin, 2018).



Görsel 5. Marcel Duchamp, Fountain, 1917

"Bay Mutt'un çeşmeyi kendi elleriyle yapıp yapmaması önemli değil. ONU SEÇTİ. Sıradan hayattan bir nesneyi alıp, onu kullanışlı anlamını yitirecek şekilde yeni bir başlık ve bakış açısı altına yerleştirmiş ve o nesne için yeni bir fikir yaratmıştır. "

Dada hareketi 1920'lerden sonra yerini Sürrealizme bırakmış ve Pop Art, Kavramsal Sanat gibi akımların temellerini etkin bir şekilde atmıştır. Dadaistler, sanatın sanıldığı kadar önemli olmadığını savunarak, sadece göze hoş gelen estetik değerleri kabul etmemekle kalmayıp, geleneğe karşı bir meydan okuma başlattılar.



Görsel 6. Nele Azevedo, 'Minimum Monument'



Görsel 7. Allan Kaprow, Fluids, 1967



Nele Azevedo'nun eserlerinde ve Allan Kaprowand'ın "Sıvılar" adlı eserinde buz kullanımı arasında taşınabilir bir bağlantı kurulabilir. İki sanatçının izleyiciyi eserinin yaratılmasına yer veriyor. İzleyiciler, yığınların modellerinden çıkarılması aşamasının sonucu (buzun erimesi) izlenirken iki sanatçı da izleyicileri eserinin üretim aşamasına dahil olur. Buzun erime süresi, kurulumun yapıldığı yerin hava şartlarına göre değişiklik göstermektedir. Burada buz bir sanat objesi olarak trim izleyiciyle etkileşiminde doğal hava koşullarında eriyip, sıvı görünümünün özellikleri gösteriliyor. İki eserde kolektif yapıda bir işbirliği vardır. İzleyiciler (katılımcılar) aynı zamanda eserin üretim aşamalarına dahil edilir. Sanatın önemli unsuru olan izleyici, onun en önemli verisidir. Yaşamda var olanın yani işin bir parçası olarak sunulan somut bir nesne olan 'buz'un yokluğu ile izleyicinin zihninde bırakılmış güçlü etkinin çağdaş sistemin önemli karmaşık olan 'fikirlerin kalıcılığı'nı gösterir. Azevedo'nun 'Minimum Monument' adlı eserinin farklı parçalarıyla kendisi var. Kavramsal Sanat tabirinin genel bir kabul görmemesi kırılmaması nedeniyle farklı anlamlarda kullanılmaktadır". Bu farklılığın nedeni olarak, sanatçıların ortaya çıkması, bozulabilir biçimsel yapılarının farklılığı ve eserlerde kullanılan yazıların çoğunluğunun anlam perspektifinin belirsiz olması gösterilebilir. Bu durumun eserde 'süreç' ve 'nesne'ye ilişkisini sağlar. Rastlantı ya da tesadüfler gündelik hayatı etkilediği gibi sanata da pek çok yeni kapı açar. Sanatçıların varoluşunda ve yaratım süreçlerinde önemli bir yere sahiptir. Olması gerekiyor. Tesadüf eseri ortaya çıkan pek çok durum sanatın yönünü ve sürecini değiştirmektedir. Unutulan ve açığa çıkan rengin havaya maruz kalması sonucu oksidasyon sonucu renk oluşur. Bilginiz dışında yapılan değişiklikler veya kazara müdahaleler, çoğaltabileceğimiz birçok olay, rastgele olaylara ve yenilerine yol açacaktır. Fikirlerin oluşmasına öncülük etti. Şans eseri gol atmak, kurguyu kontrol altında bırakarak mümkün olur. Geleneği her anlamda reddeden ve onu yok edecek önlemler alan Dadaizm Tetiklenebilen bu süreçte sanatın kalbinde şans yer alır. Başlarda Sanatçı, tesadüflerin ve doğaçlamanın kendisine sunduğu tüm olanaklarla sanatı deneysel bir alan haline getirdi. Onlara teklif edilen şey yine zamandı ve özel efektleri yakalayabildiler. Tekrar doğru bir şekilde çoğaltılmazsa, Sanatın benzersizliğini özneliği aracılığıyla doğrulamıştır (Smith, 2002).

### Sonuç

Soyut sanatın yaratılmasına temel olan bu yaklaşımlar, nesnenin varlığını dışlamaktadır. "An'ı" zamanın akışından çıkararak yaratıcı sürecin en önemli aracı haline getirir. Doğaçlamayı sanatın merkezine koyduğumuzda bu değişmez, kendiliğinden gelişen bir gelişmedir. Bu süreçteki her tesadüf sanatçı için çok önemlidir. Soyut sanatın mirası sayılan bu durumun yansımaları günümüzde de devam etmektedir Pek çok performans sanatı zamanı ve akışı yakalamak için kullanılır. Doğaçlamanın getirdiği rastlantısallıktan beslenirler. Kısacası günümüz sanatında deneysel yaklaşımları düşündüğümüzde tesadüf ve şansın hayatımızdaki etkisi göz önüne alındığında rastlantı ile sanat arasında bir bağlantı vardır. Hiçbir zaman bitmeyen ve sanatın yaratılmasında her zaman önemli rol oynayan öngörülebilir bir yaklaşımdır.

Deneysel sanatta, sanatçılar her ne kadar kontrolsüzmüş imajı çizseler de bir biçimde maddenin etkisini kontrol etmekte ve madde de onları kontrol etmektedir. Sanatçı, sanatsal birikimi, ideolojik ve estetik kaygılarıyla oluşuma müdahale de bulunmaktadır. Madde ise kimyasal oluşumu, eserin yapılındaki koşullar ve zamanın madde üzerindeki değişim etkisiyle, sanatçının deneysel çalışmasına katkıda bulunmaktadır.

### Kaynakça

- Genç, A. (1993). DADA, Antropi ve Nedensellik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması Doktora Tezi, İzmir.
- Fineberg, J. (2011). *1940'tan Günümüze Sanat*. Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir.
- Girgin, F. (2018). *Çağdaş Sanat ve Yeniden Üretim*. Hayalperest Yayınevi Sanat Kuramları.İstanbul
- Smith, E. L. (2002). *Art Today*, Phaidon Pres, New York
- Stokstad, M. (1995). *Art History*, Harry N. Abrams. New York
- <https://magazine.artland.com/what-is-dadaism/> 23.11.2023
- <https://oggito.com/icerikler/kurguda-deneysellik-ve-otesi/65073>. 23.11.2023

### Gerçeğe Tahammül Etmek Mümkün Mü?

*Meral Özçınar*

*Manisa Celal Bayar Üniversitesi, İletişim Fakültesi Radyo TV Sinema Bölümü,  
meral.ozcinar@cbu.edu.tr*

#### Özet

Platon'un Devlet kitabında söz etmiş olduğu mağara alegorisi felsefe tarihinin en çok bilinen metaforlarından birisidir. Platon bu alegoride; bir gurup insanın karanlık bir mağarada elleri ve ayakları bağlı bir şekilde etraflarını görmeden sadece karşısındaki duvara bakabildiklerini ve gördükleri tek şeyin mağaraya ışığı yansıyan ateşin önünden geçen insanların gölgeleri olduğunu anlatır. Bu insanlar gördükleri gölge ve seslerin gerçekliğine inanırlar. Platon bu insanlardan birinin hapsedildiği yerden kaçtıktan sonra ışık ile karşılaştığı anı anlatır. Gözleri kamaşır ve bir süre göremez. Bu acıya tahammül edip gerçeği öğrenir ancak geriye dönüp mağarada anlattığında ona kimse inanmaz ve hapsedikleri hayattan dışarı çıkmak istemezler.

Barbie (Greta Gerwing) filminde; Barbie ve Ken, ütopya ülkesinden mükemmel olmadıkları için sürülmeleri ve gerçek dünyada kendi kimliklerine ulaşma çabası anlatılır. Barbie ve Ken ütopyik Ülkeden kovulduktan sonra klişelerle dolu gerçek dünyada acımasız bir gerçek olduğunu idrak ederler. Ancak asıl olan ütopyik ülkenin de bu acımasız gerçekliğin bir parçası olduğu ve aslında bu dünyayı meşrulaştırmasıdır.

Nolan'ın Oppenheimer filminde de gerçek dünyaya olan acımasız bir yolculuk anlatılır. Bilimin yarattığı korunaklı dünyadan savaşın acımasız dünyasına doğru geçiş aynı zamanda gerçek dünyanın içinde farklı bir boyutun keşfidir. Oppenheimer II. Dünya savaşı sırasında atom bombasını geliştiren Manhattan bir projesinin içine katılır. Eylemlerinin varoluşsal sonucu ile karşı karşıya kaldığında ise tehlikeli bir düşünsel sürecin içine girer. Agamben'in sözünü etmiş olduğu gerçeğin akıbetini kabul etmek, bir açmazın kördüğümün içinde kalma cesareti gösterebilmek düşüncenin ön koşuludur. Agamben'in gerçeğe tahammül etmek ile ilgili düşüncesi perspektifinden Oppenheimer'ı okumak bize gerçeğe tahammül etmek ile ilgili bir yöntem önerilebilir mi?

Bu çalışma gerçeğe tahammül etmek mümkün mü sorusunu Platon'un meşhur ve köklü alegorisinden yola çıkarak Zizek'in perspektifinden Barbie ve Oppenheimer filmi üzerinden analiz etmeyi hedeflemektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Felsefe, Sinema, Film Eleştirisi, Platon, Zizek

### Is It Possible to Tolerate the Truth?

#### Abstract

The allegory of the cave mentioned by Plato in his book State is one of the most well-known metaphors in the history of philosophy. In this allegory, Plato says that a group of people are in a dark cave with their hands and feet tied and they can only look at the wall opposite them without seeing their surroundings and the only thing they see are the shadows of people passing by the fire whose light is reflected in the cave. These people believe in the reality of the shadows and voices they see. Plato describes the moment when one of these people encounters light after escaping from the place of imprisonment. His eyes are dazzled, and he cannot see for a while. He endures this pain and learns the truth, but when he goes back and tells it in the cave, no one believes him, and they do not want to come out of their imprisoned life.

In the film Barbie (Greta Gerwing); Barbie and Ken are expelled from the utopia country because they are not perfect and their efforts to reach their own identities in the real world are told. After Barbie and Ken are expelled from

the Utopian Country, they realise that there is a cruel reality in the real world full of clichés. However, the main thing is that the utopian country is also a part of this cruel reality and actually legitimises this world.

Nolan's Oppenheimer also depicts a brutal journey to the real world. The transition from the sheltered world created by science to the cruel world of war is also the discovery of a different dimension within the real world. Oppenheimer participates in a Manhattan project developing the atomic bomb during World War II. Faced with the existential consequences of his actions, he enters into a dangerous intellectual process. Oppenheimer can be read from the perspective of accepting the fate of the truth mentioned by Agamben and having the courage to stay in the deadlock of an impasse.

This study aims to analyse the question of whether it is possible to tolerate reality through the film Barbie and Oppenheimer from Zizek's perspective, starting from Plato's famous and well-established allegory.

**Keywords:** Philosophy, Cinema, Film, Review, Plato, Zizek

### Giriş

Gerçek üzerine düşünmek, psikanalize, Lacan'a ve Lacan'ın kavramlarını yeniden okumaya maruz bırakmasından dolayı Freud'a başvurmayı gerektirir. Lacan'ın imgesel ve simgesel arasındaki yarılmadan gerçeğin ortaya çıkış süreci üzerinde durması önemlidir. Lacan (2019) "bilinçdışı, dil gibi yapılandırılmıştır" sözüyle Freud'u tekrar yeniden okumaya maruz bırakır.

Lacan'a göre özne anadilini öğrendikten sonra dış dünyayı ve bedenini anlamlı bir bütün olarak yorumladıktan sonra, çevresindeki her şeyi dilin kurallarına göre yapılandırmaya başlar. Özne olma süreci dünyanın anlamlı bir bütün olarak yorumlanmasıyla birlikte başlar. Bu düşünce Lacan'ı Heidegger, Merleau Ponty, Sartre'a yaklaştırır. Öznelliğin diğer özneler arasında ve dış dünyadaki nesnelere ile bir anlam üretme oyunudur.

Freud Psikanaliz Üzerine Giriş Dersleri metninde, bilinçdışını, kurallardan muaf adeta gramersiz bir dil gibi yapılandığı vurgusunu yapar. Lacan Freud'un bu tezini, yapısalcı dilbilimin ilkeleriyle birlikte okur ve ona yeni bir form verir. Bu nedenle de "bilinçdışının dil gibi yapılandığını ve konuşabildiğini" öne sürer.

