



ISSN: 2149-3960

AYDIN SANAT

2016/3





İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ DERGİSİ
İSTANBUL AYDIN UNIVERSITY
JOURNAL OF FINE ARTS FACULTY

Yıl 2 Sayı 3 - 2016
Year 2 Number 3 - 2016

Sahibi/Proprietor

Dr. Mustafa Aydın

Yazı İşleri Müdürü/Editor-in-Chief

Nigar Çelik

Editör/Editor

Prof. M. Reşat Başar

Yayın Kurulu/Editorial Board

Prof. M. Reşat Başar

Doç. Dr. Berna Kurt Kemaloğlu

Yard. Doç. Dr. Münip Melih Korukçu

İdari Koordinatör/Administrative**Coordinator**

Nazan Özgür

Grafik Tasarım/Graphic Design

Doç. Fuat Akdenizli

Arş. Gör. Merve Özcan

Teknik Editör/Technical Editor

Hakan Terzi

Dil/Language

Türkçe - İngilizce

Turkish - English

Yayın Periyodu/Publication Period

Haziran ve Aralık aylarında olmak üzere

yılıda iki sayı yayınlanır.

ISSN : 2149-3960**Yazışma Adresi/Correspondence Address**

Florya Yerleşkesi Beşyol Mah.

İnönü Cad. No: 38 Sefaköy

34295 Küçükçekmece/İstanbul, Türkiye

Tel: 444 1 428 - Faks: 0 212 425 57 97

web: www.aydin.edu.tr

E-posta: aydinsanat@aydin.edu.tr

Baskı/Printed by

Veritas Baskı Merkezi

İstanbul Tuzla Kimya Sanayicileri

Organize Sanayi Bölgesi

Melek Aras Bulvarı, Analitik Caddesi, PK

34959 No: 46 Tuzla – İstanbul

Tel: 444 1 303 - Faks: 0 216 290 27 20**KÜNYE - IDENTITY****İçerik ve Kapsam:** Plastik Sanatlar, Uygulamalı Sanatlar, Görüntü Sanatları, Sahne Sanatları, Müzik**Content and Scope:** Plastic Arts, Applied Arts, Visual Arts, Performing Arts, Music**Amaç:** Sanat alanında yapılan araştırma, inceleme ve proje çalışmalarının sonuçlarını paylaşmak; sanat alanında akademik çalışma yapan öğretim elemanı, araştırmacı ve sanatçılara yayın olanağı sunmak; sanat ve tasarıma ait, sosyolojik, felsefi, teknik ve eğitim sorunlarının tartışılmasına zemin oluşturmak.**Purpose:** To share results of research, analysis and project work/design study in the arts; to provide the opportunity to publish for academic teaching staff who work in the arts field, researchers and artists; to provide a basis for the discussion of issues relating to art and design, and sociological, philosophical and technical problems of arts education.**Hedef Kitle:** Sanat alanında çalışan akademisyenler, sanat eğitimcileri, uygulamacılar, ilgili sanat kamuoyu, sanat ve tasarım öğrencileri**Target audience:** Academics working in the field of art, educators in art, practitioners, related public opinion in arts, art and design students**BİLİM KURULU - SCIENTIFIC BOARD****Prof. Elvan Özkavruk Adanır,****Prof. Şeniz Aksoy,****Prof. Gürbüz Aktaş,****Prof. Uğurcan Akyüz,****Prof. Betül Atlı,****Prof. Dr. A. Pinar Aras,****Prof. Aydın Ayan,****Prof. M. Reşat Başar,****Prof. Mehmet Birkiye,****Prof. Dr. Kamil Bostan,****Prof. Gören Bulut,****Prof. Dr. Şerife Cengiz,****Prof. Dr. Semih Çelenk,****Prof. Hayri Esmer,****Prof. Dr. A. Metin Ger,****Prof. Veyssel Günay,****Prof. Atilla İlkayaz,****Prof. Dr. Ayşe Bilge Işık,****Prof. İsmail Kaya,**

İzmir Ekonomi Üniversitesi

Gazi Üniversitesi

Ege Üniversitesi

Yakın Doğu Üniversitesi

Işık Üniversitesi

Atatürk Üniversitesi

Mimar Sinan Üniversitesi

İstanbul Aydın Üniversitesi

İstanbul Aydın Üniversitesi

İstanbul Aydın Üniversitesi

Yaşar Üniversitesi

İstanbul Aydın Üniversitesi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Anadolu Üniversitesi

İstanbul Aydın Üniversitesi

İstanbul Aydın Üniversitesi

Gazi Üniversitesi

İstanbul Aydın Üniversitesi

Maltepe Üniversitesi

Prof. Dr. Oğuz Makal,**Prof. Nesrin Önlü,****Prof. Sabri Özyayın,****Prof. Yakup Öztuna,****Prof. Hasip Pektaş,****Prof. Mümtaz Sağlam,****Prof. Dr. Çetin Sarıkartal,****Prof. Zekiye Sarıkartal,****Prof. Dr. Hasan Saygın,****Prof. Rifat Şahiner,****Prof. Dr. Biret Tavman,****Prof. Tansel Türkdöğen,****Prof. Dr. Gönül Üçele,****Prof. Hamdi Ünal,****Prof. Dr. Selahattin Yıldız,****Prof. Dr. Bayram Yüksel,****Prof. Selda Kulluk Yerdelen,****Prof. Pelin Yıldız,**

Beykent Üniversitesi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Marmara Üniversitesi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Işık Üniversitesi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Kadir Has Üniversitesi

Mardin Artuklu Üniversitesi

İstanbul Aydın Üniversitesi

Yıldız Teknik Üniversitesi

Marmara Üniversitesi

Gazi Üniversitesi

İstanbul Aydın Üniversitesi

Beykent Üniversitesi

Maltepe Üniversitesi

İstanbul Aydın Üniversitesi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Hacettepe Üniversitesi

*Aydın Sanat Dergisi özgün bilimsel araştırmalar ile uygulama çalışmalarına yer veren ve bu niteliği ile hem araştırmacılara hem de uygulamadaki akademisyenlere seslenmeyi amaçlayan hakemli bir dergidir.**Aydın Sanat, Journal of Fine Arts Faculty is a double-blind peer-reviewed journal which provides a platform for publication of original scientific research and applied practice studies. Positioned as a vehicle for academics and practitioners to share field research, the journal aims to appeal to both researchers and academicians.*

AYDIN SANAT

Year 2 Number 3 - 2016 - Yıl 2 Sayı 3 - 2016

İÇİNDEKİLER - TABLE OF CONTENTS

What Do Images Mean in Visual Semiotics?

Görsel Göstergebilimde İmgelerin Anlamı Nedir?

Veysel Kılıç, Zekiye Sarıkartal..... 1

Kültürel Zenginliği Sahnelemek

Representing the 'Cultural Richness' on Stage

Berna Kurt Kemaloğlu..... 15

Kışkırtıcı ve Aktivist Bir Tasarımcı: Oliviero Toscani

Oliviero Toscani as an Activist and Controversial Designer

Nilgün Salur..... 25

Gerçekliğin Snapshot Kaydı ve Anıların Bir Sanat Nesnesi Olarak Yeniden Kurgulanması

The Snapshot Record of the Reality and the Reconstruction of Memories as an Object of Art

Sevtap Örgel, Selda Özturan..... 35

Gülmeden Grotesk Etkiye

From Laughing to Grotesque Effect

Burcu Salihoğlu..... 47

Erken Cumhuriyet Döneminde Süreli Yayınlarda Mobilya (Asri Evin Modern Mobilyaları)

Furniture in the Periodicals of Early Republican Period (Mondain Furniture of Modern Residence)

Ege Kaya, Meltem Eti Proto..... 61

Aydın Sanat'a Katkılar / Contributions to Aydın Sanat

Beral Madra ile Küratöryal Pratikler Üzerine

An Interview with Beral Madra on Curatorial Practices

Yıldız Öztürk Ötkünç (Söyleşi)..... 77

Sanat Kurumu Temsilcileriyle Görüşmeler / Sanat Yöneticilerinden Görüşler

Interview with Art Institutions' Representatives / Some Remarks from Art Managers

Merve Tuğtağ, Öznur Sade (Söyleşi)..... 85

Editörden

Aydın Sanat Dergisi kararlı adımlarla yayın hayatına devam ediyor. Üçüncü sayımız önceki sayılardaki gibi birbirinden farklı disiplinlerin temsiline dayanıyor ve dengeli bir dağılım içeriyor. Bu sayıda hakem değerlendirmesinden geçmiş altı adet makale yayımlıyoruz.

İlk sıradaki makalemiz aynı zamanda dergimiz açısından da bir ilk: "What Do Images in Visual Semiotics" başlıklı ilk makalemiz İngilizce bir makale. Veysel Kılıç ve Zekiye Sarıkartal tarafından kaleme alınan makale, görsel nesneleri anlama ve anlam üretme üzerine göstergebilimsel referanslarla, çevremizi kuşatan dünyaya analitik bir bakış açısı denemesi.

Berna Kurt Kemaloğlu tarafından yazılan "Kültürel Zenginliği Sahnelemek" adlı ikinci makalemiz, 1980 sonrası şekillenen toplumsal, siyasal ve kültürel ortam ve kimlik patlamasının dans sahnesine nasıl yansıdığını irdeliyor. "Kışkırtıcı Bir Aktivist, Bir Tasarımcı: Olivieri Tocani" başlığını taşıyan üçüncü makalemizin konusu ise reklam ve tasarım dünyasının sıra dışı tasarımcısı ve aktivisti; açlık, ırkçılık, savaş, uyuşturucu gibi toplumsal sorunlara ilişkin tasarımlarıyla tanınan Olivieri Toscani ile ilgili.

Geçen sayıda da yazıları bulunan iki yazarın, Sevtap Örgel ve Selda Özturan'ın bu sayıda yayımladığımız "Gerçekliğin Snapshot Kaydı ve Anıların Bir Sanat Nesnesi olarak Yeniden Kurgulanması" adlı makalelerinin içeriği, modern çağ ile hayatımıza giren fotoğrafın gerçeklik ve zaman sorgulamalarını başka bir boyuta taşınması hakkında. Üçüncü sayımızda yine tiyatro ile ilgili bir makalemiz var: Burcu Salihoğlu'nun "gülme" olgusunu teatral referanslarla incelediği, "Gülmeden Grotesk Etkiye" başlıklı çalışma. Gülünce oluşturan sebepleri çeşitli boyutlarıyla ele alan makale, filozofların komik ve gülünç olanla ilgili yaklaşımlarını değerlendiriyor.

Bu sayımız farklı bir disipline de sayfalarında yer veriyor: Cumhuriyetin ilk yıllarında değişen aile yapısının bir sonucu olarak konut kültüründe yeni yaklaşımları tartışan, "Erken Cumhuriyet Döneminde Süreli Yayınlarda Mobilya" başlıklı, kısmen mimarlık, kısmen de endüstriyel tasarımla ilgili bir çalışmaya. Ege Kaya ve Meltem Eti Proto'nun hazırladıkları makale, bu yeni konut kültürüne ait mobilya tasarımlarını, dönemin süreli yayınlarına dayanarak analiz ediyor.

İkinci sayımızdan itibaren başlattığımız "Aydın Sanat'a Katkılar" bölümü, bu sayıda da sanat mekanları, sanat kurumları ve küratöryel pratikler üzerine röportajlarla devam ediyor. Yıldız Öztürk Ötkünç'ün, günümüz sanatında küratör olarak mutlak yer edinmiş bir kişilik olarak değerlendirebileceğimiz Beral Madra ile gerçekleştirdiği söyleşi, Aydın Sanat'ın güncel sanat dünyasına bir pencere açmasını sağlıyor. Bu söyleşiye ek olarak iki genç araştırmacı ve öğrenciden biri olan Merve Tuğtağ'ın Elgiz Müzesi koordinatörleriyle ve diğer genç araştırmacı ve öğrenci Öznur Sade'nin de Rahmi Koç Müzesi yöneticileriyle yaptıkları görüşmeler, ülkemizdeki iki farklı müzecilik anlayışına bir ışık tutma çabası olarak dergimize katkıda bulunuyor.

Dördüncü sayımızın hazırlıklarına şimdiden başlayan yayın kurulu üyelerimiz Berna Kurt Kemaloğlu ve Münip Melih Korukçu, her zaman olduğu gibi içten bir çabayla ellerinden gelen katkıyı sundular, teşekkür ediyorum. Bu sayıda Aydın Sanat'a yazılarıyla nitelik kazandıran yazarlarımıza ve yazıları titizlikle değerlendiren hakemlerimize teşekkürlerimi ve minnetlerimi sunuyorum.

Prof. M. Reşat Başar
İstanbul Aydın Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

What Do Images Mean in Visual Semiotics?

Veysel Kılıç¹
Zekiye Sarıkartal²

ABSTRACT

"There can be no words without images." (Aristotle)

We all live in a visually surrounded world. We are intensively surrounded by exciting and motivating images. This is visual communication, which doesn't include language codes in a sense. The production of meaning from visual objects can be evaluated and examined with the help of semiotics. Images mean everything. Commercials and visual objects mean lots of things without using language codes. This paper offers a kind of analytical perspective for understanding and producing meaning from visual objects with a special reference to semiotics.

Keywords: Semiotics, Code, Icon, Index, Image, Visual Semiotics

Görsel Göstergebilimde İmgelerin Anlamı Nedir?