Lacan, kavramlarının politik bir perspektifle muğlaklıktan çıkararak popüler metinlere uyarlayan ize Zizek olur. Zizek, popüler kültür ürünleriyle Psikanalizin ve felsefenin teorik kavramlarını bir araya getirilmesine ilginç metaforik bir yöntemle cevap verir. "Teorik motiflere 'yamuk bakmak' girişiminde söz konusu olan, sadece yüksek teoriyi 'örnekleme'ye, onu 'kolayca ulaşılabilir' ve böylece bizleri sıkı düşünme zahmetinden kurtarmaya yönelik zorlama bir çaba değildir. Mesele daha çok teorik motiflerin bu şekilde örnekleşiminin, bu şekilde sahnelenişinin, aksi takdirde dikkati çekmeyecek yönleri görünür kılıyor olmasıdır." (Zizek, 2004; s.15)

Zizek, fantazinin gerçeği algılamamızı onunla karşı karşıya gelerek ona tahammül etmemizin önemli bir aracı olduğunu öne sürer. Fantaziyi de özne, arzu ve arzusunun nesnesi üzerinden algılar. Fantaziyi, Lacan'dan hareketle öznenin arzusunun nesne nedeni ile arasında kurduğu imkânsız ilişki olarak tanımlar. Öznenin arzusunun imkanı hale getiren bir senaryo olarak düşünülebilir. Arzu belirlenmiş bir şey değil, süreç içinde inşa edilen bir yapıdır. "Öznenin arzusunun koordinatlarını vermek, nesnesini saptamak, öznenin onun içinde benimsediği konumu belirlemek tam da fantaziye düşen roldür. Özne olarak fantazi yoluyla arzulan özne olarak kurulur. Fantezi yoluyla arzulanmayı öğreniriz" (Zizek, 2004; s.20).

Zizek, fantaziyi ile ilgili tanımlamasını ünlü bilimkurgu filmi "Store of the World" (Robert Sheckly) de Tompkins ile Wayne arasında yaşanan bir durumla örneklendirir. Filmde, Tompkins'ın özel bir ilaçla insanların bütün arzularını gerçekleştirilebildiği bir paralel evrene taşıyabilme becerisine sahiptir. Ancak bunun için kişi kendisi için çok kıymetli olan bir eşyasını vermesi gerekmektedir. Wayne, Tompkins'i bulur ve aralarında konu ile ilgili uzun bir sohbet geçer. Tompkins Wayne'e durumu anlatır. Bu süreçte ona danışan herkesin mutlu bir şekilde ayrıldığını söyler. Bu deneyim hemen herkesi mutlu etmektedir. Wayne bu konuda bir kararsızlık yaşar. Tompkins ona acele etmemesini uzun uzun düşünmesini önerir. Wayne oradan ayrılır, eve dönerken uzun uzun düşünür. Evde karısı ve oğlunun yanına gider.



Gündelik hayat öylesine yoğunudur ki Wayne bu düşünceyi aklından çıkarmaz ama sürekli olarak ertelemek zorunda kalır. Neredeyse bir yıl geçer ama Tompkins'i ziyaret etmek için hiç fırsat bulamaz. Ancak bu fikride aslında hiç aklından çıkaramamıştır. Günlerden bir gün bir kulübede bilge bir sesle “kendini nasıl hissediyorsun” sesiyle uyanır. Konuşan Tompkins’in ta kendisidir. Tompkins ona memnun olup olmadığını sorar. Wayne ise şaşkındır. Ona vermesi gereken kıymetli eşyasını verir ve oradan uzaklaşır. Dışarıda yıkıntılar arasında yürür. Filmde nükleer savaş sonrası dünyanın çökmesi ve her şeyin bir artık hale gelmesi anlatılır. Bu anekdotun fantezi açıdan önemli olan yanı, arzusun kendisinin ertelenmesinin zaten arzusun kendisi olmasıdır. Wayne, arzusunun kendisini tam olarak doyurmasını hep erteleyerek arzusunun sürekli bir eksiklik olarak algılar ve mümkün kılar. Bu anekdot çalışmada incelenmesi planlanan Nolan’ın Oppenheimer ve Gerwig’in Barbie filmleriyle de örtüşmektedir. Bu iki film anlattıkları dünya açısından birbirinden çok farklı olsalar da tartıştıkları gerçek ve fantezi ve arzusunun ele alınışı bakımından benzerdirler.

### Yöntem

Çalışmada kullanılacak olan içerik analizi yöntemi sosyal bilimlerde ağırlıklı olarak kullanılan yöntemlerden birisidir. İletişim bilimci Fiske, yöntemin “iletilerin açık olan içeriğinin nesnel ölçülebilir ve doğrulanabilir bir açıklamasını yapabilmek amacıyla “kullanıldığını belirtir. Belirlenmiş olan kavramlara göre metinlerde, sözlü ve yazılı materyalden anlam üretmeyi amaçlayan metodolojik araçlar ve yöntemler bütünüdür. Barelson ise bu görüşe paralel olarak içerik analizi yöntemini, “iletişimin açıklanan içeriğinin yansız, sistematik sayısal tanımlamalarını yapan bir araştırma tekniği” olarak yorumlar. Burada vurgulanan en önemli nokta tarafsızlıktır. Yorum ve tarafsızlık arasındaki ikilem üzerine vurgu yapılır.

İlk bakışta okunabilir ve görülebilir olanın ötesinde örtük olanı görmek gerekir. Bu nedenle araştırmacının sezgisine, kavramsal alt yapısına ve tarafsızlığına yani nesnel okuma ilkelerine bağlı kalarak yeniden okuma yapmasına ihtiyaç duyulmaktadır. İçerik analizinin bir mesajın ya da metnin içindeki yinelenen ve değerli olandan çıkarımlar yaparak yorumlayan önemli bir yöntem olduğu söylenebilir.

Bu çalışma, “gerçek” ve “fantezi” kavramları üzerinden Oppenheimer (Nolan, 2023) ve Barbie (2023) filmlerini içerik analizi yöntemiyle çözümlenmeyi hedeflemektedir. Film analizi çalışmada belirtildiği gibi gerçek ve fantezi kavramları üzerinden karşılaştırmalı bir perspektifle ele alınacak ve elde edilen bulgular kavramsal çerçeveye paralel olarak yorumlanacaktır.

### Oppenheimer ve Barbie Film Çözümlemesi

Barbie (Greta Gerwig), Barbie ve Ken’in çok mükemmel olmadıkları için ütöpik Barbie ülkesinden gerçek dünyaya sürülmesini ve burada yaşadıkları süreci anlatır. Barbie yeteri kadar mükemmel olmaması nedeniyle fantastik Barbie ülkesinde istenmezler ve bu onları gerçek dünyada yaşamak zorunda bırakır. Barbie gerçek dünyada, onun fantastik Barbie dünyasında dışlanmasına neden olan birçok özelliğinin işe yaradığını fark eder. Gerçek dünya ile Fantastik dünya arasındaki karşılaştırmalar ve sonunda Fantastik Barbie dünyasına farkındalığın artmış olarak geri dönüş ile sonuçlanır.

Barbie, kız çocukları için fenomen bir oyuncaktır ve uzun yıllar boyunca bedensel ve fiziksel görünümün kusursuzluğunu simgelemektedir. Kusursuzluğun ve standartlaşmış bir güzelliğin simgesi olan Barbie filmde Gerwig’in küçük feminist dokunuşuyla kusur-kusursuzluğu sorgulayan ve klişelere dayanan bir anlatım yöntemini benimsemiştir. Film, Gerwig’in feminist yaklaşımıyla farklı bir çerçeveye otursa da klişelere fazlasıyla yaslanmış anlatım yöntemleriyle popüler kültürün bir parçası haline gelmiştir. Ancak film tamda bu nedenle fazlasıyla politiktir.

Pandemi sonrası sinema salonlarının kaybolan cazibesini seyirlik bir haz yaratarak yeniden kazandıran Barbie önemli sayıda seyirciye ulaşmıştır. Filmde kadın bedeninin kusur ve kusursuzluğu üzerinden feminist bir ütopya yaratılır. Barbie gerçek dünyada fantastik dünyada kusur olarak adlandırılanın kıymetli olduğuna şahit olur. Ken ise ütöpik dünyada Barbie’nin varoluşunun bir uzantısı olarak varolurken gerçek dünyada ataerkillik ile tanışır ve varoluşunun yeni anlamlarıyla karşılaşır. Film, şaşırtıcı bir biçimde popüler kültür içinde ve popüler kültür öğelerini kullanarak feminist bir

sorgulama yapar. Bu noktada film akla Bloch'un hayal kurmanın, fantazinin ve daha iyi olanı arzulamanın devrimci niteliği vurgusunu akla getirir. Bloch daha iyi bir yaşam kurma hayaline yönelik olarak illüzyon ve düşlerin olumlu etkisine vurgu yapar. Bloch'a göre asıl tehlikeli olan hiçbir hayali taşımayan nihilizm'dir. Burada Bloch'un örgütlü olmayı vurguladığını da belirtmek gerekir. Bloch'un söz ettiği popüler kültür içinde kurulan hayal değildir. Soyut hayaller ancak örgütlü bir yapı içinde devrimci bir niteliğe bürünebilir.

Film, bütün Barbielerin mutlu ve özgür olarak yaşadığı Barbieland ülkesinde başlar. Bu ülke bütünüyle kusursuzdur. Hiçbir kusura da tahammülü yoktur. Barbie bir gün ölümü düşünmesiyle birlikte aniden beliren selülitlerini fark eder. Bedeni artık kusurlu hale gelmiştir ve bu durumdan kurtulmak için gerçek dünyaya giderek onunla oynayan kızı bulması gerekmektedir. Filmin politik alt metni buradan sonra başlar. Barbieland bir kadın mekanıdır ancak gerçek dünyaya yolculuk ile ataerkil dünyaya geçiş başlar. Gerçek dünya bir ütopya olarak, alternatif bir dünya olmanın ötesinde bir işlevi vardır. Bir olumsuzlama olarak varolanın içindeki adaletsizlik ve eşitsizliklerin bir başka deyişle çarpık olanın farkına varılmasını sağlar. Barbie ve Ken'in başka türlü bir dünya olduğunu unutmaya hallerinden kurtuluşunu semboller ve zihinsel tutsaklıktan kurtulmalarına yardımcı olur. Zizek'çi terimleri ödünç alarak söylersek fantazi gerçek ile yüz yüze gelmemizi ve gerçeğe tahammül etmemizi sağlar.

"Gerwig'in kurduğu çatışma yalnızca Barbieland ve dış dünya arasında kendisini göstermez, bu çatışma aynı zamanda Barbieland'in ataerkil bir dönüşüm geçirerek Ken krallığı haline gelmesinde de mevcuttur. Kültürü, kurumları ve hatta klişeleşmiş pratikleriyle tamamen erkek dünyasına dönüşmüş olan Barbie diyarını geri almak için bu ataerkil distopyanın kadınlara verdiği zararın ifşası ve buna bağlı olarak kazanılabilecek bir feminist bilinç farkındalığı gerekir" (Yılmaz, 2023, Birikim Dergi).

Barbieland, kusursuz bir mekân olarak nasıl olması gerektiğini değil, nasıl olmaması gerektiğini gösterir. Bir olumsuzlama mekânı olarak işlevlidir. "Sadece ütopyik Barbie Ülkesi'nin dışında acımasız bir gerçeklik olduğunu fark etmekle kalmazlar, aynı zamanda ütopyik ülkelerinin bu acımasız gerçekliğin bir parçası olduğunu ve onun en kötü özelliklerini meşrulaştırmaya hizmet ettiğini de fark etmek zorunda kalırlar" (Zizek, 2023)

"Günahlarının sonuçları için oturup sana üzülmemizi bekleyemezsin".

Oppenheimer (C. Nolan, 2023) filmi Barbie filmine göre daha açık bir politik öykü üzerine kuruludur. Filmde Julius Robert Oppenheimer'in II. Dünya Savaşı sırasında atom bombasını geliştiren Manhattan ekibine katılmasını ve bu süreçte yaşananları anlatır. Manhattan projesinin bilimsel koordinatörü olan Oppenheimer, uzun süren fizik çalışmalarından sonra atom bombasının icat edilmesine ön ayak olur. Ancak o günlerde atom bombasının insanlığın geleceği üzerindeki negatif etkilerinin büyüklüğü hakkında tam bir bilgi sahibi değildir. Atom bombasının Hiroşima ve Nagazaki de kullanılacak olması, onun projeden duygusal olarak uzaklaşmasını sağlar. Bu süreçten sonra ise nükleer enerjinin uluslararası kontrolüne ve nükleer silahlanma yarışına karşı çıkar. Bu karşı duruş onu yargılanma sürecine götürür ve komünizm bağlantısı suçlamasıyla yargılanmasına sebep olur.