ÖZET

"Hiçbir sözcük imgesiz olamaz." (Aristoteles)

Görsel bir dünyada yaşıyoruz. Yoğun olarak hoş ve ilham verici imgeler tarafından çevriliyiz. Bu, bir bakıma dil kodlarını içermeyen görsel iletişim. Görsel nesnelerden anlam üretimi göstergebilim yardımıyla değerlendirilebilir ve incelenebilir. İmgeler herşeyi ifade eder. Reklamlar ve görsel nesneler dilsel kodları kullanmadan pek çok mana barındırabilir. Bu makale, görsel nesneleri anlama ve anlam üretme üstüne, göstergebilimi referanslara analitik bir bakış açısı sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Göstergebilim, Kod, İkon, Index, Imge, Görsel Göstergebilim

¹ (Prof. Dr.), Mardin Artuklu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

² (Prof. Dr.), Mardin Artuklu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, s.zekiye@gmail.com

*"One picture is worth a thousand words.
Yes, but only if you look at the picture and
say or think the thousand words."*

William Saroyan

Introduction

Communication is an act. It is the act of transferring meaningful signs from one party to another. Apparently, there are various forms, means and categories of communication. A message, speaker's intention

is sent through a proper channel to receiver's ear. Speaker first thinks of his message, his intention then he chooses appropriate grammatical rules and vocabulary—language codes and articulates them. The receiver receives this message; he first tries to detect the sounds and then language codes in order to comprehend the message. In other words; speaker encodes the message and receiver decodes it. Effective communication is the one, which minimizes potential misunderstanding. In the era of information, we have to send, receive and process lots of messages everyday via different channels. When we send messages, we don't only send language codes; we add our emotion to the messages as well. In an effective communication we are supposed to understand the emotion of the sender behind the message. According to Baudrillard successive phases of the image are; *"It is the reflection of basic reality. It makes any perverts as basic reality. It bears no relation to any reality. Whatever it is, its own pure simulacrum."* (Baudrillard, 1988: 170)

Among various communication tools human language-natural language is the most effective and sophisticated means of communication. Human language is different from other communication models or means because it is unique.

It has got unique properties of which the communication models lack. According to George Yule, a natural language has some unique properties. These properties distinguish human language from other communication systems. They are:

Displacement: Language is independent from time and place. Human language refers to the present, past and future. We can also communicate with people those who are thousands of miles far from us.

Productivity/Creativity: Human beings are continually creating new expressions and novel utterances by manipulating their linguistic resources to describe new objects and situations. This property is described as productivity or creativity.

If we internalize the rules and the basic vocabulary of our mother tongue, we can produce infinite number of sentences, which we have not heard before, and we can utter sentences which we have not uttered before, because language is open-ended. It also can create new words when the situation demands.

Cultural Transmission: We learn everything from our ancestors via language. Although we may have inherited physical features from our parents, we do not inherit their language. On the contrary, we acquire language in a cultural situation with other speakers. This process, whereby, a language handed down from one generation to next is described as cultural transformation.

Duality: Human language is organized at levels or layers simultaneously. This property is called duality. In speech production, we have a physical level at which we produce individual speech sounds like /n/, /b/, /i/. As individual sounds, none of these discrete has any intrinsic meaning. In a particular combination, we have meaningful units such as *bin* and *nib*.

Arbitrariness: There is no logical relation between signifier and signified. The connection is quite arbitrary; the aspect of relationship between linguistic signs and objects in the world is called arbitrariness. In other words, there is no logical connection between what comes out of our mouths and what they refer to in the world.

Semiotics: Semiotics or semiology is concerned with meaning. In other words; how meaning is represented in its broadest sense, it generates meanings or processes meaning by which readers or viewers comprehend or attribute meaning. Representation of meaning is realized by language, images and objects. Semiotics can also offer a useful perspective about formalist analysis. Semiotic analysis can be applied to literary texts as well as visual objects. Semiotic analysis, in effect, acknowledges some variable relationships. It is the study of signs and signifying practices. *"Semiotics studies how this referring results from previously established social convention."* (Eco, 1976: 16)

A sign can be defined basically as an entity such as words, images and objects. A sign refers to something else other than itself. Signifying practices simply refers to how rather than what meaning is produced and finally the social convention with meaning is called a code.

The founders of semiotics are Swiss linguist Ferdinand de Saussure and Charles Sander Peirce. Saussure is the founder of linguistics and semiotics both as sciences, which study the role of signs as a part of social life. Actually the origin of semiotics can be linked to structuralism, which is a method of analysis that looks for deeper structure and meaning behind the surface structure. According to structuralisms' all phenomena are ruled by some unseen rules.

American linguist Chomsky says that every sentence has got two structures; surface structure and deep structure. In order to get the meaning of a sentence, we have to reveal the meaning from deep structure, so structuralism tries to reveal the hidden rules, which organize anything from how people interact in particular social context. The structural semiotics is more concerned with the relation of elements to each other. *"Semiotics studies how this referring results from previously established social convention."* (Eco, 1976: 16)

Semiotics is often employed in the analysis of the text. Text doesn't necessarily mean written language. In the broadest sense, anything has got a message can be defined as text. Furthermore; written language, movies, films, pictures etc. are texts, shortly a text can exist in any medium verbal and non-verbal.

Some other approaches to textual analysis other than semiotic approach are rhetorical analysis, discourse analysis and content analysis. Semiotics is also very closely affiliated with cultural studies; content analysis is rather well established within the mainstream tradition of social science research.

Although content analysis concerns a quantitative approach to the analysis of manifest contents of media texts, semiotics is rarely quantitative and often involves a rejection of such approaches.

A social semiotic would also emphasize the importance of the significance, which readers attach to signs within a text. Saussure saw linguistics as a branch of semiotics because semiotics is concerned to stress the social aspect of signification, its practical, aesthetic or ideological use in interpersonal communication; there meaning is constructed as semantic value produced through actually shared codes.

Signs

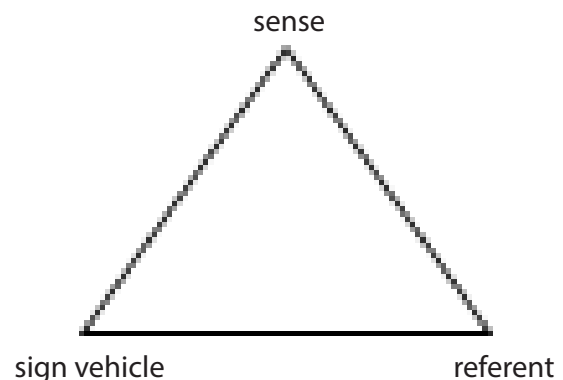
The study of signs is the study of construction and maintenance of reality. *"We only think in signs."* (Peirce, 1931: 58) Signs take the form of words, images, sounds, odors, flavors, acts or objects, but such things have no intrinsic meaning and become signs only when we invest them with meaning. No sign makes sense on its own but only in relation to other signs, because the value of signs is determined by the relationships between the sign and other signs within a system as a whole. The signs are organized into codes paradigmatically and syntagmatically. The meaning of a sign is determined mainly by its relationship to other signs. The study of codes emphasizes the social dimension of communication. Shortly, the word code means a signifying system.

Saussure defined this sign to the relationship between signifier, which carries or produces meaning and the signified, which is the meaning itself. The relationship be-

tween signifier and signified is arbitrary. Arbitrariness is one of the unique properties of language. The arbitrariness of the sign is a radical concept because it proposes the autonomy of language in relation to reality.

There is no one-to-one link between signifier and signified; signs have multiple meanings rather than single meanings. Signifiers change from culture to culture. Convention is the social dimension of signs; it is the agreement among the users about the appropriate uses of and responses to sign. The relationship between one's concept of fishers and the physical reality of fish is signification; it is one's way of giving meaning to the world of understanding it.

Peirce classified signs in terms of **symbol**, **icon** and **index**. Signs can be classified in terms of these three modes without reference to the purpose of their users within particular context. A sign may consequently be treated as symbolic by one person, as iconic by another and as indexical by the third.

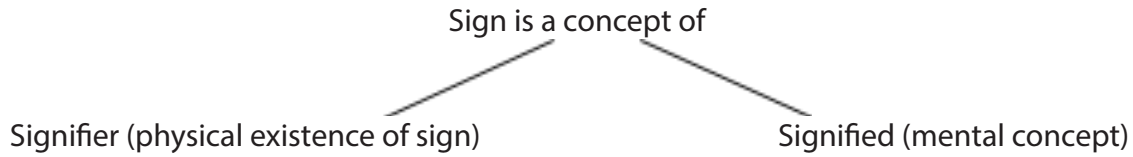


Sense: The sense he made of sign

Sign vehicle: The form of the sign

Referent: What the sign stands for

Saussure's model of signification:



Signification: is the external reality of meaning

Symbol

A mode in which the signifier doesn't resemble the signified but which is fundamentally arbitrary or purely conventional, so that the relationship must be learned; for instance, language in general (plus specific languages, alphabetical letters, punctuation marks, words, phrases and sentences) numbers, Mors codes, traffic lights, national flags. Symbol is the situation in which signifier doesn't resemble the signified. Signifier is the arbitrary convention of signified.

Icon

A mode in which the signifier is perceived as resembling or imitating the signified (recognizable looking, sounding, feeling, tasting or smelling) being similar in possessing some of its qualities: For instance; a portrait, a cartoon, a scale model, onomatopoeia, metaphor, realistic sounds in programed music, sound effects in radio drama, dubbed film sound track, imitative gestures and sound and music. *"Thus iconic signs are particularly ruled by convention but are at the same time motivated; some of them refer to an established stylistic rule, while others appear to propose a new rule."* (Eco, 1979: 16)

Index

A mode in which signifier is not arbitrary but is directly connected in some way physically or casually to be signified-this link can be observed or inferred: e.g. pastoral signs

(smoke, thunder, footprints, echoes, non-synthetic odors, flavor and medical symptoms, signals, pointers and recordings, all words, sentences, books and other conventional signs or symbols... It is the effect of what is filmed. As Peirce says we think only with signs. Nevertheless, anything cannot be labeled as a sign as long as it is not interpreted as a sign. Signifier can be interpreted as a physical aspect of sign. Both signifier and signified are the forms rather than content. Signifier is interpreted as the content of sign.

According to Hjelmslev signifier is expression, signified is content. Barthes referred specifically to non-linguistic signs *"as being so open to interpretation that they constitute a floating chain of signifieds."* (Barthes, 1999: 39) A sign is also something physically perceived by our senses; it refers to something other than itself; and it depends on recognition by its users than it is a sign. (Fiske, 41).

Language is experienced as nomenclature; its existence precedes our understanding of the world. Words seem to be symbols for things because things are inconceivable outside the system of differences, which constitutes the language. Yet even an image is not what it represents, the presence of an image marks the absence of its referent.

The difference between signifier and signified is fundamental. Nevertheless; when the signifiers are experienced as highly realistic as in the case of photography and film and it is particularly easy to slip into regarding them as identical with their signifieds.

Similarly, these very things seem to be represented in mind in an autonomous realm of thought because thought in the essence symbolic, dependent on the differences brought about by the symbolic order. And so language is overlooked or suppressed in favor of a quest for meaning in experience or in the mind. The world of things and subjectivity then becomes the twin guarantors of truth.

Signification:

In semiotics, sign functions syntagmatically (horizontally) and paradigmatically (vertically). The essence of pragmatics is the understanding of how sign works in the linguistic system. The system is related to the reader or viewer and his/her social status and his culture and background information. From this token, it is possible to say that the same sentence likely conveys different contexts.

The interaction between text and reader, interaction between reader and writer is determined by conventions. Interactive ideas or messages can be analyzed by the system formed by conventions.

All signs have got two types of meaning denotative and connotative meanings. There are two orders of signification. Barthes called the immediate visual impact denotative meaning and the cultural meaning connotative meaning.

"The difference between denotative and connotative meaning is not (as many authors maintain) the difference between them "univocal" and "vague signification." (Eco, 1979: 55)

Meanings are produced in the interaction between text and message. Meaning production is a dynamic act in which both elements contribute equally.

Denotative Meaning: Denotative meaning is the first, inherent, literary meaning. This is first order signification. What we discern in our mind when we heard a word is denotative meaning. Shortly; denotative meaning describes the relationship between signifier and

signified and the external reality. In terms of visual image a photograph is a sign, in other words it is a text. As for the example of photograph, denotative meaning is what is photographed and connotative meaning is how it is photographed.

Connotative Meaning: Connotative meaning is secondary, associative, reflected meaning. Every word has got one denotative meaning but it has more than one connotative meaning. Connotative meaning is the second order of signification which uses denotative sign (signifier and signified) as its signifier and attaches to it and additional signified. Related to what connotation is, Roland Barthes refers to myth; *"Barthes argues that the orders of signification called denotation and connotation combine to produce ideology, which has been described as a third order signification."* (Fiske and Hartley 1994: 287) According to Barthes, another second order of signification is called myth.

"Barthes thinks of a myth as a chain of related concepts. Thus the traditional myth of British policemen includes concepts of friendliness, reassurance, solidarity, non-aggressiveness, lack of firearms." (Fiske, 1990: 88)

A signifier might have different referents in different languages and it might have different signifieds because signified is a mental concept. In other words, many words in particular language refer to the same thing, however; they reflect different evaluations. Furthermore, a signified shown by one word is subject to historical change. Understanding consists in the reduction of one type of reality to another.

Codes: Codes are very important in semi-otic analysis. In that respect the analyses of traffic lights for example is a code. That is why codes can be called the system in which signs are organized. Like all other systems- from the point of view of structuralism- are governed by rules which are admitted by the members of the community using that particular code. Apparently, the study of codes stresses the social aspect of communication. *"Almost any aspect of our social life which is conventional or governed by rules consented to by members of society, can therefore be called coded."* (Fiske, 1990: 64)

Therefore, understanding a sign fullflegedly involves the application of an appropriate code, which is familiar to the interpreter or reader. As far as a text is concerned it is possible to say that every text is a system of signs organized according to codes and sub codes, which reflect certain values, attitudes, beliefs, assumptions and practices as well.

Signs in Analyzing Plastic Arts and Drawings:

Color: Color can either be examined individually or collectively. Colors sometimes can be considered as an institutional model on their own. Each color is the unit of expression and it is determined by the measure of sovereignty. Each color is connected with other colors in visual communication. *"Viewer should comprehend physical and cultural message at the same time."* (Barthes, 1964: 42)

Structure: Structures should be classified. Images generally considered in two dimensions. It gives impression of touching.