Film boyunca Oppenheimer'in başarılı bir fizikçi olması ve atom bombasını geliştirme motivasyonunun Hitler'in nükleer silah geliştirme ihtimali olduğu vurgulanır. Ancak savaş sırasında atom bombasının Hiroşima ve Nagazaki'de kullanılması ve yıkıcı sonuçları Oppenheimer'in bir yüzleşme yaşamasına neden olur.

Nolan, Amerika Birleşik Devletleri'nin bir zafer olarak adlandırdığı bu buluşa karşı bir şerh düşer. Devasa büyük bir patlama ve ışık saçılımından sonra Oppenheimer'in yüzü bütün ekranı kaplar. Görkemli patlamanın ardından derin bir kaygı ekranı kaplar. Arka planda zafer kutlamaları yapılırken Oppenheimer'in kaygılı yüz ifadesi, insanlık için yıkıcı bir dehşete neden olduğunun da farkında olduğunu gösterir. Oppenheimer'in proje boyunca atom bombasını geliştirmek için sarf ettiği çaba ve coşkunun yerini kaygı almıştır. Nolan'ın mesafeli anlatısı sayesinde seyirci olarak biz Oppenheimer ile özdeşleşmeyiz. Filmin ana karakterinden çok daha fazla bilgiye ve duyguya sahip oluruz.

Nolan'ın çok katmanlı, seyirciyi anlamak için çaba sarf etmeye davet eden zeki anlatım biçimi filmde karşımıza çıkar. Oppenheimer'in komünist casus olmakla ilgili olarak yargılandığı iki ayrı süreç, karakterin geçmişi ve atom bombasını geliştirme süreci birlikte anlatılır. Zamansal ve mekânsal olarak şimdiki zamanı yakalamak zor olduğu için, anlamak yer yer zorlaşmaktadır. Filmin ilerleyen bölümlerinde seyirci ara ara şimdiki zamanı bularak zaman dilimini anlamaya başlasa da bu sefer çok sayıda yan karakter ve olayla asıl olay örgüsü karmaşıklaşmaktadır. Ritmik ve tempolu

bir kurguyla beraber seyircinin çözmesi gereken çok sayıda bağlantı vardır. Bu karmaşık sürece filmin yer yer siyah beyaz yer yer ise renkli görüntüsünün de eklendiğini belirtmek gerekir. Nolan, siyah beyaz sahneleri nesnel renkli sahneleri ise daha öznel bir anlatım için kullanır. Renk geçişleri ile değişen sahneler seyirciyi, hikâyenin ruhuna dahil ederken bir taraftan da hikâyeden uzaklaşıp uzak açı bakıp anlamamıza ve değerlendirmemize sebep olur. Bu bağlamda renk geçişlerinin seyircide yabancılaştırma efekti etkisi yaratmakta ve bu yönüyle film klasik Hollywood çizgisinin dışına çıkmaktadır.

Nolan filmde Las Amos sahnelerinde olduğu gibi western estetiğini kullanır. Ancak western estetiğine yaklaşan bu sahne akla doğrudan Western film kalıplarını getirmez. Nolan farklı estetik üsluplara yaklaşır, bu yaklaşım seyircinin anlam dünyasını zenginleştirir ancak bir kalıbın içine sığmayacak kadar katmanlı ve çok etkileşimli bir yöntemle devam eder. Japonya da bombanın yaratmış olduğu tahribat görüntülerini, Nolan Oppenheimer’ın yüzüne yansıyan ışıklarla verir. Vahşet görüntüleriyle ilgili doğrudan görüntüleri kullanmaz. Anlatımda incelikli olanı göstererek sinematografik anlatımı ustalıklı bir yere taşırken aynı zamanda Oppenheimer’ın eyleminin sonucuyla yüzleşmesine de izin verir. Bir taraftan nesnel bir yargılama devam ederken diğer taraftan Oppenheimer’ın kendi içsel yargılamasına da tanıklık etmiş olur seyirci.

Oppenheimer, bilimden savaşa hayatın gerçekliğini sorgular. “Oppenheimer’ın kamusal katılımı cesaret ve uygun bir etik duruş sergilerken, eylemlerinin varoluşsal sonuçlarıyla başa çıkmaya çalıştığında tehlikeli bir karışıklığın içine girdi.” (Zizek, 2023)

Filmin en ilginç diyaloglarından birisi ise New Mexico’da Trinity testinde atom bombasının başarılı patlamasından sonra Oppenheimer şu ikonik monoloğu fısıldar: “Şimdi ölüm oldum, dünyaların yok edicisi”. “Binlerce güneşin parlaklığı gökyüzünde bir anda patlasa, Kudretli Olan’ın parlaklığı gibi olurdu” (Oppenheimer, Nolan, 2023).

Filmde Nolan, Kuantum fiziğiyle, metafizik içeriği iç içe geçirerek, gerçekliğin farklı boyutları arasında bir geçiş yaşanmasına olanak sağlarken 20. Yüzyılın trajik olaylarından birisine farklı bir perspektiften bakmamızı ve sorgulamamızı sağlar.

## Sonuç

Çalışmada, Platon’un mağara alegorisinden yola çıkılarak Zizek’in felsefi bakış açısını Oppenheimer ve Barbie filmleri üzerinden inceleyerek gerçeklik kavramının karmaşıklığı incelenmiştir. Platon’un mağara alegorisi, gerçeğe ulaşmadaki zorlukları ve insan algısının sınırlılığını vurgularken Zizek’in felsefesi ise gerçeklik ve fantazi arasındaki ilişkiyi, öznenin rolü ve gerçeği anlama biçimindeki etkileri üzerinden tartışılmıştır.

Bu bağlamda, Barbie ve Oppenheimer filmleri üzerinden yapılan film analizleri, felsefi kavramları somutlaştırarak tartışmamıza olanak sağlamıştır. Barbie filmi, gerçeklik ile idealize edilmiş dünya arasındaki çatışmayı ve kusursuzluk ile kabul edilme arasındaki dengeyi temsil etmektedir. Oppenheimer filmi ise, bilimsel gelişmelerin insanlık üzerindeki etkilerini ve gerçeklik ile ahlaki sorumluluk arasındaki gerilimi öne çıkarmaktadır. Platon’dan Zizek’e ve ardından Barbie ile Oppenheimer filmlerine doğru yapılan bu yolculuk, gerçeklik kavramının zenginliğini ve karmaşıklığını gözler öne sermektedir. İnsan algısının sınırlılığın ve gerçeği kavrama çabasındaki zorluklara rağmen, felsefi bakış açıları ve sinema aracılığıyla sunulan örnekler, gerçeklik ve fantazi arasındaki ilişkiyi anlamaya ve sorgulamaya yönlendirmektedir.

Oppenheimer ve Barbie izleyici gerçeklik ve fantezi arasındaki ilişkinin sorgulanmasına neden olurken, gerçeklikle yüzleşmenin de bir yolunu önerir.



III. ULUSLARARASI SANAT – TASARIM KONFERANSI, PERFORMANS VE SERGİSİ  
14-15 Kasım 2023  
III. INTERNATIONAL ART- DESIGN CONFERENCE, PERFORMANCES & EXHIBITION  
November 14-15, 2023



**Kaynakça**

- Berelson, B. (1952). *Content Analysis in Communication Research*. Michigan: Free Press.
- Ernst Bloch. (2007). *Umut İlkesi*. İletişim.
- Fiske, J. (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (Çev. Süleyman İrvan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Freud, S. (2016). *Psikanalize Giriş Dersleri* (Çev. Selçuk Budak). İstanbul: Öteki Yayınları.
- Lacan, J. (2019). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı* (Çev. Nilüfer Erdem). İstanbul: Metis Yayınları.
- Platon, (2019). *Devlet*, (Çev. M. Ali Cimcoz). İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Yılmaz, B. (2023). "Barbie: Bloch'dan Jameson'a İyimser Bir Okuma". [www.birikimdergisi.com](http://www.birikimdergisi.com). (Erişim tarihi. 25.11.2023)
- Zizek, S. (2004). *Yamuk Bakmak*. (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları
- Zizek, S. (2020). *Umutsuz Olma Cesareti* (Çev. Ilgın Yıldız) İstanbul: Metis Yayınları.
- Zizek, S. (2023). "Indiana Jones, Barbie ve Oppenheimer: Gerçeğe Kim tahammül Edemez Ki". (Çev. Meriç Gök). [www.birikimdergisi.com](http://www.birikimdergisi.com). (Erişim tarihi. 24.11.2023)

### **Dramaterapi'nin Bir Bileşeni Olarak Kukla Kullanımı**

*Duygu Ebru Öngen Corsini*

*İzmir Ekonomi Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, İzmir,  
ebrucorsini@gmail.com*

#### **Özet**

Dramaterapi çalışmaları, psikoterapiye destek yaratıcı bir yöntem olarak travmatik bir süreçten geçmiş bireylerde ve herhangi bir nedenle zihinsel yetersizlik yaşayan kişilerde yaygın olarak kullanılmaktadır. Dramanın çeşitli bileşenlerinden yararlanan dramaterapi, beden, ses, doğaçlama, hikâye anlatımı gibi öğelerin yanı sıra farklı kukla çalışmalarını da kullanmaktadır.

Bu çalışma kuklanın dramaterapi içinde etkin kullanım uygulamalarını ve bu uygulamaların sonuçlarını analiz etmeyi hedeflemektedir. Gerçek karakterlerden yola çıkarak ve hayali unsurlar eklenerek oluşturulan kuklaların iletişim bariyerini kaldırmak, göz göze iletişimin sağlanması, oyunun içine dahil olma ve hikâyenin anlatımına yardımcı olması gibi etkileri olduğu gözlemlenmiştir.

Çalışmada Act-Able Erasmus Plus Projesi kapsamında bir yıl boyunca 10 Down sendromlu bireyle yapılan dramaterapi çalışmaları içinde kullanılan kukla tasarımı, realize edilmesi ve uygulamaları incelenmiştir. Proje süresince katılımcıların sınırlılıklarını ve potansiyellerini gözlemleyerek toplam 10 kukla tasarımı yapılmıştır. Bu kuklalar dramaterpi çalışmaları sırasında kullanılmış ve güncellemeler yapılarak projenin amacına ve katılımcılara özel hale getirilmiştir. Proje bitiminde ise katılımcılarda yaşanan değişiklikler gözlemlenmiştir.

Bu çalışma, kuklaların tasarım ve yapımı, malzemelerin amaca uygun seçimi, dramaterapi atölyeleri içinde kullanımı ve katılımcılarda gözlemlenen değişiklikleri analiz ederek, alana katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Dramaterapi, Kukla Tasarımı, Kukla Uygulamaları, Down sendrom, İletişim Becerisi.

### **Using Puppets as a Component of Dramatherapy**

#### **Abstract**

Dramatherapy studies are widely used as a creative method to support psychotherapy in individuals who have gone through a traumatic process and in people who have mental disabilities for any reason. Dramatherapy, which benefits from various components of drama, uses elements such as body, voice, improvisation, storytelling, as well as different puppet works.

This study aims to analyse the effective use of puppets in dramatherapy and the results of these applications. It has been observed that puppets created by using real characters and adding imaginary elements have effects such as removing communication barriers, enabling eye-to-eye communication, aiding play interaction, and storytelling.

In the study, the design, realization and applications of puppets used in dramatherapy studies carried out with 10 individuals with Down syndrome for a year within the scope of the Act-Able Erasmus Plus Project were examined. During the project, 10 puppet designs were developed by observing the limitations and potentials of the participants. These puppets were used during dramatherapy studies and were updated and tailored to the needs of the project and the participants. At the end of the project, the changes experienced by the participants were observed.

This study aims to contribute to the field by analysing the design and construction of puppets, the appropriate selection of materials, their use in dramatherapy workshops, and the changes observed in the participants.

**Keywords:** Dramatherapy, Puppet Design, Puppetry Applications, Down syndrome, Communication Skills.

## Giriş

Kuklanın tarihçesi insanlığın varoluşu ve hikâyenin kaynağına kadar gider. Dünya üzerinde kuklanın varlığının ortaya çıkışı konusunda pek çok varsayım bulunmaktadır. Ancak bilinen şudur ki kökeni insanlığın varoluşu kadar eskiye gider. Kukla ritüellerden günümüze bir anlatım ve iletişim aracı olagelmıştır.

Kelime anlamının kökenine dair varsayımlar olasılıklar kuklanın doğudan batıya Antropoloji, arkeoloji, sosyoloji, psikoloji, performans sanatları dahil pek çok disiplinin ilgi alanında araştırmalara ve kullanım şekillerine hizmet ettiği görülür. Kukla, Gösterim Terimleri Sözlüğünde: “Bazen parmaklara takılarak, bazen de iplerle ya da değneklerle oynatılan gösteri bebeklerine verilen ad.” (Nutku, 2017, s. 214) olarak tanımlanır. Kukla disiplinlerarası çalışmalar içinde yeniden şekillenerek tedavi amacıyla kullanılan bir yöntem ve anlatım aracına dönüşebilir. Bu çalışma; kuklanın, dramaterapi yoluyla tiyatro içinde bir anlatım aracı olarak kullanımına yönelik verileri değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

## Metodoloji

Zihinsel ve bedensel yetersizlik yaşayan bireylerle yapılan ACT-ABLE – Drama Education Lab for Young People with Disabilities projesi kapsamında tasarlanan farklı tip ve özelliklere sahip kuklaların dramaterapi yöntemi ile kullanımı analizi yapılarak bulgulara ulaşılmıştır. Araştırmada ailelerin geri bildirimleri, gözlemler ve kukla tasarım süreçlerini belirleyen zihinsel ve bedensel yetersizlik yaşayan katılımcıların yaşadığı değişimler doğrultusunda bulgular ortaya konulmuş ve bu bulgular sonuç bölümünde yorumlanmıştır.

## Dramaterapi ve Kukla

Dramaterapi çalışmaları travmatik bir süreçten geçmiş bireylerde olduğu gibi herhangi bir nedenle zihinsel yetersizlik yaşayan bireylerde de yaygın olarak kullanılmaktadır. “Drama terapisi, terapötik hedeflere ulaşmak için drama ve/veya tiyatro süreçlerinin bilinçli olarak kullanılmasıdır. Drama terapisi aktif ve deneyimsel olan somutlaşmış bir uygulamadır. Bu yaklaşım, katılımcılara hikâyelerini anlatabilecekleri, hedefler belirleyip sorunları çözebilecekleri, duygularını ifade edebilecekleri veya katarsis sağlayabilecekleri bağlamı sağlayabilir. Drama yoluyla içsel deneyimin derinliği ve genişliği aktif olarak keşfedilebilir ve kişilerarası ilişki becerileri geliştirilebilir.” (<https://www.nadta.org>)

Dramaterapi, tiyatro, dans, müzik gibi performansa dayalı disiplinlerin sanatsal öğelerini kullanır. Tiyatronun doğası ve onu var eden temel süreçler hakkında geliştirilen hipotezler Dramaterapi uygulamaları alanına da katkı sağlar. Değişimin temsilcisi olan aktör, tiyatronun özü olarak drama ve metafor olarak tiyatro bu konularda yapılmakta olan çalışmaların temel yapısını oluşturur. (Pitruzzella, 2004, s.6) Bu çalışmaların, rehabilitasyon sürecini, yaşam boyu sürdürülebilir hale getirerek, sosyal ve iletişim becerilerinin kazandırılmasına kazanılan becerilerin devamlılığına ve yeni becerilerin geliştirilmesine önemli katkı sağladığı görülür. Dramaterapist ve teorisyeni Landy, Drama Therapy: Concepts, Theories and Practices adlı kitabında Dramaterapistlerinin oyunları yönlendirdiği, dramanın bütün bileşenlerini çalışılan grubun iç dinamiklerine uygun olarak kullanıldığını, Dramaterapide hikâye anlatımları, diğer kişilerin kendi hikâyelerini oluşturmaya yardımcı olmak, doğaçlama yapmak, hikâye dramatisasyonunun bir çok grubun çalışmalarında uygulandığı ve ayrıca Dramaterapistlerinin video, makyaj, maske ve kukla oynatıcılığı yöntemleri ile de çalıştıkları bilgilerini paylaşır. Ayrıca Dramaterapi’de kukla danışanı tanıma yöntemlerinden biri olduğunu, Dramaterapistinin, danışanın rol tipini tanımasında kukla yardımcı bir araç olarak kullanıldığını belirtir. Kuklalar gerçeklik modunu önemli ölçüde değiştirir. Duyguları dışı aktarmada ve konuya odaklanmada yansıtma işlevi görür. Danışan tarafından kuklaların insan eli ile doğrudan canlandırılması hareket ettirilmesi konuşturulması, uzlaştırma faktörü olarak ifade edilmemiş ya da kısmen edilmiş duyguların tamamen canlandırılmasına görünür olmasına olanak sağlar bilgilerini paylaşır. (Landy, 1994) Rol yaparken hikâye anlatırken kukla kişinin yaratıcılığını ortaya çıkartabilir besleyebilir. En zor en ağır, en acı verici duygular hatta fiziksel şiddet ya da en mutlu değerli anlar, kucaklaşma, şevkat gibi duygular kuklaya yansıtılabilir. Kukla her türlü durumdan duygudan kendini hızla yeniden toparlayabilir. Kuklaya yüklenen duygu ve rol ortamda denge, bir köprü rolü de üstlenebilir. Kukla söylenmeyenleri söyleyebilir gizli kalmış olayları açığa çıkartabilir. Son derece esnek aynı zamanda dengeli ve güvenli yarattığı ortamlar kuklalar Dramaterapide etkin bir şekilde kullanılabilir.



Özel gereksinimi olan bireylerle yapılan çalışmalarda kukla görsel bir obje olarak dram sanatı içinde şekillenir. Kuklalar dışsal ve cansız olduğundan, özel ihtiyaçları olan çocuklar genellikle kendilerini bir kuklaya veya kukla aracılığıyla sözlü ve duygusal olarak ifade etmekte insanlara olduğundan daha az tereddüt ederler. (Bing, 2003, s.74)

#### **ACT-ABLE – Drama Education Lab for Young People with Disabilities Projesi ve Kukla Kullanımı**

Zihinsel ve bedensel yetersizlik yaşayan bireylerle yapılan çalışmalardan biri olan **ACT-ABLE – Drama Education Lab for Young People with Disabilities** 12-35 yaş arasında olan gençlerin dramaterapi yöntemiyle sosyal ve iletişim becerilerini geliştirmek için İtalya-İspanya Türkiye ortaklığında yürütülen Erasmus Plus projesidir. Proje kapsamında, İtalya hareket tiyatrosu-clown, İspanya dans tiyatrosu, Türkiye ise hikâye anlatımı-storytelling metoduyla dramaterapi atölyeleri yapılmıştır. Türkiye adına Prof.Dr. Meral Özçınar projeyi yürütmüştür. Projenin amacı eğitim ile gençlerin topluma uyumunu kolaylaştırmaktır. Proje Down sendromlu gençlerle yapılmıştır. Down sendromu, en yaygın kromozomal bozukluk olarak bilinir. Bu durum bireylerin beyin ve organlarında fiziksel ve zihinsel farklılıklar yaşamalarına sebep olur. (Faragher, 2023), (Jacob ve Skora, 2021), (Ganguly, 2022).

Proje katılımcıları olan Down sendromlu gençler motor ve kas becerilerinde bir sınırlılık, düşük ve orta düzeydeki mental yetersizlik, öğrenme güçlüğü ve yetersizliği, ağız, dil yapısı ve mental retardasyon nedeniyle konuşma güçlüğü çektikleri için, çalışmalarda sözel anlatımın yanında bedensel hareketlerin daha çok kullanıldığı yeni uygulamalar denenmiştir.

Proje hikâye ve masalın kapsayıcı tiyatro yöntemi olarak kullanılmasını göstermeye yöneliktir. Hikâye anlatım yöntemi (storytelling), hikâye anlatımının temel bileşenlerinden olan sözel anlatım yönteminin yanı sıra, bedensel ve farklı enstrümanların bir araya getirilerek harmonik bir bütün oluşturmasını içeren multidisipliner bir yöntemdir. Oyuncu sahnede kimlikler, objeler, kuklalarla, olaylar arasında geçişler yaşayarak rollere bürünür.

Kişiyi özgü yöntemleri keşfetme aşamasında kukla kullanımı önemli bir yer tutar. Kukla kullanımı her bir oyuncunun bu yöntemler eşliğinde sahne de gerçekleştirilecek hikâyenin yaratacağı oyuna kendilerini kaptırarak, hikâyelerini anlatabilmelerini sağlamaya imkân tanır. Teknik olarak oyunun ritmine, tartımına da katkı sağlayan kuklalar oyuncunun sahne giriş ve çıkışlarına da yönlendirici etkisiyle sahnedeki oyuncuyada güven ortamı yaratmıştır.

Parmak kuklalar, el kuklaları, çorap kuklaları, çubuklu kuklalar ve ipli kuklalar teknik olarak aşamalarla doğaçlama çalışmaları içinde kullanılmıştır. Tasarlanan ilk kuklalar olan pamak ve el kuklaları oldu. Küçük çubuklar üzerinde yer alan kuklalar kuklalardan tedirgin olan Down sendromlu gençler tarafından ilk tercih edilenler oldular. Arı ve Toz tanesi adlı kuklalar grubun tanışma ve bir araya gelerek kaynaşmaları aşamasında sıklıkla kullanıldı. Proje de yapılan kukla tasarımlarında Down sendromlu katılımcıların düşünce ve önerileri doğrultusunda prototip olarak tasarlanan ürünler geliştirilerek yeniden şekillendirildiler. Katılımcıların el kol beden koordinasyonlarına göre yeniden boyutlandırıldılar. Örne ve dokuma kumaş yüzeyleri yeni tasarımların kalıplarına göre tekrar kesildi ve birleştirildiler. Bu işlemler sırasında özellikle yeniden kullanılabilir atık malzemeler tercih edildi. Böylelikle tasarım sürecinde çok farklı cins kumaşların grup içinde deneyimlenmesine de olanak sağlandı. Katılımcıların kuklaların yüz detayları konusunda özellikle gözlere odaklandıkları görüldü. İlk aşamada form olarak kullanılan, yüzü işlenmemiş beyaz dokuma kumaştan tasarlanmış kuklanın gözlerinin olmaması katılımcıları üzdü ve kuklanın gözlerinin olmasını istediler. Kuklanın yüzü kendilerine benzer bir ifadeye sahip olacak şekilde yeniden şekillendirildi. Adına katılımcılar tarafından “Beyaz” kukla denildi. (Görsel 1.)



**Görsel 1.** *Beyaz*, Kukla Tasarımı: Duygu Ebru Öngen Corsini, 2021

Çorap kuklada ise ellerini tam sardığı için daha özgür kuklayı canlandırma imkânı buldular her ele göre hızla şekil alan örme dokusu katılımcıları kuklanın ağızını oynatmaya odakladı. Kuklayı konuşurma isteği ile kuklanın ağızı açılıp kapatıldı. Çubuklu kukla ise katılımcıların hem kol hem de beden koordinasyonuna yönelik oldu. Bu kukla tipi iki kez katılımcılar tarafından alınan bilgilerle revize edilerek son halini aldı.

İpli kukla beden parçaları hareketliliği sayesinde en yüksek canlılık hissi uyandıran kukla türü oldu. Müzik eşliğinde oynatılan kuklaların kostüm özellikleri katılımcıların dikkatini çekti. Katılımcılar, kuklaları taklit, onlarla iletişime geçerek, şakalaşarak pek çok sıra dışı hareketi de böylelikle deneyimlemiş oldu.

Özel gereksimi olan bireyler için tasarlanan kuklalar temsil ettikleri farklı karakter, tip, boyut, ağırlık, renk ve farklı malzeme seçimleri ile grubun içinde yer alan Down sendromlu gençlerin seçimine sunuldu. Çalışmalar sırasında grup üyeleri kendilerine en yakın hissettiği kuklayı kullanmayı tercih etti. Özellikle “Beyaz” el kuklası ve “Pırtık” çorap kukla çalışmalarda sıklıkla kullanıldı. Hareket açıları daha geniş olan “Afacan” çubuklu kukla özellikle dans sahnelerinde gruptaki katılımcıların tercih ettiği kuklalar olduğu gözlemlendi. (Görsel 2.)