Form: In order to comprehend the differences between limit and line, the counter should be determined. Each image has got physical limits/borders. These limits become concrete in accordance with the forms.

SAMPLE	
SIGN	MAGAZINE ADVERTISEMENT
SIGNIFIERS	AN IMAGE OF A MAN
SIGNIFIED	A PERFECTLY HARMONIOUS

Paradigmatic analysis of the sample:

The paradigmatic approach emerges from the structuralist work of Claude Levi-Strauss 1966 and considers the patterns of oppositions that exist within the narrative and how they contribute to the development of the text. Possibilities of tension and struggle between images and their meanings have been denoted and negated by some artists of the 20th century. The process of labeling



Image 1. Rene Magritte, "Ceci n'est pas une pipe", 1929

the work itself has become the main question consequently.

Among the most well known paintings, which can be underlined as examples to understand the visual semiotics, is the "*Ceci n'est pas une pipe*" (French for "This is not a pipe") by Rene Magritte, finished in 1929, from his serial "*Treason of Images*". Magritte was also a friend of Michel Foucault and it is known that they had been corresponding.

In his painting, Magritte reintroduces discourse (This is not a Pipe) beside the classical elements of a painting; a realistic image of a pipe, painted carefully, considering the plastic elements and the equivalence in resemblance. Yet, Magritte used linguistic signs and affirmation besides them. There is the image of a pipe but the text affirms that

it is not a pipe. The signifier (image of the pipe), which is supposed to refer the object, a real pipe in life, is indicating that it is not the pipe that it refers to but the concept of a pipe, as it is confirmed by the text. Since this painting makes reference to semiotics, it has inspired some arguments in structuralism and post structuralism. The text, the letters, are in an uncertain relation with the painting itself. The confusion within the communication on the common ground of the canvas verifies that the mimetic representation of "*the pipe*" loses its identity and refers to almost nothing.

Relationship between signs and objects is not a mysterious phenomenon; human beings have the capacity to implement actions with the help of memory, imagination, and language. Creativity of mind nourishes by the representational images betraying

reality. Metaphors, displacements, dislocations, transpositions are some of the ways of articulating the creative process.

In 1917, when Marcel Duchamp bought a standard urinal, under the title *Fountain*, signed and dated it as “R. Mutt 1917” and submitted it to the contemporary art exhibition held by the Society of Independent Artists in New York, the committee board decided to exclude the *Fountain* off, announcing that an indecent sanitary ware could not be considered as a work of art. This must be a test for the commitment of freedom of expression of the new American Society who invited Duchamp to New York to establish a version of Paris Salon with a new conception of art. Duchamp did not reveal his identity since he was also among the board members. The prominent photographer Alfred Stieglitz photographed the work and it is the only

recording of “the original”. The work of art was lost afterwards and later Duchamp produced a few replicas. *Fountain*, since then is addressed as the key work of the contemporary art which inspired many other artists and art critics as well. Although that object is a piece of mass production, Duchamp claims that, since it is signed and submitted to art circles, it transforms into a work of art. Although it was not sculpted, it has all the values such as form, volume, texture, etc., to be evaluated as a sculpture. Since he also rotated the form 180 degrees and mounted it on a pedestal, the ordinary object has then gained a new formal concept in that new context. For example, it looks more like a womb of a woman, rather than a sanitary piece for man. That ready-made object should be evaluated with a semiotic approach. Duchamp proved that the presentation and perception of a work of art occur in a semiotic chain of exhibition



Image 2. Marcel Duchamp, “Fountain”, 1917



Image 3. Joseph Kosuth, "One and Three Chairs", 1966

and reception. He chose a mass produced item at a particular moment and time; signed it to conceal that it is the idea of the artist; it is not an original, not a unique piece of art with an aura. He produced replicas; thus the ideas representing it, would survive forever.

Another important aspect is the signature "R. Mutt." Although it is derived from the name of the shop owner, the word was a pun in German, meaning poverty, besides referring a daily funny cartoon strip. Consequently, all the useful significances disappeared visually and verbally, and literally a new perspective became possible to make new associations. In an interview, Duchamp said *"I was drawing people's attention to the fact that art is a mirage. A*

mirage, exactly like an oasis appears in the desert. It is very beautiful until, of course, you are dying of thirst. But you don't die in the field of art. The mirage is solid." (Hahn, 1964: 22)

Another powerful example of the relationship between semiotics and visual art is the *"One and Three Chairs"* by Joseph Kosuth, realized in 1966. He presented the object (chair) together with its photograph and a text of its dictionary description. Presenting an image like Magritte and presenting a ready made object as Duchamp, besides presenting a text, he proved that the communication among human beings is dependent on linguistics. Relatively pure information of the text is considered most important because language is essentially self-referential. The



Image 4. Diego Velázquez, "Las Meninas", 1656

work seems to be literally what it says. The artist presents three different forms of signifiers referring to the same signified; yet the levels of abstraction are not the same. Following a Duchampian path,

Kossuth opens up a possibility to imagine that recognition in the art world becomes possible only under the hegemony of the established system of language. Reigning the images and concepts is not enough

anymore; discourse is also imposed. The discovery of the significant role of discourse in contemporary semiotics leads way to post structuralism through the texts by Foucault, Deleuze, Derrida, and Lyotard who have interpreted the relation with the hegemonic power of the discourse and being actually in power.

"*Las Meninas*" (1656) by Diego Velazquez is one of the rare early examples in which the depicted figures evoke suspicious relations with the viewer. The daughter of King Philip IV, together with her dog, surrounded by her maids, and two dwarfs are portrayed in a large room where the upper bodies of the king and the queen are reflected in the big mirror. The painter also depicted himself as working at a large canvas. This composition creates considerable ambiguity on the depicted identities. The title, "*Las Meninas*" declares that it is the painting portraits of the maids. However, the princess is also there, besides the king and the queen. The space in the painting is not clear; it can be the studio of the artist as well as a chamber where the royal family posed. The viewer gets suspicious that there can be two paintings since s/he sees the one that is depicted and also another one, which has been studied by the painter in the painting. The viewer is also somehow included in the painting, because the mirror reflecting the images of the king and the queen, is supposed to reflect the viewer as well.

This painting is a particular example in which the signifier is the signified at the same time and Foucault addresses it as the first signs of epistemology in European art. In his "*The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*," he discusses the

complexity of knowledge and its discourse. The sight appearing in "*Las Meninas*" develops a central hiddenness possessing acceptable assumptions. Thus, the painting is a representation of the Classical but the space defines a Modern representation.

The semiotic approach focusing upon intertextuality and iconography in relation to the location of meaning concludes that a sign is not a thing but a socially constructed code. In the mentioned works of art, context, senders and receivers reached a new level negating the relationship between the signifier and the signified. The signifiers and what they signify are uncertain within the semiotic patterns of language. The number of representational forms is infinitive and none of the representations is more real than another.

REFERENCES / KAYNAKÇA

Aarre, M., *The Aesthetics of Language*, <http://www.randistrand.no/the-aesthetics-of-language>
Camfield W., *Marcel Duchamp: Fountain*, Houston 1989.

Barthes, R., *Göstergeler İmparatorluğu*, Çev. Tahsin Yücel, YKY, İstanbul, 2013.

Barthes, R., *Rhetoric Of The Image*, eds. Evans, J. & Hall, S., Visual Culture: The Readers, Saga Publication, London, 1999.

Barthes, R., *Rhetorique De Image*, Paris, 1964.

Belge M., *Michel Foucault ve Las Meninas*, Tan, 1982.

Eco, U., *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington, 1979.

Fiske, J., *Introduction to Communication Studies*, Routledge, London, 1990.

Fiske & Hartley, *Reading Television*, Routledge, London, 1994.

Foucault, M., *Bu Bir Pipo Değildir*, çev. S. Hilav, YKY, İstanbul, 1993.

Hahn, O., *Entretien Marcel Duchamp*, Paris-Express, 1964.

Haywards, S., *Key Concepts in Cinema Studies*, Routledge, London, 1996.

Kristeva, J., *Desire In Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Blackwell, Oxford, 1980.

Rabinow, P., (Editor) *The Foucault Reader: An Introduction to Foucault's Thought*, Penguin, London, 1991.

Rifat, G., *Göstergebilimin ABC'si*, Say, İstanbul, 2014.

Schwarz A., *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Revised and Expanded Edition, New York, 1997.

Naumann F.M., *The Recurrent, Haunting Ghost: Essays on the Art, Life and Legacy of Marcel Duchamp*, New York, 2012.

VISUAL REFERENCES / GÖRSEL KAYNAKÇA

Image 1. Rene Magritte, *La Trahison des images* (*Ceci n'est pas une pipe*), 1929. <http://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-treachery-of-images-this-is-not-a-pipe-1948>

Image 2. Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917. <http://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/fountain-1917>

Image 3. Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965. <http://www.wikiart.org/en/joseph-kosuth/one-and-three-chairs>

Image 4. Diego Velazquez, *Las Meninas*, 1656. <http://www.wikiart.org/en/diego-velazquez/las-meninas-detail-of-the-lower-half-depicting-the-family-of-philip-iv-of-spain-1656>

Kültürel Zenginliği Sahnelemek

Berna Kurt Kemaloğlu¹

ÖZET

1980’li yıllardan sonra dünyada ve Türkiye’de kimlik politikalarının yükselişi, baskı altına alınan aidiyet biçimlerinin kamusal alana çıkmasını sağlamıştır. Bu gelişmelerden etkilenen halk dansları sahnesinde de, hem kimlik temelli yeni topluluklar kurulmakta hem de çoklu dans geleneklerini temsil eden gösterilerin içinde ya da gösteri dramaturjilerine dair ifadelerde ‘mozaik’, ‘ebru’ gibi metaforlar ile ‘kültürel çoğulculuk’ gibi kavramlar kullanılmaktadır.

Bu çalışmada, öncelikle 1980 darbesi sonra şekillenen toplumsal, siyasal, kültürel ortam ve ‘kimlik patlaması’nın dans sahnesine yansımalarına odaklanılacaktır. Ardından, çeşitli gösterilerde temsil edilen kimlikleri, renkleri ya da aidiyet biçimlerini tanımlarken kullanılan mozaik ve ebru metaforları ile kültürel çoğulculuk kavramı karşılaştırmalı olarak incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Kimlik Politikaları, Halk Dansları, Mozaik, Ebru, Kültürel Çoğulculuk

Representing the ‘Cultural Richness’ on Stage

ABSTRACT

The rise of identity politics after 1980’s in Turkey and in the world gave rise to the visibility of the oppressed groups in public space. Accordingly, new identity-based folk dance groups have been established and performances representing multiple dance traditions on stage used and /or have been defined with ‘mosaic’ and ‘ebru’ metaphors and ‘cultural pluralism’ discourse.

This article will firstly focus on the social, political, cultural background after the last coup d’état in Turkey and the influence of the ‘explosion of identities’ on the folk dance scene. Afterwards, the ‘mosaic’ and ‘ebru’ metaphors along with the discourse of ‘cultural pluralism’, -all defining the multiple identities, colours or belongings on the stage- will be comparatively discussed.

Keywords: Identity Politics, Folk Dances, Mosaic, Ebru, Cultural Pluralism

¹ (Doç. Dr.), Berna Kurt Kemaloğlu, İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Yönetimi Bölümü, bernakurt@aydin.edu.tr.

Türkiye’de yaşanan 1980 askeri darbesi sonrasında siyasal, toplumsal, ekonomik ve kültürel ortam yeniden biçimlenmiş; siyasal yaşamı durma noktasına getiren darbe ile onun ürünü olan 1982 anayasası, uzun yıllar gündelik yaşama damgasını vurmuştur. Ayşe Saraçgil’in ifade ettiği gibi, bu yıllarda geleneksel iktidar ilişkileri değişmeye başlamakta, himaye edici kimlik arayışları ön plana çıkmaktadır (Saraçgil, 2005: 363).

Suavi Aydın’ göre, kimlik kavramının referansı 19. yüzyılın siyasal süreçlerinde belirlenmiş ‘ulusal sınırlar’ olmaktan çıkmaktadır. Artık cemaatlara, halklara, dil gruplarına ya da tarihi hatıra ortaklıklarına, hatta cinsel gruplaşmalara, kurgusal ya da somut küçük gruplara doğru boyut küçültmekte, yani çoğullaşmaktadır. Ulus-devletleşme sürecinin tek kültür yönünde gerdiği kültürler / cemaatlar / kimlikler arası ilişkiler, bu yeni sürece uyum sağlamaya çalışan mekanizmalar içinde gevşemektedir (Aydın, 2009: 14).

Kimlik, 1980’li yıllardan itibaren, siyaset programının bir parçası olmaktan çıkarak bu programın öznesi haline gelmiştir. Ancak değişen konjonktürün etkisiyle kimliği sorunsallaştıranlar, kimlik politikasının yegâne sahibi olan iktidar sahipleri değil, bu politikanın mağdurlarıdır. Siyasallaşma ve siyaset bu çoklu kimlikler üzerinden yapılmakta, kimlikler siyasetin öznesi haline gelmektedir. Artık kimliği iktidar olmak amacı çerçevesinde araçsallaştıran anlayışın yerini, kimlik temelinde var olma biçimi almaya başlamıştır. Kimlik ulus-devletlerin dayattığı birer verili gerçeklik olmaktan çıkıp, sorgulanan ve çoğullaşan, o ölçüde de siyaset alanının temel konusu haline gelen bir gerçekliğe dönüşmektedir (Aydın, 2009: 21).

‘Kimlik Patlaması’ ve Bastırılan Kültürlerin İfşası

Tanıl Bora, 1980’li yıllarda Türkiye kapitalizmi ve modernliğinin, Cumhuriyet tarihi boyunca ‘modernleşmek için bastırılan şeyler’in siyaset dolayımı olmaksızın, doğrudan fâş edilebilmesine uygun bir kıvama geldiğini belirtmektedir. Ülkenin periferisinin (çevresinin) gerçekliği ile –merkezde de– içselleşmiş yerlilik unsurları keşfedilmiş; Nurdan Gürbilek’in ifade ettiği gibi “*bastırılan geri dönmüştür*” (Akt. Bora 1995: 71). Resmiyet kasnağı gevşemiş; toplum “*dillenmiş*”, argo ve pop müzik yükselmiş; gerçek anlamda bir kitle kültürü teşekkül etmiş; Can Kozanoğlu’nun ifadesiyle bir tür “*kimlik patlaması*” (Akt. Bora 1995: 71) gerçekleşmiştir (Bora, 1995: 71).

1980’deki askeri darbe sonrasında kimlik temeli hareketlerin yükselişi halk dansları alanını da etkilemiş; hakim Sünni ve Türk kimliklerinin dışında konumlanan ve önceki dönemlerin iktidarları tarafından baskı altına alınan kimlikler kamusal alanda temsil edilmeye başlanmıştır. Mevcut kültürel çeşitliliği yansıtacak bir hareketlilik oluşmuş; belli bir etnik, dinsel vd. kimliğin kültürel temsilini öncelik olarak belirleyen topluluklar kurulmuştur.

Alevilerin 1980’li yıllardan itibaren kamusal alanda sergilemeye başladıkları cem törenleri ile bu törenlerde sahne alan semah ekipleri bu canlanmanın en belirgin örneklerinden birisidir. Fahriye Dinçer, 1950’li yıllardan itibaren büyük şehirlere göç eden Türkiye Alevilerinin dinsel pratikleri ve cemaat yapıları ile kimlik algılarının radikal bir değişim geçirdiğini belirtmektedir.

Alevi folkloruna ve dinsel pratiklerine yönelik ilgi canlanmıştır; 1989'dan itibaren kurulan yüzlerce cemevinde çok sayıda semah ekibi oluşturulmuştur (Dinçer, 1998: 33). İlk semah ekiplerine öncülük eden Durmuş Genç, Arzu Öztürkmen'e göre, bir tür 'gelenek icat etmiştir'. 1960'larda Şebinkarahisar'dan İstanbul'a göç edip Boğaziçi Üniversitesi'nin erkek yurdunda çalışmaya başlayan Genç, 1970'lerin başlarında Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü'ndeki (BÜFK) öğrencilerin çağrısıyla semah eğitimini başlatmıştır. Böylelikle ilk kez semahlar Alevi olmayan icracılar tarafından öğrenilmiş ve sahnelenmiştir. Genç emekli olduktan sonra çalışmalarını İstanbul'daki Karacaahmet Sultan Türbesini Onarma-Tanıtma ve Yaşatma Derneği bünyesinde yürütmüştür (Öztürkmen, 2005: 253-254).

İstanbul'da, 1991 yılında Kürt kimliği ve kültürünü merkeze alarak kurulan Mezopotamya Kültür Merkezi'nde de (MKM) müzik, sinema, halk dansları, tiyatro gibi alanlarda Kürt sanatı üzerine çalışmalar yürütülmektedir. 2005 yılında bu kültür merkezi bünyesinde *Mezopotamya Dans* adlı bir modern dans topluluğu da kurulmuş; topluluk *Mem û Zîn* ve *Demirci Kawa* gibi Kürt destanları ile *Jenosit*, *4 Kapı 40 Makam* ve *Leyla* gibi gösteriler sahnelemiştir. 1980'li ve 1990'lı yıllarda, yine İstanbul'da, Ermeni kültürünü tanıtmayı ve yaygınlaştırmayı hedefleyen topluluklar da ortaya çıkmıştır. Ermeni cemaati üyeleri tarafından 1980 yılında kurulan *Maral Müzik ve Dans Topluluğu*, Anadolu ve Ermeni halk danslarını orkestra ve çoksesli koro eşliğinde sahnelemek üzere kurulmuştur. 1997'de kurulan *Talar Müzik ve Dans Topluluğu* da halen çalışmalarını sürdüren bu tür topluluklar arasındadır.

Çalışmalarını Türkiye Hahambaşılığı ile İstanbul Yahudi cemaatinin destekleriyle sürdüren *Şemeş Karmiel Dans Takımı* da 2004 yılında kurulmuştur. Bu topluluk ve *Maral Müzik ve Dans Topluluğu* 2009 yılında, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetmenliği'nin projeleri çerçevesinde *Shaman Dans Tiyatrosu* ile birlikte sahne almıştır. *Sürgün* adlı bu gösteride, Sefarad Yahudilerinin İspanya'dan İstanbul'a zorunlu göçü canlandırılmış ve İstanbul'da birlikte yaşamın getirdiği güzellikler dans diliyle anlatılmıştır. (<http://www.salom.com.tr/news/detail/17657-Shaman-Dans-Tiyatrosu-ve-Semes-Karmienden-yurekleri-isitan-bir-dans.aspx>, [01.10.2011]).

Yukarıdaki topluluklar daha çok sahnelemeye yönelik çalışma yürütürken; Rumlar ve Çerkeslerin kurduğu dans ekipleri, sahne üretiminden çok cemaat içi bağları güçlendirecek nitelikteki dans etkinliklerine önem vermişlerdir. Bu toplulukların dansla kurduğu yakın ilişki, etnik ve kültürel kimliğin sahiplenilmesi, grup aidiyetinin oluşması, sürdürülmesi ve ifşası için vazgeçilmez bir durum olarak yaşanmaktadır. Bu temelde kurulan dans gruplarının sayısı da gün geçtikçe artmaktadır.

Türkiye genelinde çok sayıda yerel dernekte Gürcü, Laz, Çingene / Roman, Süryani, Arap vd. dansları üzerine çalışmalar yürütülmektedir. Yukarıda dans alanındaki bazı örneklerine değinilen "kimlik patlaması", bahsi geçen etnik ve dinsel aidiyetlerle sınırlanamayacak kadar geniş kapsamlıdır. Bastırılmış kimlikler sahne üzerinde temsil edildikçe, bu temsil biçimlerine dair farklı söylemler de inşa edilmektedir.

Kültürel Zenginliğe Dair Söylemsel Temsiller: Mozaik, Ebru ve Kültürel Çoğulculuk

Halk dansları sahnesi, her zaman için kültürler arası bir geçiş bölgesi olan Anadolu'nun kültürel zenginliğinin vurgulandığı bir alan olmuştur. 1940'lı yılların başlarında Halkevleri'nde çalışma yürüten Zehra Alagöz, farklı bölgelerin danslarını bir araya getirerek ilk *"potpuri"* düzenlemesini sahnelemiş ve günümüze kadar gelen bir sahneleme formunun öncülüğünü yapmıştır. Bu tarihten sonra, *Devlet Halk Dansları Topluluğu*, *Anadolu Ateşi* gibi büyük toplulukların, öğrenci kulüplerinin, derneklerin vb. birçok gösterisinde bu form farklı sahneleme teknikleriyle yeniden üretilmiştir.

Anadolu'nun farklı kültürlerinin halay, horon, karşılama, bar vd. formlardaki dans gelenekleri bir arada sergilenmiştir.² Bu tür gösterilerde Anadolu bir *"kültür mozaiği"* olarak tanımlanmış ve bu tanım sürekli yeniden üretilerek yerleşiklik kazanmıştır. Böylelikle, aynı topraklarda, farklı ya da eş zamansallıklarda yaşamış çeşitli kültürlerin bir aradallığı vurgulanmıştır.³

'Mozaik'ten 'Ebru'ya:

Yakın dönemde, *"mozaik"* metaforunun yanı sıra, kimlikler ve kültürler arasındaki alışverişi, geçişkenliği, kaynaşmayı, iç içe geçmeyi ya da melezleşmeyi ön plana çıkaran *"ebru"* metaforu da sanat alanında kullanılmaya başlamıştır. Attila Durak'ın *"Ebru"* adlı fotoğraf sergisinin kitabını yayına hazırlayan akademisyen Ayşe Gül Al

tınay, projenin çıkış noktasını *"Türkiye'deki kültürel çeşitliliği görünür ve anlaşılır kılacak yeni bir dil arayışı"* olarak tanımlamaktadır. Ebru ve mozaik metaforlarını karşılaştırmalı olarak ele alan Altınay'a göre, özelleştirici bir kültür ve kimlik anlayışını pekiştiren mozaik çokkültürcülüğü; kültürel homojenlik, sınırların keskinliği ve kopukluk çağrışımları yaratmaktadır. Mozağin farklı *"renkleri"*, etkileşim imkânı bırakmayan kesin sınırlarla birbirinden ayrılmıştır. Sert yüzeyiyle, değişmez bir *"kimlik"* duygusuna işaret etmekte; tarihin ve tarihsel dönüşümlerin unutulması tehlikesini beraberinde getirmektedir. Altınay *"ebru"*yu *"mozaik"*e bir alternatif olarak önermektedir:

"Bir metafor olarak 'ebru', 21. yüzyıl başlarında kültürel politikanın yeni ve eski ikilemleri üzerinde düşünmek için sıkça kullanılan 'mozaik' gibi metaforlardan çok daha anlamlı bir alternatif olabilir. 'Kültür' ve 'kimlik'leri hapsedmeden, fosilleştirmeden kültürel çeşitliliği tartışmanın yollarını bulabilir miyiz? Milliyetçi, etnisist, dinsel ve

diğer 'özcülüklerin' ötesine nasıl geçebiliriz? Tarihte ve bugün yaşanan şiddeti sorunsallaştırırken etkileşim, diyalog ve bir arada yaşama gibi dinamiklere gözlerimizi kapatmamayı nasıl başarabiliriz? Hem kayıpların üzüntüsünü ve acısını yaşayıp hem de nostaljik bir saflık ve masumiyet duygusu yaratmaktan kaçınabilir miyiz? Bugünü ve gele-

² Örneğin Anadolu Ateşi projesinin "hemen hemen her yöreden derlenmiş 3000 halk dansı figürü ve halk müziğini içinde barındırdığı" ifade edilmektedir. Anadolu Ateşi web sitesi, "Anadolu Ateşi / Hakkında", http://www.anadoluatesi.com/hakkinda_3_17, [20 Ocak 2016].

³ MHP eski lideri Alparslan Türkeş'in 1996 tarihli bir ifadesi, bu söyleme bir karşı çıkış olarak tarihe geçmiştir. Türkeş, Can Dündar'ın sunuculuğunu yaptığı Çapraz Ateş isimli bir tartışma programında dönemin SHP milletvekili Orhan Doğan'ın "Türkiye bir mozaiktir" sözlerine sinirlenip şu cümleyle cevap vermişti: "Ne mozaığı ulan! Mermer, mermer!" Bkz. "Ne Mozaığı Ulan, Mermer!", http://candundar.com.tr/_v3/index.php#!#Did=15903, [20.07.2015].

ceği sessizliğe gömmeden, geçmişini yeniden düşünmek için hangi araçlara sahibiz?

Bir metafor ve görsel-metinsel bir yolculuk olarak Ebru [...] asimilasyon ve bir tür çokkültürcülüğün benzer biçimlerde önümüzü kapatan çerçevelerine alternatif bir arayışı temsil ediyor.” (http://www.ebruproject.com/TR/Yazarlar/ayse_gul_altinay.asp, [29.03.2012])

Bahsi geçen fotoğraf sergisinin çerçevesini oluşturan ebru metaforu, yakın dönemde dans sahnesinde de kullanılmaya başlamıştır. Ancak Durak'ın projesinde etnik, dinsel vb. kimlikler açık bir şekilde telaffuz edilmektedir. Aşağıdaki örneklerde ise, farklı kimlikler yalnızca birer 'renk'e indirgenmiş, soyut varlıklar olarak temsil edilmektedir. Ebru sanatının yakın dönemde kazandığı popülerliğe yaslanarak meşruiyet kazanan bu söylemlerde dikkat çeken nokta; Türkçe dışındaki dillerin kullanılmaması, net bir şekilde tanımlanmayan kimliklerin belirsiz 'renk'ler olarak ortaya konmasıdır. Ebru metaforunun dans alanındaki kullanımına yönelik ilk örnek, gösterilerini “*medeniyetler buluşması konseptiyle*” küresel alana taşıdığı vurgulanan *Anadolu Ateşi* topluluğunun gösterisidir.

(<http://www.anadoluatesi.com/MainPage>, [30.09.2011]. Topluluk, 2011 yılında Erzurum'da düzenlenen Üniversiteler Kış Oyunları'nda sergilediği *Doğu'nun Kapıları* projesinin tanıtım metninde ebru metaforunu kullanmaktadır:

“Bir Ebru tuvalindeki suyun sonsuzluğunda birbirine karışarak çoğalan, birbirinden ayırlamaz bir biçimde oluşan o çok renkli ahengin temel renklerini de görürüz Erzurum'da. Ebru

misali çok renkli bir memleketin bir arada ve iç içe yarattığı bu renk armonisi içindeki renklerden de bağımsızlaşarak ortaya muhteşem bir sanat eseri çıkarır; işte bu Türkiye'nin rengidir... İzleyeceğimiz kültür programı bu olağanüstü çok renkli bütünselliğin masalını anlatmaktadır.” (http://www.anadoluatesi.com/hakkinda_3_2261, [30.09.2011])

Uyum içinde kaynaşarak çoğalan çok renkli bir bütüne, “*içindeki renklerden de bağımsızlaşan*” bir “*Türkiye rengi*”ne referans veren bu örneğin bir benzeri de *Shaman Dans Tiyatrosu*'nun *Buluşma* adlı gösterisinde ortaya çıkmaktadır. *Buluşma*, hem farklı renk ve kültürlerin hem de gösteride hikâyesi anlatılan âşıkların buluşmasıdır. Anadolu Ateşi'nden sonra kurulan gruplar arasında varlığını bugüne dek sürdürebilen tek özel dans topluluğu olan *Shaman Dans Tiyatrosu*'nun bu gösterisinde de, bütün renklerin “*beyaz*”da buluşması -ya da başka bir bakışla, beyaz içinde erimesi- fikri öne çıkarmaktadır.