**Görsel 2.** *Afacan*, Kukla Tasarımı: Duygu Ebru Öngen Corsini, 2021

Kuklanın sahip olduğu fiziksel farklılık ve kostüm özellikleri katılımcıları kuklaları isimleri ile çağırımlarını sağladı. Özellikle Proje de çevrimiçi yapılan toplantılarda kullanılan ve geleneksel Türk Tiyatrosu’nun karakterlerinden biri olan “İbiş” kuklası, yüzyüze yapılan çalışmalar sırasında grup üyeleri İbiş kuklayı ismi ile seslenilerek onu bir arkadaş gibi

çağırdılar. Ayrıca İbiş kuklasının çıkardığı sesler cansız kuklayı canlı hale getirdi grup üyeleri bu sesleri taklit etti. (Görsel 3.)



**Görsel 3.** *İbiş*, Kukla Tasarımı: Duygu Ebru Öngen Corsini, 2021

Öğrenciler ve kukla arasındaki sese bağlı diyaloglar çalışmalar boyunca korundu. Kuklalarla şakalaşarak farklı ses ve olay deneyimleri eğlenceli zaman geçirmelerine, eğlenirken öğrenmelerine katkı sağladığı gözlemlendi. Günlük selamlaşmalarını el kuklasının hareketleri üzerinden yaparak kuklanın kullanım tekniğini günlük yaşamlarına adapte ederek yeni bir selam şekli geliştirdiler. Kuklalar özel gereksinimi olan bireyle arasında özellikle taklit etme, hikâye anlatımı, konuşma becerileri ve iletişim becerilerini geliştirmekte kullanıldı. Kuklaların ayrıca yazma okuma becerileri olmayan bireylerde doğaçlama yapmalarına daha çok imkân sağladığı görüldü.

### **Sonuç**

Act-Able projesi kapsamında yapılan kuklalarla:

Özel gereksinimi olan farklı yaş gruplarındaki bireylerin kuklaları kullanarak hareket ve taklit becerilerinin geliştiği gözlemlenmiş özellikle Artı Bir (+1) Sahne adlı oyunda oyun geçişlerinde Down sendromlu gençler oynatılan kukla ile yan yana ve karşılıklı dans etmişlerdir.

Kukla kullanılarak yapılan çalışmalarda konuşma ve anlatım becerilerinin gelişmesine katkı sağladığı ve buna bağlı olarak daha stresten uzak konuşmaya başladıkları kelimeler yanında ayrıca tam cümleler kurmaya başladıkları gözlemlenmiştir. Örneğin: Grup içinde iki Down sendromlu genç, ellerine taktıkları kuklalar yoluyla seslerini değiştirerek, günlük selamlaşma çalışmaları yapmışlar, konuşma sırasında kelime kelime giden iletişim zamanla cümlelere dönüşmüştür. Katılımcılar kendilerini daha özgüvenli ifade eder hale gelmiştir. Kuklalar ile iletişimde stres azalmış ve katılımcılar kendilerini daha rahat ifade etmeye başlamışlardır.

Doğaçlamalarda grup bireylerinin kuklaların sahnede yer alması için heyecan duydukları gözlenmiş ve kuklaları bir oyuncu gibi sahne üzerinde konumlandırmışlardır. Örneğin: Perde oyununda kuklalar perdeyi tutan oyuncuların ellerinde perdeyi tutmuş ve oyunun içine alınmışlardır.

Tüm veriler Dramatereapi ve Tiyatro oyunu içinde Down sendromlu gençlerin, kuklanın kendine ait özellikleri ile yepyeni bir birey, arkadaşlarından biri, kendilerinden bir parça gibi davranarak onları benimsemişlerdir. Kuklayı taklit ederken tüm dikkatlerini kukla üzerine yoğunlaştırmışlardır. Oyun giriş ve çıkışlarında kukla ile iletişim içinde kalmışlardır. Kuklayı oyuna katarak doğaçlamalarda kendilerine özgü dans ve hareketleri karşılıklı deneyimlemiştir. Çalışmalarda dikkat eksikliği gösteren bireyler kuklaya odaklanarak oyunun içinde ve akışında kalabilmiştir.



III. ULUSLARARASI SANAT – TASARIM KONFERANSI, PERFORMANS VE SERGİSİ  
14-15 Kasım 2023  
III. INTERNATIONAL ART- DESIGN CONFERENCE, PERFORMANCES & EXHIBITION  
November 14-15, 2023



Kukla kullanımı Down sendromu bulunan, öğrenme güçlüğü çeken bireylerin özgüven kazanmalarına, iletişim, sosyal becerilerini geliştirmelerine ve en önemlisi bir birey olarak kendilerinin toplum tarafından fark edilerek takdir görmelerine alkışlarla ödüllendirilmelerine, kendilerini daha iyi ifade etmenin yeni yollarını keşfetmelerinde yardımcı olmuştur.

Kukla bir araç olarak, hikâye anlatımı, anlatılan hikâye içindeki rol, insanın kendi içinde çözemediği sorun ve engelleri farklı bir kimlik yoluyla aşabilmenin mücadele edebilmenin farkındalık kazanabilmenin imkanlarını kişilere sunabilir. Down sendromlu bireyleri uzun süreli tekrara bağlı eğitimler, sosyal aktivitelerle kendilerine daha özgüvenli bireyler haline getirmiştir. Tüm bu yöntemler kullanılarak zihinsel yetersizlik yaşayan bireylerle iletişimde kukla kullanımının pozitif yönde katkılar sağladığı ortaya konulmuştur.

#### **Kaynakça**

- Bing, P. C. (2003). Arts Resource Handbook: Activities for Students with Disabilities, Libraries Unlimited, Westport Connecticut.
- Faragher, R.M. (2023). A Practical Guide to Educating Learners with Down Syndrome Supporting Lifelong Learning, Routledge, London and New York.
- Ganguly, B.B. (2022). Genetics and Neurobiology of Down Syndrome, Academic Press, UK- USA.
- Jacob, J. ve Sikora, M. (2021). The Parent's Guide to Down Syndrome, Adams Media.
- Landy, R.J. (1994). Drama Therapy Concepts, Theories and Practices, Charles C. Thomas Pub Ltd, Second Edition, Springfield-Illinois.
- Nutku, Ö. (2017). Gösterim Terimleri Sözlüğü, Kaynak Yayınları No:877, İstanbul.
- Pitruzzella, S. (2004). Introduction to Dramatherapy Person and Threshold, Routledge, Hove and New York.
- North American Drama Therapy Association / <https://www.nadta.org/> 20. Ekim.2023

### İzmir Avrupa Caz Festivali Afişlerinin İncelenmesi

İlayda TOK

*Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Doktora Öğrencisi, İzmir,  
ilaydatok@gmail.com*

#### Özet

Afiş tasarımı mesaj iletme, tasarım ve estetik kaygı güdülerek yapılmasının yanında günlük hayatta bir görsel iletişim unsuru olarak var olmaktadır. Afiş Tasarımları yönlendirme özelliği taşımaktadır. Bu sayede afiş toplumu iç içe yaşamakta ve birçok farklı sınıflardan kitleleri etkilemektedir. Günlük yaşamda karşılaşılan afişler grafik tasarımın bir parçası olarak hayatımızda yer alarak görsel iletişim sisteminin bir parçasıdır.

İnsanların görebileceği noktalara asılan afişler propaganda, tanıtım, bilgi verme açısından geniş kitlelere hitap etmektedir. Bu sayede afiş toplumu beraber yaşamakta ve bu özellikler de göze alındığında afişler temel olarak üç gruba ayrılmaktadır. Bu gruplar; Kültürel Afişler, Sosyal Afişler ve Tanıtım afişleridir. Çalışmada İzmir Avrupa Caz Festivalini kapsayan afiş türü kültürel afiş kategorisinde incelenmektedir. Aynı zamanda sempozyum, bale, opera, sinema, tiyatro gibi etkinlikleri tanıtan afişler de bu gruba girmektedir.

Bu araştırma 2018-2023 yılları arasında İzmir’de gerçekleştirilen; İzmir Avrupa Caz Festivali afişlerinin grafik tasarım ilke ve elemanları yönünden betimsel analiz yöntemi ile incelenerek afiş tasarımının alıcıyla doğru bir şekilde mesajı iletip iletilmediği grafik tasarım ilke ve elemanları yönünden irdelenecektir. İnceleme doğrultusunda afiş tasarımının mesaj iletme yönü ve grafik tasarım elemanlarının kullanım teknikleri ve önemi vurgulanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Afiş, Grafik tasarım, Görsel iletişim, İzmir Avrupa Caz Festivali afişleri.

### Examination of Izmir European Jazz Festival Posters

#### Abstract

Poster design exists as a visual communication element in daily life, as well as being done with the aim of conveying a message, design and aesthetic concerns. Poster Designs have a guiding feature. In this way, the poster lives in harmony with society and affects audiences from many different classes. Posters encountered in daily life are part of the visual communication system by taking part in our lives as a part of graphic design.

Posters hung in places where people can see them appeal to large audiences in terms of propaganda, promotion and information. In this way, posters effect society, and considering these features, posters are basically divided into three groups. The groups are Cultural Posters, Social Posters and Promotional Posters. In this study, the poster type covering the Izmir European Jazz Festival is examined in the cultural poster category. Posters promoting events such as symposiums, ballets, operas, cinemas and theater also fall into this group.

This research was conducted in Izmir between 2018-2023; Izmir European Jazz Festival posters will be examined with a descriptive analysis method in terms of graphic design principles and elements, and whether the poster design conveys the message correctly to the recipient will be examined in terms of graphic design principles and elements. In line with the analysis, the message conveying aspect of poster design and the usage techniques and importance of graphic design elements were emphasized.

**Keywords:** Poster, Graphic design, Visual communication, Izmir European Jazz Festival posters.

## Giriş

Afişlerle günümüzde oldukça sık karşılaşılmaktadır. Günümüzde kullanılan yaygın teknolojik aletlerle birçok farklı tekniklerde afiş oluşturulabilmektedir. Duyuru, reklam, bilgi alış-verişi sağlama konusunda etkili bir görsel iletişim aracı olan afişler yarattığı etki sayesinde insanların seçimlerini etkileyebilmektedir.

Afiş tasarımı kolay anlaşılabilir ve etkileyici olması gerekmektedir. Çünkü afişler bu özellikler sayesinde insanların dikkatlerini çekmektedir. “Bütün diller halka ve genele aittir; sosyal bir düzen oluşturur ve bunu yeniden türetir. Ama reklamcılıkta kullanılan dil, belirli bir amaca hizmet edecek biçimde etkili iletişim kurmak amacıyla tasarlanmıştır.” (Becer, 2010) Bireylerin afişi izleme süresi ve yalınlığı akıldaki kalıcılık oranını arttırmaktadır.

Tasarımcı ve hedef kitle arasında bağ kuran afişlerin ortak amacı mesaj iletmek olsa bile kendi içlerinde farklı gruplara ayrılmaktadır. Bu gruplar: Kültürel afişler, ticari afişleri ve sosyal afişler olarak üç gruba ayrılmaktadır. Araştırmada incelenecek olan İzmir Avrupa Caz Festivali afişleri kültürel afişler grubuna girmektedir. Kültürel afişler; konser, tiyatro, balo, sergi, sinema gibi etkinlikleri konu alan afiş tasarımlarıdır. Bu grupta sanatçı kendi fikirlerini ve düşüncelerini filtreden geçirerek kendi tarzını yansıtmaktadır. Ticari afişleri ise; moda, reklamcılık, endüstri, gıda gibi ürünleri tanıtır ve pazarlamak, ürünün albenisini artırarak satış yapmaktır. Bu grup için afiş tasarımcısının hedef kitleyi iyi analiz edip etki yaratacak şekilde sunması gerekmektedir bu bağlamda bazı kalıplarla yönlendirilmektedir. Sosyal afişler genel olarak fayda amacı güdmezler. Toplumun sağlık, eğitim, çevre bilinci gibi konularda bilgilendirmek ve bilinçlendirmek amacıyla yapılmaktadır.



Görsel 1. Sinema Afişi



Görsel 2. Reklam Afişi



Görsel 3. Sosyal Afiş

Afiş tasarımında kompozisyon oluşturulurken tasarım ilke ve elemanları kullanılarak düzenleme yapılmalıdır. Tasarım ilkeleri genel olarak; bütünlük, denge, biçim, vurgu, hizalama ve yerleştirme olarak sınıflandırılmaktadır. Tasarımda kullanılan ilkeler hedef kitlenin psikolojik, ekonomik ve kültürel özelliklere dikkat edilerek yapılması grafik tasarım ürününün işlevsel olmasına katkı sağlamaktadır.