Gösterinin son bölümünde; farklı renklerde, uzun elbiseler giyen dansçıların çok hızlı bir jestiyle, rengârenk kostümlerin hepsi beyaza dönüşmektedir. Bu esnada kayıttan verilen replik ise şu şekildedir:

“Bir nefes kadar uzun, bir ömür kadar kısa zamanların ritmiyle, geçmişini bilen ve tanıyan, geleceği gören ve anlayan bir bilgeliğin peşinden koşar gibi şarkılar söyleyerek, “Kim olursan ol, gel” diyen bir ışığa doğru uçar gibidir dans etmek. Bütün renkler buluşur, beyaz olur...” (<http://www.shamangrup.com/?lang=tr&w=gosteriler>, [14.10.2011].)

Topluluğun aynı replikleri kullandığı bir başka gösteri de, İstanbul'daki Ermeni cemaati

üyeleri tarafından kurulan *Maral Müzik ve Dans Topluluğu* ile birlikte sergiledikleri *İstanbul* ile Ermenice'de "ışık" anlamına gelen "luis" sözcüklerinin birleşiminden alan bu gösteri, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetmenliği'nin projelerinden biri olarak sergilenmiştir. "*Kurulduğu günden bu yana Türkiye'nin kültürel çeşitliliğini tüm dünyaya tanıtmayı hedefleyen*" topluluk aynı proje çerçevesinde, *Şemeş Karmiel Dans Takımı* ile birlikte-yukarıda bahsi geçen- *Sürgün* gösterisini sahnelemiş; ayrıca *Lozan Mübadilleri Derneği* ile birlikte dans atölyesi de yürütmüştür. (<http://www.shamangrup.com/?lang=tr&w=hakkimizda&m=tarihce>, [25.10.2011])

Devlet kurumlarının desteğiyle, İstanbul'daki yarı profesyonel⁴ bir dans topluluğu ile "azınlık" olarak kabul edilen cemaatlerin amatör dans topluluklarının birlikte sahne alması, 2000'li yılların dans sahnesi açısından dikkate değer bir gelişmedir. Küreselleşmeyle birlikte artı değer kazanan kültürel geleneklerin temsil imkânları genişlemekte; kimlik politikalarının yükselişiyle eş zamanlı şekilde, geçmişte baskı altına alınan kültürlerin kamusal görünürlüğü artmaktadır. Bu bağlamda, farklı kültürler arasındaki etkileşim ve alışverişi ön plana çıkaran söylemler ile üretimlerin artık "normalleşmiş" olduğunu söylemek mümkündür.⁵

Kültürel Çoğulculuk:

Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü (BÜFK) ile kültürel, sanatsal ve politik formasyonunu bu yapıda edinmiş kişilerin 1994 yılında kurduğu *Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu* da (BGST) dans sahnesinde *kültürler* arasındaki alışverişi vurgulayan topluluklar arasındadır. Altınay'ın yukarıda özetlediği "ebru" metaforuyla ortaklıklar içeren "*kültürel çoğulculuk*" yaklaşımları, 1990'lı yılların ortalarından itibaren şekillenmeye başlamıştır.

Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü 1970'li yıllardan itibaren folklor alanını biçimlendirmiş olan milliyetçi paradigmaya yönelik eleştirel bir yaklaşım geliştirmiş, 1990'lı yılların başında da alternatif bir söylem geliştirmek için adımlar atmaya başlamıştır.⁶ Taner Koçak, bu süreçte; tek etnisiteyi esas alan, milli birlik beraberlik / milli kimlik ülkesüne dayalı uluslaşma süreci ve bu sürecin folklor alanında yaptığı tahrifatı ve kafa karışıklığını aşma çabasının öne çıktığını belirtmektedir. Bu alanı kültürel çoğulcu bir bakış açısıyla tekrar tarif etme çabasının BÜFK'ün müzik biriminin 1993'te hazırladığı *Kardeş Türküler* konseri ile pratiğe geçirildiğini ifade etmektedir. Halkların bir arada, yan yana, barış içinde yaşayabileceği fikri, projenin diğer geleneksel halk müziği konserlerinden çok farklı bir noktaya ulaşmasını sağlamıştır. BÜFK'ün 1995 yılında sahnelediği *Karola* isimli dans-müzik gös-

⁴ 'Yarı profesyonel' tanımı, topluluğun kurucusu ve genel sanat yönetmeni olan Murat Uygun'a aittir. (Murat Uygun ile kişisel görüşme, 10 Ocak 2013, İstanbul).

⁵ Günümüzde ekonomik ihtiyaçlar, yaşanan şiddet olaylarının etkinliklerin iptal edilmesine yol açması vb. sonucunda farklı gruplar birlikte sahneye çıkabiliyor. Özellikle ortak konserler çok yaygınlaşmış durumda. Bu tür birliktelikleri değerlendirebilmek için, ortak çalışma ve prova süreçlerindeki karşılıklı etkileşim düzeyi, kurulan sahne estetiği, seyirciyle kurulan ilişki, performans sonrası ortak değerlendirme vb. süreçlerin analiz edilmesi gerekiyor.

⁶ Kulüp üyelerinin yayımladığı *Folklorla Doğru* dergisinin özellikle 1987 tarihli 56. sayısında, alternatif söylem geliştirmeye yönelik çalışmaların sonuçlarını içeren yazılar bulunmaktadır. Örneğin kulübe 1980'li yılların ortalarında katılan Taner Koçak'ın 1990 tarihli bir yazısı, hem dönemin halk oyunları ortamına hem de kulübün bu ortam içindeki konumlanışına yönelik ipuçları vermektedir: Taner Koçak, "Halkoyunları Piyasası: Geçmiş ve Bugünü Üzerine Notlar", *Folklorla Doğru*, s. 59, (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 1990): 33-39.

terisi de ileriki yıllarda bazı Kardeş Türküler konserlerinin danslı sahneler içermesinin de yolunu açacaktır. (http://www.bgst.org/dans/arastirma.asp?id=3&bn=1&righthtml=kt_dans, [25.09.2010]).

*Karola'da temel hedef "etnik çeşitliliğin tektipleştirilmeye çalışıldığı, farklı kültürlerin yok olmaya yüz tuttuğu bir ortamda, bu kültürlerin dans ve müziklerini çeşitlilikleriyle ve farklılıklarıyla sergilemek"*tir (Gökçen, 1996: 387). BÜFK'ün kültürel çoğulcu bir anlayışla yürüttüğü çalışmalar, "geleneksel formların esas alındığı deneysel bir sahneleme arayışı" olarak nitelendirilebilir. İlk aşamada kuramsal ve pratik araştırmalar yürütülerek farklı kültür ve bölgelerin danslarıyla tanışıklık kazanılmakta; daha sonra da danslar, üretildikleri ve tüketildikleri koşullar göz önüne alınarak yeniden yorumlanmaktadır. Bu esnada edinilen her tür bilgi, -aktaran kişinin ideolojik süzgecinden geçmiş olacağı göz önünde bulundurularak- eleştirel bir gözle yeniden değerlendirilmektedir. Modernist, milliyetçi ya da cinsiyetçi yaklaşımlara uzak durarak, söz konusu kültürle ve o kültürü oluşturan öğelerle tanışıklık sağlamak ve böylece kültüre "içeriden" bir bakış geliştirebilmek hedeflenmektedir (Gökçen, 2008: 132). Türkiye'de ve dünyada geleneksel dansları temel alan hakim koreografi anlayışlarına da eleştirel bir mesafeyle yaklaşmaktadır (Gökçen, 2008: 139-141).

1990'lı yılların sonlarında, Avrupa Birliği üyelik süreciyle bağlantılı şekilde kültürel haklar alanında sınırlı ilerlemelerin yaşandığı, devletin kültürel-etnik gruplara yönelik baskısının göreceli olarak hafiflediği bir ortamda, baskı altındaki aidiyet biçimlerinin

kamusal görünürlüğü artmakta; bu kültürler dans ve müzik sahnesinde eskisine göre daha fazla temsil edilmektedir. Bu dönemde, bu iki yapıda bu dönüşümle bağlantılı olarak farklı çokkültürcülük perspektifleri üzerine okumalar yapılmış; bu çalışmanın sonuçları *Folklor Doğu* dergisinin 2006 tarihli 66. sayısına ve sanatsal süreçlerine de yansımıştır.⁷

Benimsenen bu alternatif ve demokratik çok kültürcülük ya da kültürel çoğulculuk perspektifinin temelinde, sahnede dans ve müzikleri sergilenen kültürleri birer "renk" olarak ele alan homojenleştirici bakışı ya da "altkültürcü" eğilimi reddetmek bulunmaktadır. Farklı aidiyet biçimlerini gerçekliklerinden kopararak, hayali bir üst kimlik çerçevesinde eriten bu hakim yaklaşım eleştirilmekte; kültürler arasındaki hiyerarşi ile üst kimlikler dışarıda bırakılmaktadır. (Şenkardeşler, 2006: 389-393). BÜFK'ün bu tartışmalar sonrasında sergilediği *Yedi Diyar* dans-müzik gösterisinde, farklı kültürleri daha yakından tanımak üzere alan araştırmaları yürütülmüştür. Sahneler dans ve müziklerin icra edildikleri ortamlardan yola çıkarak kurgulanmış; karakteristik özellikleri daha iyi yansıtabilmek için, bölgelere ait ses ve görüntü kayıtları ile fotoğraflardan yararlanılmıştır. Seyirciye dağıtılan program dergisinde, gösterinin hazırlık süreci ve dramaturjik yönelimine, araştırılan bölgelere, şarkıların kaynaklarına, şarkı sözlerinin yerel dil ve alfabelerine ayrıntılı olarak yer vermeye başlanmıştır (Şenkardeşler, 2006: 390-392). Yakın dönemde de, dans ve müzikleri çalışılan etnik, dinsel, sınıfsal, cinsel vd. aidiyet gruplarının "gerçekliğine", güncel sorunlarına değinen sahnelere ağırlık

⁷ Bkz. "Çokkültürcülük Dosyası", *Folklor Doğu*, s. 66, (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2006): 67-165 ve Ahmet Şenkardeşler, Gülben Yılmaz, "Yedi Diyar Deneyimi", *Folklor Doğu*, s. 66, (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2006): 389-393.

verildiğini söylemek mümkündür. Bu bağlamda, örneğin Karadeniz dans-müzikleri, bölgede yaşanan –hidroelektrik (HES), termik ve nükleer santraller gibi- çevre sorunları işlenerek sergilenmiştir. Ayrıca ifade ve inanç özgürlükleriyle bağlantılı sorunlara, Ortadoğu'daki demokrasi taleplerine, kadına yönelik şiddete, emek eksenli sorunlara, kentsel dönüşümle bağlantılı yerinden etme / zorla iskân vb. meselere değinen dans-müzik sahneleri sergilenmiştir.

Sonuç Yerine:

1980'li yıllardan itibaren kimlik siyasetinin merkeze yerleşmesiyle birlikte, farklı aidiyet biçimlerinin kültürel temsili öncelik olarak belirleyen dans toplulukları kurulmuş ve birlikte yaşayan farklı kültürler içinde yürütülen; grup aidiyeti oluşturma, bunu sürdürme ve kamusal alanda temsil etmeye yönelik dans çalışmaları, kimlik temelinde var olma biçimine dönüşmüş

tür. Yakın dönemde sergilenen ve farklı dans geleneklerinin bir arada sunulduğu "potpuri" formundaki gösterilerde, kültürler arası ilişkilerin temsili "mozaik", "ebru" gibi metaforlar ya da "kültürel çoğulculuk" gibi kavramlar çerçevesinde ifade edilmektedir. Bazen gösterilerin dramaturjik yönelimini ifade etmek için basılı metinlerde kullanılan, bazen de bizzat gösterinin içinde telaffuz edilen bu kavramlar, farklı yaklaşımları temsil etmektedir. Mozaik çokkültürcülüğü; homojen oldukları varsayılan kimlikleri / renkleri birbirinden keskin sınırlarla ayırarak, kültürel iletişimi sınırlayan bir çerçeve sunmakta; özcü ve statik bir kimlik anlayışını ortaya koymaktadır. Ebru metaforu ile kültürel çoğulculuk yaklaşımı ise; etkileşim, diyalog ve bir arada yaşama gibi dinamiklere referans yapmaktadır.

Bahsi geçen çerçeveler değerlendirilirken, kültürler arası iletişimin ne şekilde ele alındığı belirleyici olmaktadır. Örneğin sahne- de temsil edilen kimlikler birleştirici bir üst kimliğin içinde eritildiğinde ya da tarihsel, toplumsal vd. gerçeklikleri göz ardı edilerek hayali birer "renk"e indirgendiğinde, hiyerarşik bir ilişki biçimi ortaya konmaktadır. Farklı aidiyet topluluklarının bir arada yürüttüğü sanatsal çalışmalarda da; kültürel etkileşimin niteliği, çalışma ve prova süreçlerinin yürütülüş biçimi vb. önem kazanmaktadır. Sanatsal değerlendirme yapılırken, söylem analizinin dışında, sahne estetiği ve seyirciyle ilişki gibi unsurların da incelenmesi gerekmektedir. Zengin bir kültürel çeşitliliğe sahip olan halk dansları sahnesi, bu tür araştırmalar için de oldukça geniş bir zemin ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Altınay, A. G. "Sudaki Yansımalar", http://www.ebruproject.com/TR/Yazarlar/ayse_gul_altinay.asp, [29 Mart 2012]. (Web sitesinde, şu kitap-
tan alındığı not düşülmüştür: Ebru:
Kültürel Çeşitlilik Üzerine Yansımalar,
Haz. Ayşe Gül Altınay (İstanbul: Metis
Yayınları, 2007).