Tasarımcılar görsel tasarım elemanlarını ise kompozisyonu kurgularken kullanmaktadır. Tasarım elemanları ise; çizgi, renk, doku, biçim, ölçü, yön olarak altı altı gruba ayrılmaktadır. 2018-2023 yılları arasında düzenlenen İzmir Avrupa Caz Festivali afişleri bu yöntemler doğrultusunda incelenecektir.

## Müzik Etkinliklerinde Afiş Tasarımları

Müzik ve resim evrensel bir dil olarak ifade edilebilmektedir. Uluslararası müzik festivali afişlerine bakıldığında Türkiye’de yapılan festival afişleri arasında ortak noktalar görülmektedir. Bunun sebebi görsel dilin ortak olmasından kaynaklanmaktadır. Konuşma dilinin aksine görseller izleyiciler üzerinde ortak hisler uyandırmaktadır. Müzik festivali afişlerinde müzik tarzını ön plana çıkartan renkler ve biçimler seçilmektedir.





en önemli amaçlarından olan afiş tasarımının mesajı iletme gücünün yüksek olması ve akılda kalıcılığını arttırarak tanıtım yapmaktır. Bu bağlamda izleyiciye ulaşan etkili afiş tasarımlarını oluşturmak ve düzenlemek için grafik tasarım ilke ve elemanlarının doğru kullanımı doğrultusunda tasarım oluşturulmalıdır.

“Tasarım ilkelerinin belki de en önemlisi bütünlüktür. Bir tasarım içindeki görsel unsurlar bütünlük oluşturacak şekilde bir araya getirildiğinde, kompozisyondaki dağınıklığın ve parçalanmanın önüne geçilmiş olur.” (Becer, 2011) Bu bağlamda bütünlük ilkesine sonuç olarak bakılabilmektedir. Tasarım süreci tamamlandığında ürün uyum içinde olmalı, böylece dağınıklık ortadan kaldırılmalıdır. Grafik tasarım ilke ve elemanlarının aşamaları tasarım sürecinde uygulanarak tasarımda bütünlüğe ulaşılmakta ve izleyicileri etkileyen afiş tasarımları elde edilebilmektedir.

İzmir Avrupa Caz Festivali Afişleri geleneksel olarak 9 senedir yapılan afiş tasarım yarışması neticesiyle seçilmektedir. Avrupa bağlantılı bir etkinlik olarak düzenlenen İzmir Avrupa Caz Festivali, İKSEV tarafından 1993’ten bu yana düzenlenmektedir. İKSEV; Kurulduğu günden bu yana Türkiye’nin kültür ve sanat ortamının zenginleşmesi, geçmişe dönük kültürel birikimlerin gelecek kuşaklara aktarılması, genç sanatçıların üretimlerinin desteklenmesi ve İzmir’in kent kimliğine katkı sunulması amacıyla müzik, tiyatro, dans ve operadan görsel sanatlara uzanan çeşitli sanat dallarının dâhil olduğu festivaller yürüten, Avrupa Festivaller Birliği’ne üyeliği olan bir vakıftır. (İzmir Kültür Sanat ve Eğitim Vakfı)



<b>Bütünlük</b>	İllustrasyon Tekniği, biçim
<b>Denge</b>	Asimetrik
<b>Vurgu</b>	Orkestra
<b>Ritim</b>	Görsel tekrar, çizgiler ve biçim
<b>Oran</b>	Hiyerarşik

<b>Çizgi</b>	Kesik, dinamik, kavisli
<b>Renk</b>	Kırmızı, siyah, turkuaz
<b>Doku</b>	Yapay
<b>Biçim</b>	İllustrasyon
<b>Yön</b>	Merkez

**Görsel 6. İzmir Avrupa Caz Festivali, 2018** Özlem Yılmaz, 2018

**Tablo 1.** 25. İzmir Avrupa Caz Festivali Afişi, Tasarım İlkeleri

**Tablo 2.** 25. İzmir Avrupa Caz Festivali Afişi, Tasarım Elemanları

**Afişin betimleme ve yorumu:** Beyaz arka plana sahip olan 25. İzmir Avrupa Caz Festivali afişinde; kırmızı, siyah, turkuaz renkleri kullanılmıştır. Afişin üst orta kısmında kırmızı renkte festival ismi script (el yazısı), ince ve devrik bir yazı

stili ile “25. İzmir Avrupa Caz Festivali” yazısı yer almaktadır. Aynı yazı stili kullanılarak sol kısımda başlığın biraz altında festival tarih bilgisi görülmektedir.

Tasarımın en büyük görsel öğesi olan ortada duran horoz figürü afişte geniş bir alan kaplamaktadır. Horozun rengi turkuaz, ibibiği ise kırmızıdır ayrıca horozun üstündeki şal, siyah renkte ve karışık desendedir. Fular kullanımı ile beraber hedef kitleyi temsil eden aksesuarlar seçildiği görülmekte, horoz karakterize edilmektedir. Bu bağlamda tasarım izleyici ile bağ kurarak görsel iletişimi güçlendirmektedir. Figürün kanatlarına bakıldığında sol elinde bir mikrofon olduğu görülmekte, sağ kanadı ise boş fakat havadadır. Aynı zamanda horozun ağzının açık olması şarkı söylediği hissini izleyicilere yansıtmaktadır. Horozun önünde bateri, saksafon gibi orkestraya ait enstrümanlar yer almaktadır. Genel olarak afişteki görsellerin çizgileri net ve düzgün kullanılmadığı için afişteki hareketin arttığı görülmektedir.

Görsel öğelerin oldukça aktif rol oynadığı 25. İzmir Avrupa Caz Festivali’nde arka planın beyaz olması, öndeki kesik ve kavisli çizgiler ile oluşturulan görselleri dengelemektedir. Ayrıca illüstrasyon tekniği ile yapılan orkestra şefi horoz ve orkestra enstrümanları boyut, renk ve biçimleri ile tasarımda vurgulanmıştır. Çizgilerin kesik-kavisli olması ve renklerin tek tonda canlı olarak kullanımı aynı zamanda tasarımdaki ritmi desteklemektedir.



<b>Bütünlük</b>	Tipografi
<b>Denge</b>	Asimetrik
<b>Vurgu</b>	Ritim
<b>Ritim</b>	Hareketli
<b>Oran</b>	Dengeli

<b>Çizgi</b>	Hareketli
<b>Renk</b>	Pembe, siyah
<b>Doku</b>	Yok
<b>Biçim</b>	Bilgisayar destekli tasarım
<b>Yön</b>	Çapraz

**Görsel 7. İzmir Avrupa Caz Festivali, 2019** Yiğitcan Çakar, 2019

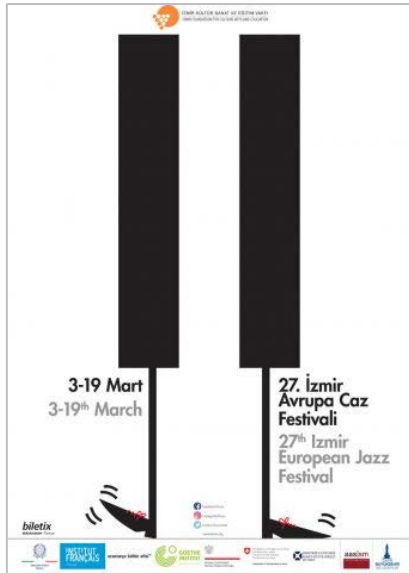
**Tablo 3.** 26. İzmir Avrupa Caz Festivali Afişi, Tasarım İlkeleri

**Tablo 4.** 26. İzmir Avrupa Caz Festivali Afişi, Tasarım Elemanları

**Afişin betimleme ve yorumu:** 26. İzmir Avrupa Caz Festivali afişine bakıldığında en büyük ve dikkat çekici alan olarak dikdörtgen pembe renk göze çarpmaktadır. Bu alanı çevreleyen beyaz bir çerçevede afişin arka fonuna eşlik etmektedir. Afişte yer alan bu beyaz çerçevenin altında sponsor logoları, sağ üst köşesinde ise ayrıca İzmir Kültür Sanat ve Eğitim Vakfı logosu yer almaktadır.

Pembe alan üstünde çapraz yönde, siyah renkli yazıda “Caz” kelimesi yer almaktadır. Silüet şeklinde olan bu yazıda aynı zamanda titreşim hissi yansıtılmaktadır. Pembe alanın sağ üst köşesinde beyaz renkte İngilizce ve Türkçe dilinde yazılmış festival ismi ve tarih bilgisi yer almaktadır. Bu alanın aşağı sırasında ise bilet temşni ve festivalin; Facebook, Instagram, Twitter gibi sosyal medya hesap adresleri alan bulunmaktadır. Bu alanın sol tarafında ise 26. İzmir Avrupa Caz Festivali’nin düzenlendiği şehrin Büyükşehir logosu yer almaktadır.

Afişte çapraz yönde yer alan caz kelimesinin oluşumu ile lekesel titreşim oluşmakta, bu bağlamda tipografi üzerinden oluşturulan bu leke ile farklı duyu organlarına çağrışım yapılmaktadır. Bu lekesel ifade ile beraber sesin titreşimi ifade edilerek kelimelerin soyut unsurları somutlaştırılarak kullanıldığı görülmektedir.



<b>Bütünlük</b>	Renk, simetri, illüstrasyon
<b>Denge</b>	Asimetrik
<b>Vurgu</b>	Merkez, dikdörtgen siyah uzun alanlar
<b>Ritim</b>	Durağan
<b>Oran</b>	Dengeli

<b>Çizgi</b>	Düz
<b>Renk</b>	Siyah, beyaz
<b>Doku</b>	Yapay
<b>Biçim</b>	İllüstrasyon
<b>Yön</b>	Yukarıdan aşağı

### Görsel 8. İzmir Avrupa Caz Festivali, 2020 Muhammet Ceyhan, 2020

**Tablo 5.** 27. İzmir Avrupa Caz Festivali Afişi, Tasarım İlkeleri

**Tablo 6.** 27. İzmir Avrupa Caz Festivali Afişi, Tasarım Elemanları

**Afiş betimleme ve yorumu:** Sadeliğin dikkat çektiği, siyah-beyaz zıtlığın hâkim olduğu, soyutlama yolu ile farklı görselleri ifade eden 27. İzmir Avrupa Caz Festivali afişi Görsel 8’de yer almaktadır. Beyaz arka fonda kullanılan yukarıdan aşağı yönlü başlayıp, alanın üçte birinden sonra daralan dikdörtgen siyah alanlar ayakta duran ve ayağıyla ritim tutan silüet yer almaktadır. Bu silüet aynı zamanda piano tuşlarını anımsatmaktadır. Silüetin sol yanında etkinlik tarihi, sağ yanında ise festivalin adı serifsiz sade bir yazı stiliyle yazılmıştır. Afişin alt kısmındaki satır alanında festival sponsorların logoları sıralanmıştır.

Genel olarak durağanlığın hâkim olduğu Görsel 8’de ki afiş tasarımı ritime hareket katan ayağın çevresindeki kesik, kısa çizgiler yer almaktadır. Bu çizgilerden silüetin ayak ritmi tuttuğuna dikkat çekilmektedir. Aynı zamanda piyano tuşlarını anımsatan siyah çizgilerin caz müzikle ilişkisi vurgulanmaktadır.



<b>Bütünlük</b>	İllustrasyon Tekniği
<b>Denge</b>	Asimetrik
<b>Vurgu</b>	Merkez
<b>Ritim</b>	Hareketli
<b>Oran</b>	Dengeli
<b>Çizgi</b>	Dinamik
<b>Renk</b>	Siyah, pembe
<b>Doku</b>	Yapay
<b>Biçim</b>	İllustrasyon
<b>Yön</b>	Merkez

**Görsel 9. 28. İzmir Avrupa Caz Festivali Ozan Şenel, 2021**

**Tablo 7. 28. İzmir Avrupa Caz Festivali Afişi, Tasarım İlkeleri**

**Tablo 8. 28. İzmir Avrupa Caz Festivali Afişi, Tasarım Elemanları**

**Afiş betimleme ve yorumu:** Beyaz alanın üstünde dikkat çeken pembe, siyah renklerle tasarlanan hareket halindeki figür tasviri 28. İzmir Avrupa Caz Festivali etkinlik afişinin merkez yönünü vurgulamaktadır. İskeleti anımsatan yönlerde yerleştirilmiş enstrümanlarla oluşturulmuş bu figürün etrafında, siyah ve farklı büyüklüklerde yerleştirilmiş alanlarda beyaz yazı; festivalin isim bilgisi, tarihi ve bu bilgilerin İngilizcesini belirtmektedir. Afiş tasarımının en alt sırasında sırasıyla festivalin sponsorlarının bulunduğu sıra yer almaktadır.