Anadolu Ateşi resmi internet sitesi,
"Mustafa Erdoğan: "Anadolu Ateşi'nin
temel konsepti medeniyetler buluş-
masıdır." <http://www.anadoluatesi.com/MainPage.>, [30 Eylül 2011].

Anadolu Ateşi resmi internet sitesi,
"Anadolu Ateşi / Hakkında",
[http://www.anadoluatesi.com/hak-
kinda_3_17](http://www.anadoluatesi.com/hak-
kinda_3_17), [20 Ocak 2016].

Anadolu Ateşi resmi internet sitesi,
"Doğu'nun Kapıları / Hakkında",
[http://www.anadoluatesi.com/hak-
kinda_3_2261](http://www.anadoluatesi.com/hak-
kinda_3_2261), [30 Eylül 2011].

Aydın, S. (2009). *Terzinin Biçtiği Bede-
ne Uymazsa: Türk Kimliğinin Yaratıl-
ması ve Ulusal Kimlik Sorunu Üzerine*,
Özgür Üniversite Kitaplığı: 81, Anka-
ra: Maki Basın Yayın, 1. Basım. Bora,
Tanıl (1995). *Milliyetçiliğin Kara Baha-
rı*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Dinçer, F. (1998) Alevi Semahs in His-
torical Perspective, 20. *International
Council for Traditional Music (ICTM)
Sempozyumu Bildirileri / Folklor*
Doğru özel sayı, İstanbul: Boğaziçi
Üniversitesi Yayınları, 2000: 33.

Gökçen, G., Saral, S., Uncu, Ü. (1996).
Karola, *Folklor Doğru* (62) İstanbul:
Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi: 387.

Gökçen, G., Soy, L. (2008). Kardeş Tür-
küler, Kardeş Danslar, *Kardeş Türküler:
15 Yılın Öyküsü*, (İstanbul: BGST Yayın-
ları, Haziran 2008): 132.

Koçak, T. (1990). Halkoyunları Piyasa-
sı: Geçmişi ve Bugünü Üzerine Notlar,
Folklor Doğru (59), İstanbul: Boğazi-
çi Üniversitesi Yayınevi: 33-39.

Koçak, T. Kardeş Türküler Projesinde
Yer Alan Danslı Sahnelerin Arkaplanı:
Geleneksel Danslar Alanında Kültü-
rel Çoğulcu Bir Paradigmanın Kısa
Tarihçesi, [http://www.bgst.org/dans/
arastirma.asp?id=3&bn=1&righthtm-
l=kt_dans](http://www.bgst.org/dans/
arastirma.asp?id=3&bn=1&righthtm-
l=kt_dans), [25.09.2010].

Öztürkmen, A. (2005). Stating a Ritu-
al Dance Out of its Context, The Role
of an Individual Artist in Transfor-
ming the Alevi Semah, *Asian Folklore
Studies*, (64): 247-260.

Saraçgil, A. (2005). *Bukalemun Erkek*,
İstanbul: İletişim Yayınları: 363.

Shaman Dans Tiyatrosu resmi inter-
net sitesi, "Buluşma", [http://www.
shamangrup.com/?langs=tr&w=gos-
teriler](http://www.
shamangrup.com/?langs=tr&w=gos-
teriler), [14 Ekim 2011].

Shaman Dans Tiyatrosu resmi inter-
net sitesi, "Hakkımızda", "Tarihçe",
[http://www.shamangrup.com/?lan-
gs=tr&w=hakkimizda&m=tarihce](http://www.shamangrup.com/?lan-
gs=tr&w=hakkimizda&m=tarihce),
[25. 10. 2011]).

Şalom Gazetesi, <http://www.salom.com.tr/news/detail/17657-Shaman-Dans-Tiyatrosu-ve-Semes-Karmienden-yurekleri-isitan-bir-dans.aspx>, [01.10.2011]).

Şenkardeşler, A., Yılmaz, G. (2006). Yedi Diyar Deneyimi, *Folklor Doğru*, s. 66, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi: 389-393.

Türkeş, A. Ne mozaigi ulan! Mermer, mermer!, http://candundar.com.tr/_v3/index.php#!#Did=15903, [20 Temmuz 2015].

Uygun, M. (2013). Shaman Dans Tiyatrosu Genel Sanat Yönetmeni Murat Uygun ile kişisel görüşme, İstanbul: 10 Ocak 2013.

(2006). Çokkültürcülük Dosyası. *Folklor Doğru* (66), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi: 67-165

Kışkırtıcı ve Aktivist Bir Tasarımcı: Oliviero Toscani

Nilgün Salur¹

ÖZET

Reklamcı Oliviero Toscani, geleneksel reklam anlayışının yanı sıra tüm insanlığı ilgilendiren yoksulluk, açlık, ırkçılık, savaş, AIDS ve uyuşturucu gibi farklı ve çoğu zaman şok edici etkiler bırakan içeriklere sahip konulardaki tasarımlarıyla öne çıkmaktadır. Sanatçı tasarımları aracılığıyla tasarımcının, tüketicinin nasıl giyinmesi gerektiğini düşündüğü kadar toplumu ilgilendiren sosyal konulara da dikkat çekmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Reklamcılığı sosyal sorumluluk çerçevesinde gören anlayışıyla bir çok tasarımcıyı etkilemekte ve insanların konulara farklı bakış açıları ile bakmalarını sağlamaktadır. Günümüz reklam ve afişlerinin tek düzeliğinin aksine Toscani, sahip olduğu kışkırtıcı ve aktivist tavrıyla insanları şaşırtmaya devam etmektedir. Bu yazı kendine özgü üslubuyla, reklamcılık alanında çok farklı bir yere sahip olması ve yeni nesil tasarımcılara ilham kaynağı olacağı düşüncesi ile Toscani'yi tanıtma veya hatırlatma amacı ile yazılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tasarımcı, Fotoğrafçı, Reklam, Sosyal Sorumluluk.

Oliviero Toscani as an Activist and Controversial Designer

ABSTRACT

The advertising photographer uses a wide variety of photographs to sell not only products but lifestyles, concepts and ideas. The advertising photographer has a greater creative freedom to interpret how products, services, lifestyles and ideas can be presented photographically. Photographer Oliviero Toscani is one of the first photographers who used his freedom in a sparking way. He stepped out of conventional advertisement comprehension by using shocking photographs which issues social and humanity problems like racism, AIDS, poverty, hunger, war, narcotics addiction in his advertisement projects. The photographer shows us that an advertisement may not only lead consumers in arena of products but may also mention problems of world and and draw attention to humanity challenges. Oliviero Toscani affects many designers with his attribute to penetrate social responsibility into advertising photography and brings a new point of vision to advertising photography. In contrary to conventional routine advertisements and posters. Toscani continues to surprise people with his provocative and activist manner. This article aims to remember Toscani who has a special part in advertisement area and introduce him, hoping he may be an inspiration for to new generation graphic designers with his distinctive style.

Keywords: Designer, Photographer, Advertisement, Social Responsibility.

¹ (Yrd.Doç.), Nilgün Salur, Anadolu Üniversitesi, Engelliler Entegre Yüksek Okulu, Grafik Bölümü, nsalur@anadolu.edu.tr



Resim 1. Oliviero Toscani

İtalyan fotoğrafçı ve reklamcı Oliviero Toscani, 28 Şubat 1942 Milano'da dönemin önemli fotoğrafçılarından biri olan Fedele Toscani'nin oğlu olarak dünyaya gelmiştir (Resim 1). 1930-1970 yılları arasında İtalya'nın önemli olaylarını fotoğraflayan Baba Toscani, İtalya'nın ünlü gazetesi Corriere Della Sera'da gazetenin ilk belgesel fotoğrafçısı olarak çalışmış ve görevini faşizm döneminde de sürdürerek çektiği Mussolini fotoğraflarıyla ün kazanmıştır. Farklı ve özgür kişiliği ile tanınan Fedele Toscani'nin, oğlu üzerinde büyük etkileri olduğu ve Oliviero Toscani'nin sanatla iç içe büyümesinin kariyerinin ileriki aşamalarını şekillendirici bir rol oynadığı bilinmektedir. Okul yıllarında derslerine karşı ilgisizliğiyle dikkat çeken ve ders zamanlarını sinemaya gidip film izleyerek geçiren Oliviero Toscani, mimarlığa ilgi duymasına rağmen babasının izinden gitmeyi tercih etmiş ve fotoğrafçılık eğitimi almıştır. Zürich'de bulunan Hochschule for Gestaltung und Kunst'da fotoğrafçılık eğitimi alan Toscani; mezuniyet sonrası-

da iş yaşamına atılmış ve Elle, Vogue, L'Uomo Vogue, GQ, Harper's Bazaar, Esquire ve Stern gibi uluslararası dergiler için moda fotoğrafçılığı yapmıştır (Gürel ve Bakır, 2008). Toscani kariyerinde kurum imajlarını ve kampanyalarını gerçekleştirdiği Jesus Jeans, Fiorucci, Valentino, Chanel, Prenatal, Esprit, Benetton gibi firmalara marka olma yolculuklarında belirleyici bir rol oynamıştır. Çalışmaları uluslararası fuarlarda ve çeşitli müzelerde sergilenen Toscani; Cannes Film Festivali'nden aldığı "Lion d'or" ödülünün yanı sıra, Tokyo, New York, ve Milano Sanat Direktörleri Kulübü'nün "Grand Prix"ini, "Unesco Grand Prix"ini ve "Grand Prix D'affichage"i de kapsayan pek çok ödülün de sahibi olmuştur. (<http://www.biyografi.info/kisi/oliviero-toscani>)

Günümüzün rekabetçi reklam ortamında, bir adım öne çıkabilmek, alıcıda etki uyandırabilmek için çok farklı tasarımlar yapılmaktadır. Reklamların en büyük amacı, hedef kitlenin üzerinde estetik ve psikolojik

bir etki oluşturmaktır. Reklamlar çoğunlukla gerçek yaşamın içinden, kişi veya nesnelerin görüntülenmesi yerine, alıcının/hedef kitlenin etkilenecek satın almaya istek duycacağı şekilde kurgulanmaktadır. Kurguya dayalı bu görüntüler, kimi zaman alıcının kendi yaşam tarzına yakın, kimin zaman da alıcının özendiği düşlediği bir yaşam tarzı ve istekleri doğrultusunda tasarlanmaktadır. Reklam sayesinde gerçek yaşamla hayaller arasında bir köprü kurulmaktadır. *"John Berger de, her gün yüzlerce reklam imgesi ile karşı karşıya kaldığımızı dikkat çekerek, bu denli çok karşılaştığımız başka bir imgenin olmadığını belirtir. Yine Berger'e göre; reklamlarla, her birimize bir nesne daha satın alarak kendinizi yada yaşamlarımızı değiştirmemiz önerilir. Reklam imgesinde, aldığımız nesnenin bizi zenginleştireceği savunulur; oysa, o nesneyi almak için para harcadığımızda biraz daha yoksullaşırız"* (Koncavar, 1999: 238).

Toscani'ye göre, düşünülenin ve bilinenin aksine; reklamın amacı bir ürünü daha fazla satmak değil, markanın özelliğini ve rakiplerine kıyasla farklılığını ortaya koymaktır. Diğer bir deyişle reklamın amacı farklılık yaratarak, farklılığı tüketicinin gözünde hatırlanır kılmaktır. Toscani, pazar araştırmasına karşı olması ile de klasik reklam uzmanlarından ayrılmaktadır. Benetton ile çalıştığı süre zarfında, hiç pazar araştırması yapmadığı bilinmektedir. Ona göre reklam uzmanlarının yaratıcılık yönündeki en önemli engelleri pazar kurallarına takılıp kalmaları ve kendilerini kısıtlamalarıdır (Toscani, 1996). Bu bağlamda geleneksel reklam anlayışını eleştiren Toscani; reklamla ilgili ona karşı olan ve eleştiren herkese meydan okur. Nasıl mı? Reklam anlayışının tümüyle değiştirilmesi gerektiğini, reklamın bir insanlık suçu gibi yargılanmasının gerektiğini

savunur. Bu söylemini büyük harflerle dile getirir. *"Dev boyutlu paraları boşa harcama suçu, toplumsal yararsızlık suçu, yalancılık suçu, akla karşı işlenen suçlar, saçma ve boş şeylere tapındırma suçu, dışlama ve ırkçılık suçu, sivil barışa karşı işlenen suç, dile karşı işlenen suç, yaratıcılığa karşı işlenen suç, yağma suçu"* olarak tanımladığı fikirlerini on bir başlık altında toplar (Toscani, 1996: 19). Tüm bu suçları işleyen geleneksel reklamlar birbirine benzemekte, sıkıcı bir görünüm sergilemekte ve kimseyi rahatsız etmeksizin kolay kabul görmenin emniyetine sığınmaktadır. Reklam uzmanları özünde iletişimsel bir etkinlik olan mesleklerini uygulamamaktadırlar. Yürekliikten ve ahlâk kavramından da yoksundurlar. Onlara bir bütçe ayırmış olan işletmenin toplumsal, kamusal, eğitsel görevi üzerinde düşünmemekte bu konulara kafa yormamaktadırlar (Gürel ve Bakır, 2008: 9). Bu düşüncüyü aynı zamanda Toscani'nin *"Reklam Bize Sırtan Bir Leştir"* isimli kitabında da görmekteyiz. Toscani'nin (Toscani, 1996) *"Reklam, parfümler sürünmüş bir leştir. Ölümler için hep, 'İyi korunmuş, sanki gülümsüyor gibi' derler. Reklam için de öyle. Ölmüştür, ama hala sırtmaktadır"*; diye nitelendirdiği geleneksel reklam anlayışına şiddetle karşı çıkan Benetton'un reklam kampanyalarının yaratıcısı Oliviero Toscani seçkinlerin yaşantısına özendiren, duygusallığı ya da cinselliği işleyen, gençleri hedef alan reklamların popülerliğini yitirdiğini, toplumu sorgulayan, büyük gürültü koparan, geleceğin reklam anlayışının öne çıkması gerektiğini öne sürmektedir.