Sponsor logolarının bulunduğu yer önceki senelerde yapılan İzmir Avrupa Caz Festivali afiş tasarımlarında olduğu gibi (Görsel 6., 7.) tasarımın aynı alanında benzer şekilde yer aldığı görülmektedir. Bu bağlamda festivalin kendi içinde bazı tasarım kurallarını var olduğu varsayılabilir. Tasarımda hareket olgusunu destekleyen figürün içindeki enstrümanların insan kemiklerindeki yönlere uygun olarak yerleştirilmesi tasarımda alegori yaratmıştır.





<b>Bütünlük</b>	İllustrasyon tekniği
<b>Denge</b>	Asimetrik
<b>Vurgu</b>	Müzik teması
<b>Ritim</b>	Biçim, çizgiler
<b>Oran</b>	Değişken

<b>Çizgi</b>	Diyagonal
<b>Renk</b>	Sıcak-soğuk, kontrast
<b>Doku</b>	Yapay
<b>Biçim</b>	İllustrasyon
<b>Yön</b>	Üst-alt

**Görsel 10. İzmir Avrupa Caz Festivali** Unkown Artist, 2022

**Tablo 9.** 29. İzmir Avrupa Caz Festivali Afişi, Tasarım İlkeleri

**Tablo 10.**29. İzmir Avrupa Caz Festivali Afişi, Tasarım Elemanları

**Afiş betimleme ve yorumu:** Sarı gibi sıcak tonların, mavi tonlarla soğuk renklerin kontrast oluşturduğu 29. İzmir Avrupa Caz Festivali afiş tasarımı Görsel 10.'da görülmektedir. Caz müziği enstrümanların yer aldığı tasarımda bir eliyle kemanı tutarken, diğer eliyle üflemleri aletin tuşlarına bastığı figür tasviri vardır. Afiş tasarımının neredeyse üçte bir oranını kaplayan sarı yuvarlak alan üstünde festival bilgileri siyah serifsiz yazı stiliyle yazılmıştır. Bu alanın hemen altında festivalin sosyal medya isimlerinin yer aldığı alan bulunmakta, afiş tasarımının altı beyaz satırının üzerinde ise festival sponsorlarının logoları yer almaktadır.

İzleyicinin dikkatini çekmek amacıyla afişte vurgulanmış olan müzik teması illustrasyon tekniğiyle yansıtılmaktadır. Sembolleşen caz müziği enstrümanları renklerle bütünleşerek uyumlu bir hava izleyiciye aktarılmaktadır. Sol üst köşede sarı alan üstünde yer alan festival bilgilerinin siyah renkte kullanımı izleyicinin dikkatini çekecek bir diğer unsurdur. Renk seçimleri ayrıca tasarımda ön-arka derinliğini sağlamaktadır.





<b>Bütünlük</b>	Eksen hizalama, tipografi
<b>Denge</b>	Simetrik
<b>Vurgu</b>	Merkez
<b>Ritim</b>	Tipografi
<b>Oran</b>	Dengeli

<b>Çizgi</b>	Diyagonal, düz
<b>Renk</b>	Mavi, siyah, kırmızı
<b>Doku</b>	Yapay
<b>Biçim</b>	İllustrasyon, Tipografi
<b>Yön</b>	Yukarıdan aşağı

**Görsel 11.** 30. İzmir Avrupa Caz Festivali Aysenur Dinler, 2023

**Tablo 11.** 30. İzmir Avrupa Caz Festivali Afişi, Tasarım İlkeleri

**Tablo 12.** 30. İzmir Avrupa Caz Festivali Afişi, Tasarım Elemanları

**Afiş betimleme ve yorumu:** Mavi yüzey üzerine düzenlenmiş, yukarıdan aşağı yönlü “Caz” yazısı, harflerin üzerindeki illüstrasyon tekniğiyle yapılmış enstrüman çalan insan tasvirleriyle 30. İzmir Caz Festivali etkinlik afişi Görsel 11’de yer almaktadır. Afişin C harfinin altında 30. İzmir Avrupa, A harfinin altında ise Caz Festivali yazılarak festivalin adı belirtilmektedir. Görsel 11’de yer alan festival afiş tasarımında tarih, sponsor ve sosyal medya adres bilgilerinin yer almadığı görülmektedir. Bunun sebebi afiş tasarımının kurul tarafından yeni seçilmiş olması nedeniyle son hali araştırmada yer alamamaktadır.

Müzik temasını vurgulayan yukarıdan aşağı yönde olan “Caz” yazısında siyah ve kırmızı rengin kullanımıyla insan figürleri oluşturulmuş, kullanılan renkler sayesinde arka fonda kullanılan mavi renkle tamamlanma sağlamıştır. “Tamamlayıcı renkler aynı zamanda birbirlerine kontrast oluşturur.” (Becer, s.58) Caz yazısındaki figürlerin her biri enstrüman çalmaktadır. Bu bağlamda izleyiciye yansıtılan, afişin merkezinde yer alan caz kelimesiyle belirtilen yazı ile temaya vurgu yapılmaktadır.

### Sonuç

Afiş tasarımlarının daha etkili olması kapsamında incelenen 2018-2023 yılları arasında düzenlenen İzmir Avrupa Caz Festivali afiş tasarımları grafik ilke ve elemanları doğrultusunda incelenmiş, bu kapsam doğrultusunda görsel analiz tabloları oluşturulmuştur.

Afiş tasarımları iletiyi izleyiciye görsel iletişim yoluyla aktaran, grafik tasarım kurallarıyla düzenlenen iletişim araçlarıdır. Bu bağlamda kültürel afiş kategorisinde incelenen müzik festivali afiş tasarımlarından 2018-2023 yılları arasında düzenlenen İzmir Avrupa Caz Festivali araştırmada incelenmiştir. Seçilen afiş tasarımları yıl bazında değerlendirildiğinde tasarımların birbirinden farklı tarzda olduğu görülmektedir. Bu farklılığın sebebi İzmir Avrupa Caz Festivali'nin afiş tasarımları her yıl yarışma ile belirleniyor olduğu düşünülmektedir. Bilgisayar destekli illüstrasyon tekniği fazla olduğu görülmektedir. Bu kullanım gelişen teknolojinin farklı olanakları tasarımcıya dijital ortamda sağlamasından kaynaklanabilmektedir.

Bu çalışma kapsamında incelenen afişlerde hareket unsuru çizgilerle desteklenmiş, bu bağlamda afiş tasarımlarında görülen dinamik ritim seçilen simgeleşmiş görsellerle caz müzik festivalinin doğasına uyum sağlamıştır.

### Kaynakça

Becer, E (2011). *İletişim ve Grafik Tasarım*, s. 58, Ankara: Dost Kitapevi.

Becer, E. (2010). *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*. s.22, Ankara: Dost Kitapevi.

Çakmak, S. Ve Deliduman, C. (2017). Kültürel Afiş Uygulamalarında İllüstrasyon, s.325. doi:10.7816/idil-06-29-05.

Erdoğan, İ. (2011). *İletişimi Anlamak*, s.366. Ankara: Pozitif Yayıncılık.

İzmir Kültür Sanat ve Eğitim Vakfı. *Amaç ve Görevler*. <http://www.iksev.org/tr/hakkimizda/3/amaclar-ve-gorevler/>

İzmir Kültür Sanat ve Eğitim Vakfı. *İzmir Avrupa Caz Festivali*. <http://www.iksev.org/tr/caz-festivali>

### Bir İllüstrasyon Ustası Olarak Norman Rockwell ve Tasarım Anlayışı

Adnan Özkan

Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, İzmir  
ozkanadnan036@gmail.com

#### Özet

Norman Rockwell ve 3 Şubat 1894 yılında New York'ta dünyaya gelmiş, Amerikalı ressam ve tasarımcıdır. Çok erken yaşlarda sanatla ilgilenmiş, ilk siparişini 16 yaşında alarak Ulusal Tasarım Akademisi'nin kapısını aralamıştır. Genellikle Amerika halkının gündelik yaşamını mizahi bir dil ve kendine has üslubuyla özgün illüstrasyonlar üretmiştir. Çalışmada grafik tasarımın bir yapı taşı olan illüstrasyonun tanımı ve türlerine değinilmiş, bu alanda ustalıkla eserler veren sanatçı Norman Rockwell'in eserleri incelenmiştir. Rockwell'in eserlerini üretirken, kullandığı teknikler ve çalışma sistematiği sanatçının eserleri üzerinden, betimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Araştırma kapsamında illüstrasyonun genel tanımı ve türlerine değinilmiş olup illüstrasyon tarihine ve sanatçılarına değinilmemiş, bu bölüm kısa tutulmuştur. Norman Rockwell'in eserlerinin tamamı ele alınamamış olup tasarım anlayışını yansıtacak şekilde eserler araştırmanın örneklemini oluşturmuştur. Bu araştırma sonucunda sanatçının tasarım anlayışının anlaşılması, illüstrasyonun farklı tür ve tekniklerinin başka bir bakış açısıyla incelenmesi, literatüre katkı sağlanması ve aynı zamanda bu denli değerli sanatçılara literatürde daha fazla alan açılması hedeflenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Norman Rockwell, illüstrasyon, tasarım anlayışı, fotoğraf

#### Norman Rockwell as an Illustration Master and His approach of Design

##### Abstract

Norman Rockwell, born on 3 February 1894 in New York, is an American artist and designer. He was interested in art at a very early age and received his first commission at the age of 16, opening the door to the National Academy of Design. Generally, he produced original illustrations of the daily life of the American people with a humorous language and his unique style. In this study, the definition and types of illustration, which is a building block of graphic design, are mentioned, and the works of Norman Rockwell, the artist who masterfully works in this field, are examined. The techniques and working systematics used by Rockwell while producing his works were analysed through the works of the artist by means of descriptive analysis method. Within the scope of the research, the general definition and types of illustration are mentioned and the history of illustration and artists are not mentioned, and this section is kept short. All of Norman Rockwell's works could not be handled and the works that reflect his design understanding constituted the sample of the research. As a result of this research, it is aimed to understand the artist's understanding of design, to examine different types and techniques of illustration from a different perspective, to contribute to the literature and at the same time to open more space in the literature for such valuable artists.

**Keywords:** Norman Rockwell, illustration, design approach, photography, live model

##### Giriş

Amerikalı ressam ve illüstratör; Norman Percevel Rockwell, sanata ve tasarıma, çocukluk yıllarında başlamış, hemen her alanda kendine has üslubuyla eserler üretmiştir. Toplumsal sorunlar, savaş, aile, gündelik yaşam gibi başlıca temaları sıcak ve mizahi bir anlatımla ele almıştır. 40 yılı aşkın bir süre The Saturday Evening Post kapaklarını tasarlamış, dönem dönem eleştirilere maruz kalsa da özgün tarzı ve yaratıcılığıyla uluslararası bir üne kavuşmayı başarmıştır.

Rockwell ilk skeçlerinin Amerikan – İspanyol savaşına dair gemi çizimleri olarak hatırlanmaktadır. Jarvis Waring ailesine sesli bir biçimde Charles Dickens'ın başı çektiği çeşitli edebiyat başyapıtlarını okurken genç Norman babasını

sesli anlatımını dikkatle dinleyerek, roman karakterlerini kâğıda dökmüş ve sanat yaşamına ilk adımlarını atmaya başlamıştır (İlhan, 2011, s. 69).

Rockwell eserlerini üretirken canlı model ve fotoğraf kullanarak, esere daha gerçekçi görünümler katmıştır. Görüntüleri stüdyosunda kurgulayıp fotoğraflar çekmiş ve üzerinde konuya uygun değişiklikler yapmıştır.

İsteddiği pozların verilebilmesi adına yaratıcılığını kullanan sanatçı, yeri geldiğinde jest ve mimikleri yakalamak için yüz ifadelerini ve duruşları uygulamalı olarak göstererek modellerinin yaptıkları işe odaklanmalarını sağlamıştır. Yürüyen veya koşan bir figürün ele alındığı bir kompozisyonu oluşturmadan önce Rockwell canlı model çizimlerinde veya referans aldığı fotoğraflarda hareketi istenilene yakın bir biçimde aktarmak için bazı yöntemler geliştirmiştir. Örneğin ayaklardaki doğru pozisyon ve zemin sertliği hissini yürüyüşe etkisini yansıtmak amacıyla modelin ayağının altına kitaplarla destek yapmak bunlar arasında sayılabilir (Schick, 2009, s. 103).

### **İllüstrasyon ve Kullanım Alanları**

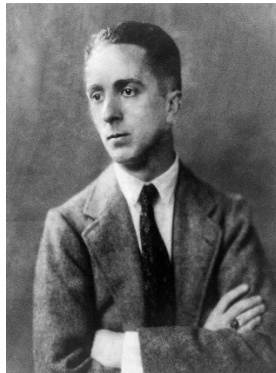
Tarih öncesi çağlardan beri hayatta kalmanın ve birlikte yaşamının başlıca koşulu olan iletişime bir düzen, kolaylık ve açıklık getirmek isteyen insan, düşünce ve kavramlara görsel bir anlatım kazandırmanın yollarını araştırmıştır (Bektaş, 1992, s. 5).

İllüstrasyon, metin ve yazı ile ilişkisinin ağırlıklı olduğu resimlemeler ile birlikte, anlatılan konuyu basit bir şekilde okuyucuya iletme şekli ile yola çıkmıştır. Günümüzde yoğun olarak kullanılan ve karşılaşılan anlamıyla illüstrasyon herhangi bir metni görselleriyle birlikte sunarak ve destekleyerek, metnin anlamını pekiştirici bir biçimde sunmak amacıyla kullanılan resimler ve süslemeler olarak gösterilmektedir (Gürses, 2014, s.1).

İllüstrasyon sanatı yalnızca bu sanatın olanaklarından yararlanılarak yapılan kitap kapağı, afiş, dergi içi resimlemeler, çocuk kitabı illüstrasyonları, broşürler gibi alanlarla sınırlı değildir. İllüstrasyon sanatı içinde kabul edilen ve sanat değeri taşımadan yapılan birçok çalışma alanı bulunmaktadır (Gürses, 2014, s.3).

### **Norman Rockwell ve Tasarım Anlayışı**

1894 yılının 3 Şubat'ı Amerika'nın en sevilen illüstratörü Norman Perceval Rockwell'in doğumunu işaret etmektedir ve bu tarihte ailesinin Manhattan'ın yukarı batı yakasındaki apartman dairesinde dünyaya gelmiştir. İş insanı Jarvis Waring ve Ann Mary Rockwell'in ikinci çocuğu olan Norman'ın yeteneği, çocukluk yıllarından itibaren kendisini göstermiştir (İlhan, 2011, s. 69).



**Görsel 1.** Norman Rockwell

Rockwell on sekiz yaşındayken ilk kitap illüstrasyonunu yapmış, 1913 yılında, on dokuz yaşındayken de 'Boys Life' dergisinde sanat yönetmenliği görevine getirilmiştir. I. Dünya Savaşı'nda orduya katılmak istemiş fakat fiziksel özellikleri istenenin altında kaldığı için alınmamıştır. Bunun yerine sanatçı olarak orduda görevlendirilse de herhangi bir olaya şahitlik edememiştir. Yirmi iki yaşından itibaren, 47 yıl içinde, 'The Saturday Evening Post' için 322 kapak resimlemiş ve bunun dışında birçok dergide çalışmıştır (Gürses, 2014, s. 45).



**Görsel 2.** Norman Rockwell, “Kamptan Eve Dönüş”, 1940, Norman Rockwell Museum, Massachusetts

Rockwell'in eserleri yaşamı boyunca sanat eleştirmenlerince ciddiye alınmamış ve fazla pop bulunmuştur. Lolita'nın meşhur yazarı Vladimir Nabokov, Rockwell'in Olağanüstü tekniğinin sıradan bir işe koşulduğunu söyler ve Pnin isimli kitabında “Dalí aslında Norman Rockwell'in bebekken Çingeneler tarafından kaçırılmış ikiz kardeşidir.”, der (Ünen, 2012, s. 93).

1948 yılında Post dergisi için hazırladığı ve başkanlık seçimlerini ele alan “Breakfast Table Political Argument” isimli eserine başlamadan önce imaj için hazırlanmış olan referans fotoğrafını arkadaşlarıyla paylaşmış ve “Böylesine şirin bir kızın bu tarz bir kocası olmamalı” tavsiyelerine uyararak erkek figürü değiştirmiştir (Schick, 2009, s. 106,107).



**Görsel 3.** Rockwell'in 30 Ekim 1948 sayılı Saturday Evening Post dergisi için hazırladığı seçim temalı kapak ve referans fotoğrafı

Rockwell'in çalışma sistemindeki detaycılığı aktarabilmek adına 1957 yılında yine Post dergisi için hazırladığı "After The Prom" isimli resminin arka plan çalışmaları ele alınabilir. Karikatüristik öğeleri ağır basan bu imajı yaratılabilmek adına Rockwell fiziksel özellikleri belirgin modeller seçmiş ve kendi stüdyosunda bu kompozisyon için bir set inşa etmiştir (Schick, 2009, s. 184,185).



**Görsel 4.** Rockwell'e ait 25 Mayıs 1957 sayılı Saturday Evening Post kapağı ve referans fotoğrafı

Norman Rockwell İkinci Dünya Savaşı döneminde Birleşik Devletler Başkanı Franklin D. Roosevelt'in evrensel değerleri ve dört özgürlüğü vurguladığı konuşmasını (1941) referans alarak, dört adet tablodan oluşan bir mini seri hazırlamıştır. Ülkenin en ünlü süreli yayınlarından, The Saturday Evening Post'da basılan ve Amerikan günlük yaşamından dört kareyi ele alan bu eserler; ,konuşma özgürlüğü, ibadet özgürlüğü, muhtaçlıktan kurtulma özgürlüğü ve korkudan sakınma' temalarıyla üretilmiş ve savaş bonolarıyla ilgili propaganda posterlerine uyarlandıkları dönemde oldukça ses getirmişlerdir (Gardela, 2014, s. 257).





**Görsel 5.** Konuşma Özgürlüğü, İbadet Özgürlüğü, Korkudan Özgürlük, Muhtaçlıktan kurtulma özgürlüğü, Norman Rockwell, Dört Özgürlük Serisi, 1943.

### Eve Dönüş

Rockwell'in "Homecoming G.I." isimli çalışması eve dönen askerin hikayesi üzerine kurulmuştur. Sevgilisi ailesi ve yakınları tarafından bağıra basılırcasına karşılanan post-travmatik stres bozukluğu, savaş yılmılığı gibi türlü psikolojik sorunlar ile dönmüş olan görev adamının coşkulu bir biçimde sivil hayata kabulü durumu imajın temel konusudur (Nemerov, 2004, s. 59,62).



**Görsel 6.** Norman Rockwell, Homecoming GI, 1945.

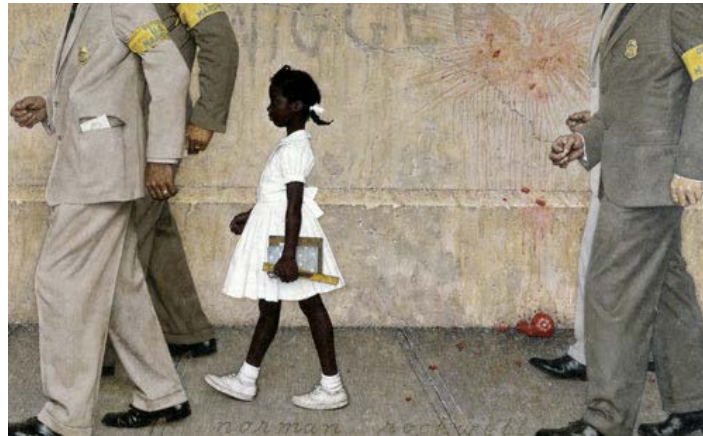
Rockwell'in "Homecoming Marine" isimli çalışması 13 Ekim 1945 yılında aynı temalı ilk imajdan neredeyse 5 ay sonra Post'da yayınlanmıştır. İlk imajdakinin aksine asker haricindeki figürlerin oluşturmuş olduğu ritim duygusu ve hareket temposu düşmüş ve propaganda unsurları doğru akım ile izleyiciye ulaştırılarak daha ağır bir biçimde kendini göstermiştir (Nemerov, 2004, s. 68).



Görsel 7. Norman Rockwell, Homecoming Marine, 1945.

#### Küçük Kızın Büyük Adımları

14 Kasım 1960 yılında 6 yaşında siyahi bir kız olan Ruby Bridges yeni okuluna başlamak amacı ile yola koyulmuştur. Federal görevliler eşliğinde William Frantz İlköğretim Okuluna doğru ilerlerken, kızgın beyazların oluşturduğu bir grup ırkçı hareketler ve ölüm tehditleriyle bu küçük kıza yolundan alı koymaya ve caydırmaya çalışmıştır. Federal görevlilerden biri sonradan “tek başına yürüyen bir asker gibiydi” diyerek durumu özetleyecektir. Ruby'nin etrafında ne olup bittiğine dair hiçbir fikri yoktur. Sınıfa geldiğinde beyaz bir çocuk ona, annesinin zenci olmasından dolayı onunla oynamasını yasakladığını söyleyecektir. Aynı gün içerisinde beyaz veliler okula gelip çocuklarını okuldan almışlar ve Ruby'yi tek öğrenci olarak bırakmışlardır. 1964 yılında Norman Rockwell tarafından Look dergisi için hazırlanan bu resim (Görsel 9) cesurca ve masumca nefret dolu kalabalığa doğru yürüyen bu çocuğun o anını ölümsüzleştirecektir (The Giant Footsteps of a Little Girl,2002).



Görsel 8. Norman Rockwell. The Problem We All Live With. 14 Ocak 1964 tarihli Look dergisi illüstrasyonu.

### Sonuç

Sonuç olarak illüstrasyon tanım olarak her ne kadar bir metin veya yazıda geçen konunun resmedilmesi ve canlandırması olsa da tarih içerisinde çeşitli poster, kitap kapağı vb. kullanılmışsa da zaman içerisinde kendi başına bir sanat eseri niteliğini kazanmıştır. Bu sayede Norman Rockwell gibi birçok sanatçının da yıldızı parlamış ve değerlendirilmiştir.

Norman Rockwell eserlerinde Amerika kültürünü, toplum yaşayışını, aidiyet yuva, fedakârlık ve dostluk gibi kavramları usta bir şekilde ele almış ve bir sanatçı olarak toplumun bakış açısını değiştirmiştir. Aynı zamanda çalışmaları uluslararası bir üne kavuşmuştur. Çalışma sistematığı ve tasarım anlayışına bakıldığı zaman, tıpkı bir ressamın modelden çalıştığı veya kompozisyon düzenlediği gibi, illüstrasyonlarının çıkış kaynağı kurguladığı kompozisyondan oluşmuştur. Bu yönüyle bir yönetmen gibi eserlerini yaratmıştır. Güçlü ve ciddi temaları mizahi ve renkli bir şekilde izleyiciye sunduğu görülmüştür. Rockwell toplumda kolektif bilinç oluşturma açısından oldukça başarılı eserler üretmiştir. Dört özgürlük serisinde de ele aldığı temel özgürlükleri güçlü bir şekilde ele aldığı görülmektedir.

### Kaynakça

Bektaş, Dilek. (1992) Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Gürses, B. (2014). Plastik Sanatlarda Resim ve İllüstrasyon, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

İlhan, K. (2011). Amerikan Vatandaşı ve Sosyal Rol Modeli Oluşturulmasında Norman Rockwell İllüstrasyonlarının Katkısı ve İrdelenmesi, T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

Schick, Ron; Norman Rockwell: Behind the Camera, Little, Brown and Company, 2009, 224 S.

Ünen, Z, Y. (2012). Okul Öncesi Çocuk Hikâye Kitaplarındaki İllüstrasyonların Biçim Dili, T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Tasarım Anasanat Dalı Grafik Tasarım Programı, Yüksek Lisans Tezi / Yüksek Lisans Dönem Projesi, İstanbul.

The Giant Footsteps of a Little Girl, The Journal of Blacks in Higher Education, No. 35 (Spring, 2002), p. 23 Yayıncı: The JBHE Foundation Sabit URL: <http://www.jstor.org/stable/3133820> (10.09.2023)



**III. ULUSLARARASI SANAT – TASARIM KONFERANSI, PERFORMANS VE SERGİSİ**  
**14-15 Kasım 2023**  
**III. INTERNATIONAL ART- DESIGN CONFERENCE, PERFORMANCES & EXHIBITION**  
**November 14-15, 2023**





**ULUSLARARASI SANAT – TASARIM KONFERANSI, PERFORMANS VE SERGİSİ**  
**14-15 Kasım 2023**  
**INTERNATIONAL ART- DESIGN CONFERENCE, PERFORMANCES & EXHIBITION**  
**November 14-15, 2023**