Giyim firması Benetton'ın asıl büyük patlamasını 1990'lı yıllarda ünlü reklamcı Oliviero Toscani'nin imza attığı anarşist ve görsel yönü merkezde olan reklam kampanyasıyla gerçekleştirmiştir. Toscani'nin ırk ayrımı, in-

sanlık, AIDS gibi güncel gerçekleri işlediği reklam kampanyası, firmanın imajını yükseltmekle kalmamış aynı zamanda çok ses getirmiştir. Her sezon ayrı bir provokasyonla gündeme oturmayı başaran Toscani'nin adı Benetton'la birlikte anılmaya başlamıştır.

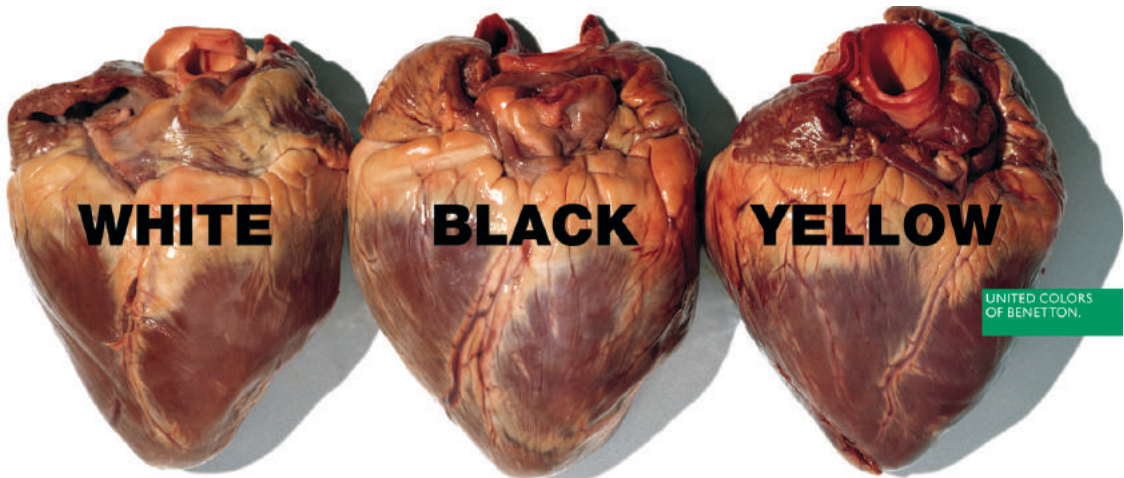
Toscani'nin kışkırtıcı, değerleri alt üst eden reklamları sonuçta bir markanın tüketimini arttırmayı amaçlar. Konularını seçerken hiçbir kural ve sınır tanımayan Toscani, açlık, savaş, kıtlık ve özgürlük gibi konuları reklam kampanyalarında işleyerek Benetton'un kendi çıkarı doğrultusunda kullandığı düşünüldükçe de çok tepki almıştır. Luciano Benetton ise tepkilerin kaynağının reklam ajanslarından çıktığını söylemiştir. Benetton, *"Biz sahip olduğumuz iletişim gücünü iyi bir kaynağa aktarıyoruz. Bu da geleneksel reklam stratejisine pek uymuyor. Bu durum ajansları korkutuyor"* demiştir. Başka firmaların da onların yolundan gitmesi gerektiğini söyleyen Benetton, *"Bunu yapan bizim dışımızda başka şirket yok"* şeklinde konuşmuştur (Toscani, 1996).

Benetton'un 1980'lerde fotoğrafçı/reklamcı Oliviero Toscani'yle başlattığı reklam kampanyaları bütün dünyada büyük ilgi çekmiş, aynı derecede tepki de görmüştür.

Toscani'nin, dünyadaki üç büyük ırkı *"beyaz, siyah ve sarı"*yı anlattığı *"Hearts"* isimli reklam afişi dostluk ve barışı anlatması açısından oldukça beğenilmiştir. Irkçılığa karşı kullandığı bu üslup bir çoğumuzun alışık olmadığı *"United Colors of Benetton"* sloganıyla da olsa herkesin sadece insan olduğunu belirtmek istemiştir (Resim 2).

Toscani *"Bosnian soldier"* afişi ile savaşın ne kadar kötü ve acımasız olduğunu, savaşta ölen bir askerin kıyafetleri ile anlatma yolunu seçmiştir (Resim 3). Sonuçta Toscani bugüne kadar geleneksel reklam anlayışına bir baş kaldırı niteliği taşıyan fikirleriyle ve tasarımlarıyla yapılmamış olanı yaparak reklam ve markayı hafızalara kazımıştır. Demek oluyor ki *"hayal"* satmak yerine, *"gerçek"* de işe yaramıştır. Toscani'nin hazırladığı bir diğer dikkat çekici reklam kampanyası ise 2005'te bir erkek giyim markası olan

Resim 2. Hearts, 1996



"Ra-Re"nın reklam kampanyasıdır (Resim 4). Homoseksüel çağrışımlar yaptığı söylenen ve yine tutucu grupları kızdıran Toscani, İtalya'daki gay haklarıyla ilgili tartışmaların artmasına neden olarak yine toplumsal ama gizli yaşanan bir olayın gündeme taşınmasını sağlamıştır (<http://www.biyografi.info/kisi/oliviero-toscani>). Sanatçının, moda ile ilgili çalışmalarının yanı sıra farklı alanlarda da çalışmaları bulunmaktadır. Moda fotoğrafçılığında olduğu gibi karşımıza yine aykırı yönüyle çıkmaktadır.

Bunlardan biri Constantin Costa Gavras'ın son filmi "Amen" (2002) isimli film afişi tase-

rımıdır. Filmde Nazi Almanyası'nda kilisenin rolü sorgulanmakta ve kilise ile papalığın aslında hiç de sanıldığı gibi masum olmadığı, Nazi diktatörlüğünün kısımlarına göz yumduğu ve doğrudan ya da dolaylı olarak ortak olduğu tezi işlenmektedir (Resim 5).

Bu nedenle Toscani'nin tasarladığı afişin yasaklanması istenmiştir. Paris'te açılan dava ya konu olan afiş, gamalı haç ile Hristiyan haçını birlikte betimlediği için filmin içeriklerinden daha fazla afişin kendisi, filmin gösterime girme gününü tehlikeye sokmuştur. Katolik piskoposlar konferansı başkanı Jean-Pierre Ricard, savaş sırasında kilisenin



Resim 3. Bosnian soldier, 1992

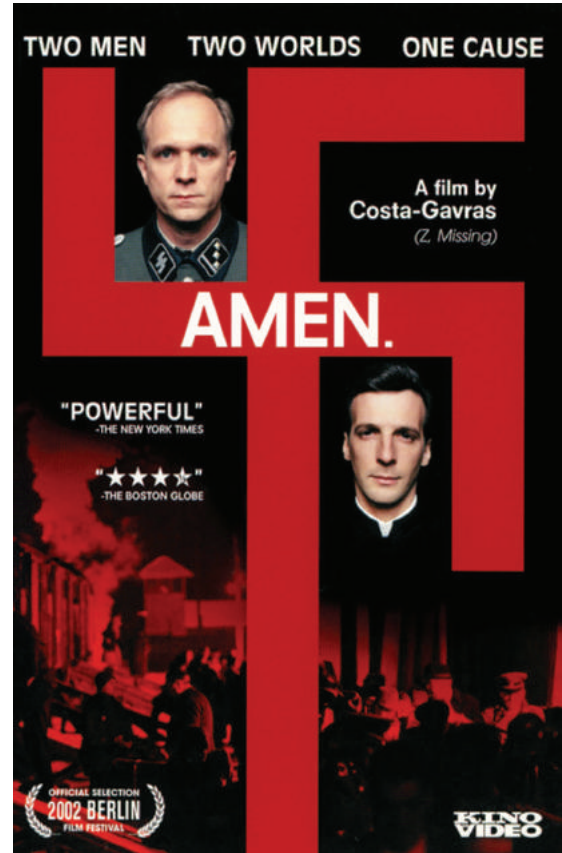


Resim 4. Ra-Re, 2005

rolü hakkında yapılan yorum ne olursa olsun, Hristiyan ve Nazi haçlarının üst üste konulmasıyla, Hristiyan inancının, nazi barbarlığı ile müttefik yapıldığını söylemiştir. (Gürel ve Bakır, 2008: 23).

Toscani'nin ses getiren bir diğer afiş çalışması, Fransız manken ve oyuncu olan Isabelle Caro'yla yapmış olduğu fotoğraf çekimleridir. Caro'nun mücadele ettiği Anoreksiya Nervoza hastalığına dikkat çekmek için verdiği çıplak pozlar ile Toscani'nin objektifinden reklam dünyasında bir kez daha büyük tartışmalar yaratmış ve yine adından söz ettirmeyi başarmıştır(https://tr.wikipedia.org/wiki/Isabelle_Caro).

Günümüzde sadece ürünü üretip satışını bekleme devri gerilerde kalmıştır. Artık yoğun rekabet ortamında farklılık yaratabilen gündemde kalabilmektedir. Bazı şirketler bunu ürünüyle, bazıları ise reklamla yakalayabilmektedir. Bir bölümü ise hedef kitleye ulaşma hızı ile farklılığını ortaya koymaya çalışmaktadır.



Resim 5. Amen, 2002



Resim 6. No Anorexia, 2007

Toscani, bu farklılığı aktivist tavırlarıyla, geleneksel reklam anlayışına karşı çıkararak, sosyal sorumluluk çerçevesinde dünyayı sarsan fotoğraflarıyla ve reklam kampanyalarıyla tasarım dünyası içinde fark yaratarak yapmıştır.

Sonuç olarak toplumsal değişim sürecinde reklam kavramı, hedef kitlenin dikkatini çekebilmeli ve farkındalık yaratabilmek adına daha yaratıcı olmalıdır. Herhangi bir risk almadan kurgusal olarak yapılan geleneksel reklamlar sadece ürün ve hizmet satmaya yöneliktir.

Oysa ki reklamcılıkta başarılı olmanın sırrı, ürünün verdiği mesajın, Toscani'nin yaptığı gibi sosyal ve toplumsal olaylara da dikkat çekmekle arttırılabilir.

Bu konularda hassas olan hedef kitleye de ulaşabilecek olan reklam kampanyaları farkındalığı ve akılda kalıcılığı da arttırmış olmaktadır. Toscani, reklam klişelerine bağlı kalmadan kendine özgü tasarımlarıyla bu geleneksel reklamcılığı yıkmış ve gele-

cek nesil reklamcılarına yeni bir yol açmıştır. Günümüz reklam anlayışı da bu çerçevede gelişme göstermektedir.

Daha çok reklamcının, Toscani'nin aktivist yaklaşımından cesaret almasıyla toplumsal farkındalık yaratabilecek reklamlar, tasarımlar yapması, reklamı klişe olmaktan çıkarak daha yaratıcı, etkili ve farklı olmasını sağlayabilecektir.

KAYNAKÇA

Ambrose, G., ve Billson, N. (2013). *Grafik Tasarımda Dil ve Yaklaşım*. İstanbul: Ömür Matbaacılık A.Ş.

Ambrose, G., ve Harris, P. (2012). *Grafik Tasarımın Temelleri*. İstanbul: İnkılap Kitapevi Baskı Tesisleri.

Armstrong, H. (2007). *Grafik Tasarım Kuramı: Tasarım Alanından Okumalar*. İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.

Arna, S. (2007). *Jean'i kafaya giydirdi*. <http://www.hurriyet.com.tr/cumartesi/6586056.asp> (12.05.2015)

Barnard, M. (2002). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*. Ankara: Ütopya Yayınları.

Becer, E. (1997). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost.

Berger, J. (1978). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Yankı Yayınları Ltd.

Bilge, İ. (2011). Sanatçı Mısınız? Tasarımcı Mısınız?. *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, (5), s. 45-51.

Biorank, 4. (2012). *Oliviero Toscani Biyografisi*. <http://www.biyografi.info/kisi/oliviero-toscani> (15.05.2015)

Çelik, C. (1997). Reklamveren ve Reklam Ajansı ilişkilerinde Yeni Oluşumlar. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi*, (6), s.311-326.

Creative Commons Attribution, (2014). *Isabelle Caro*. https://tr.wikipedia.org/wiki/Isabelle_Caro (17.08.2015)

Gürel, E. ve Bakır, U. (2008). Reklamda Provakasyon ve Şok Oliviero Toscani ve Benetton Reklam Kampanyası. *Pi Dergisi*, (4), s.1-32.

Gürses, F. (2015). *Relations Between News, Politics And Advertising: Discursive Construction Of Benetton Commercials (Haber, Siyaset ve Reklam İli-*

kisi: Benetton Reklamlarının Söylemsel İnşaası).http://www.researchgate.net/publication/273917342_grses_fatma_%282015%29._relations_between_news_politics_and_advertising_discursive_construction_of_benetton_commercials_%28haber_siyaset_ve_reklam_iliskisi_benetton_reklam_larinn_sylemsel_insaas%29._2nd_international_conference_on_education_and_social_sciences_%28intcess15%29_162-174._%28tam_metin_bildirisi%29 (23.08.2015)

Güven, B. (2011). *Toplumsal Sorunların Çözümüne Yönelik Hazırlanan Reklam Kampanyaları: Anlatısal ve Tematik İletişim Çözümleme Örnekleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, T.C. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kadak, Ş. (2007). *Toscani Dışarda Mavi'yi Tanıtırken Galiba Türkiye'yi Tanıtacak.*, <http://arsiv.sabah.com.tr/2007/05/16/haber,ab46a64f-55084f20a0ac5c8a0849b1e9.html> (17.12.2014)

Karahasan, F. (2012). *Dünyayı Reklamlar mı Kurtaracak?* <http://www.milliyet.com.tr/dunyayi-reklamlar-mi-kurtaracak-/ekonomi/ekonomiyazardetay/23.06.2012/1557701/default.htm> (14.05.2015)

Koncavar, A. (1999). Yeni Bir İletişim Süreci: Enformasyon ya da Tüketim Toplumu ve Reklamlar. *Marmara İletişim*, s.233-242.

NTV Arşiv. (2006). *Toscani İstanbul'a Geliyor. Dahi İletişimci Oliviero Toscani, Perakende Günleri Kapsamında Kasım Ayında İstanbul'a Gelecek*.<http://arsiv.ntv.com.tr/news/381891.asp> (15.05.2015)

Toscani, O. (1996). *Reklam Bize Sırttan Bir Leştir*. İstanbul: Ad Yarıncılık A.Ş.

Yıldız, S. (2013). *Oliviero Toscani ve Benetton Reklamları*. <http://korelinin-cadikazani.blogspot.com.tr/2013/02/oliverio-toscani-ve-benetton-reklamlar.html> (12.05.2015)

GÖRSEL KAYNAKÇA

Resim 1. Toscani<http://www.contadicastaldi.it/tu-vuo-fa-il-napoletano> (12.05.2015)

Resim 2. Hearts, 1996 [https://justthinkcreative.wordpress.com/2010/03/26/hearts-\"white-black-yellow\"/](https://justthinkcreative.wordpress.com/2010/03/26/hearts-\) (21.07.2015)

Resim 3. Bosnian soldier, 1992 (2013). <https://fotografiaisafirenze.wordpress.com/5rm/ricerche/oliviero-toscani> (02.07.2015)

Resim 4. Ra-re, 2005 (2005). <https://marika82.files.wordpress.com/2009/05/rare-campaign.jpg> (17.12.2014)

Resim 5. Amen, 2002 (2015). http://www.gstatic.com/tv/thumb/dvd-boxart/30197/p30197_d_v7_aa.jpg (18.08.2015)

Resim 6. No Anorexia, 2007 (2013). <https://charlyfap.wordpress.com/2013/02/> (18.08.2015)

Gerçekliğin Snapshot Kaydı ve Anıların Bir Sanat Nesnesi Olarak Yeniden Kurgulanması

Sevtap Örgel¹
Selda Özturan²

“...
Siyah beyaz bir günmüş
Fotoğrafın derininde bir gümüş nehir
Donan andan dışarı, bir tek, o yürüyor
...”
Birhan Keskin

ÖZET

Modern çağ ile beraber hayatımıza giren fotoğraf makinesinden sonra gerçeklik ve zaman sorgulamaları başka bir boyuta taşınmıştır. Bu tartışmalar sanat dünyasına da sirayet ederek, yapının görüş açısı farklılığı ve onun sunumunda geri dönüşü olmayan bir devrim yaratmıştır. Fotoğrafın kaydettiği imgelerin bir belge niteliği taşıyıp taşımadığı sorunsalı hala sürüp giderken, günümüzde insanlar kişisel tarihlerinin kaydını fotoğraf makinesiyle yapmaktadırlar. Belleğimizse bunu gözler aracılığıyla gerçekleştirir. Dış dünyadan algımıza giren her görüntü insan zihninde bir imgeye dönüşmektedir. Hatırlama biçimi olarak bu zihinsel imgeler tıpkı snapshot fotoğraflar gibi gerçekliğin ve zamanın tekrar sunumunu yapmaktadırlar. Ayrıca “Zaman” fenomeni süre giden gerçekliğe subjektif bakış açısı, kişisel yorum olarak eklenmekte ve gerçek an ile şu an arasında ancak kişisel tarih ile çözümlenebilir bir ilişki ortaya çıkmaktadır. Bu perspektifte, konu sanatsal bağlamda ele alınacak olursa, sanatsal eylemin nesnesi olarak ortaya konulan yapıt, süre giden olgulardan koparılıp alınan imgelerin kişisel anlamla (sanatçının öznel tavrıyla) oluşturulup görünen bir gerçeklik olarak tekrar nesnel bir forma dönüşmesidir denilebilir.

Anahtar Kelimeler: Snapshot, Fotoğraf, Zaman, Bellek, İmge, Gerçeklik

The Snapshot Record of the Reality and the Reconstruction of Memories as an Object of Art

ABSTRACT

With the entrance of the camera in our lives in the modern era, the queries of the reality and the time had been moved to a whole other dimension. These debates spread to the art world and led to an irreversible revolution of the visual angle diversity of the production and its representation. As the problem of whether the simulacra captured by cameras can be count as a document or not still persists, today, people record their personal history with cameras. As for our mind, it completes this task using the eyes. Every image which enters to our perception from outer world transforms into a simulacrum in the human mind. These mental simulacra represent the reality and the time as a format of recollection just like Snapshot photographs do. Moreover, the “time” phenomenon adds a subjective viewpoint and a personal interpretation to the ongoing reality and creates a relation between the actual moment and now, which can only be resolved by the personal history. In this perspective, if we address the issue in an artistic context, the production set out as an object of artistic action can be described as the retransformation of the simulacra separated from ongoing events and reformed with personal meaning (subjective attitude of the artist) into an objective form as a visible reality.

Keywords: Snapshot, Photograph, Time, Memory, Simulacrum, Reality

¹ (Öğr.Gör.), Sevtap ÖRGEL, Kocaeli Üniversitesi Değirmendere Ali ÖZBAY MYO Kuyumculuk ve Takı Tasarımı Programı, sevtaporgel@hotmail.com

² (Öğr.Gör.), Selda ÖZTURAN, Kocaeli Üniversitesi Değirmendere Ali ÖZBAY MYO Kuyumculuk ve Takı Tasarımı Programı, seldaerturk@msn.com

Giriş

İnsan içinde bulunduğu zaman ve gerçeklik boyutunun çok önemli bir kısmını görme duyusu ile algılar. Bu anlamda hatırlama biçiminin de snapshot görüntü ilkesine benzediğini söyleyebiliriz. Geçmişteki bir ana dair duyumsama şu anda ki gerçeklik içerisinde de etkisini sürdürmektedir. Tıpkı herhangi bir ana ait kaydedilmiş görüntü gibi, geçmişte var olmuş, şuan ki durum içerisinde de bu varlık durumunu devam ettirmektedir. Bu açıdan snapshot görüntü ve kişisel tarih birbirleriyle bağdaştırılabilir. Bellek nihayetinde yaşanmışlıklarla ilişkilidir ve insan görüntüleri zihninde yalnızca donmuş şekillerden ibaretmişçesine canlandırmadığına göre bu tezahürü zaman üzerinden gerçekleştirmektedir. O an'la ve şimdi ile ilişkisini zaman yoluyla kurmaktadır.

Gözler aracılığıyla alanımıza girmiş görüntülerin hangi düzende arşivlendiği bilinmemekle beraber belleğin bir bakıma iradeden bağımsız olduğu varsayılmaktadır. Ancak hatırlanan pek çok görüntünün çok alelade anlara ait olmadığı da bir gerçektir. İnsan mutlaka başka bir belirleyici unsurla pekiştirilmiş anlam katmanları halinde hatırlama yaşamaktadır. Sanat nesnesini kişisel bir tepki; sanatçısının dünyayı duyumsayışı ve yorumlayışı olarak ele aldığımızda bellek bu yaratım eyleminin hareket noktasında bulunmaktadır.

Günümüzde Gerçeklik ve Zamanı Kaydetme Çabası Olarak Fotoğraf

Yakın tarihe baktığımızda döngüsel/lineer/spiral zaman gibi kavramsal boyutlara bir de gerçeklik olgusu eklenmiştir. Zaman algısı gerçeklikle önemli ölçüde iç içe geçmiş

ve endüstri toplumlarında farklı bir boyuta ulaşmıştır. Endüstri toplumunu ise üretim teknolojileri ve bunun insanlara yansımaları konusunda iki farklı döneme ayırabiliriz: 1800'ler ile 1960 arası makineli endüstri ve 1960'lardan günümüze değin postmodern de denilen robotlu makineler çağı.

Modern anlam bulma çabalarının olduğu, insanın yoğun bir şekilde makinelerin parçasına indirgendiği yabancılaştırma kavramının başladığı fakat bunun kısmen farkındalığı ve sorgulamasıyla umudu da içinde barındıran dönemdir. Postmodern'de ise kurulan anlamlar yıkılır. Gerçeklik olgusunun ele alındığı gerçeğin yeniden kurulduğu ve bu yapay olgunun kitlelere aşılandığı çağdır. Jean Baudrillard'ın Disneyland örneğinde boyutlandırılmış ve eğlencemize sunulmuş bu gerçekliğin eleştirisini görebiliriz.³

Endüstri çağı fotoğrafın keşfini de içine alan dönemdir. Gerçeklik ve zaman, tüm zamanlarda insanoğlunun sorgulamasına tabi tutulmuş, geçip gidiciliği ve yok oluşunu durdurmak adına onu kayıt altına çabaları seyahatnameler, devlet arşivleri anımsamalar ve nihayetinde fotoğraf albümleri ile sonuç bulmuştur. Bu keşiften sonra tarihi kayıt altına alma misyonunu fotoğraf makinesi de üstlenmiş ve sorgulama fotoğraf üzerinden de devam etmiştir. Kısaca değinmek gerekirse: Fotoğrafın gerçekliği yansıtıp yansıtmadığı sorusu günümüzde parçalanmış toplumsal yapının gerçekliği nasıl algıladığı ve onu ne kadar tükettiği ile alakalıdır. Sonuçta Endüstriyel toplumlarda gerçeklik olgusu mühendisler tarafından

³ Bkz: 1.Baudrillard "simülasyon ve simülasyon" S. 29-30-31, 2011.

yapılandırılan, şantiyede inşa edilen bir de-kordur. Zaman ise kaçan metro, yetiştirilmesi gereken işler gibi arkasından koşulan ütöpik bir canlı olmuştur. İlker Maga'nın da belirttiği gibi; (Maga, 2003: 154-156) *"... günümüzde güçlü kapitalist ülke dendiğinde, zamanı gün, hafta, ay ve yıl olarak en ince ayrıntılarına kadar, yani insanın günlük hayatını örgütlemiş sistemleri anlıyoruz... İnsanlar zamanın tamamıyla yönetildiği bir ortamda dünyaya geliyorlar ve büyük bir bölümü siparişi önceden verilmiş bir hayatı sürdürüyor..."*

Günümüzde zaman kavramını koordinat bilgilerini de içine alan bir kavrayış biçimi ile ele almak sanıyoruz ki daha yerinde olacaktır. Bireyin yer-mekân değerlerinin kaybolması, (bir anın sonsuz olasılıktan yalnızca bir tanesi olma durumu, tüketimin aşılması olduğu *"gelip geçicilik"* gibi unsurlar) onu, *"güvendesin"* hissinden etmiş, ayaklarının altındaki dünya sarsılmış, bu olup bitenlere anlam arayışı ebetteki gerçeklik ve zamanın neresinde durduğu sorgusunu başka bir boyutta ele almasına sevk etmiştir.

Günümüzde insanların fotoğraflara bu denli önem veriyor olması sosyal ağlar dahil olmak üzere kendilerine alan bulabildikleri tüm ortamlarda bu değeri paylaşıyor olmaları aslında temelinde bireyin kendine ve dünyaya yönelttiği varoluş (dolayısıyla varlığının amacının ne olduğu ve olası yanıtlarını onamasının) sorgusunun uzantısıdır.

İnsan fotoğrafla bir anlamda kendi ve dış dünyanın varlığını onar. Kanıt niteliğindedir. Andre Bazin, *Fotoğraf Görüntüsünün Varlık Bilimi*'nde, *"Varlığın maddi görünüşlerini yapma bir şekilde saptamak, varlığı süre irmağından çekip almaktır, yaşama kavuşturmadır"* der. (Bazin, 2009: 37) Yurdalan

da (2012), zamanı kaydetme aracının günümüz insanının kendi zamanını kullanabilmek konusunda herhangi bir özgürlüğe sahip olmadığı için zaman ile arasındaki ilişkiyi en doğrudan kurabilen araç olduğunu ve modern toplum bireylerinin fotoğraf makinesine tutkuyla bağlı olduğunu söyler.

Günümüzde fotografik görüntü zamandan ziyade bize uzam sunar. Kişisel koordinatlar, -işte ordaydım şimdi burada, fakat orda olduğumu yaşadım ve şu anda orda oluşuma bakıyorum - gibi gerçeklik - zaman - mekan boyutlarını kapsayan nesnel bir varoluştur.

Fotoğrafın (baskının) mekân ve uzamda fiziki olarak var olduğu aşikârdır. O, bir somut nesne olarak evet vardır, zaman içerisinde sararıp yıpranması gibi göstergeler onun var olan gerçekliğini tartışmamıza gerek dahi bırakmaz. Fakat onun gerçekliği taşıyıp taşımadığı, o an ki durumun bir temsili mi yoksa somut olarak biçim bulmuş haliyle düpedüz gerçekliğin kendisi mi olduğu temel bir tartışma konusudur.

Bu anlamda fotoğraf ele alınırken, onun amacının ne olduğu sorusuna göre bir kategorizasyon yapma ihtiyacı duyulmaktadır. Konu görme edimi çerçevesinde irdelenecek olursa, fotoğraf, sanat eserlerinin ortaya konuşuyla karşımıza çıkan bir imge olarak mı, yoksa *"bir an"*ın yakalanması ile belge niteliğine kavuşan kaydetme olarak mı değerlendirilmelidir?

İlkinde yapılacak değerlendirmeler, bu çerçevenin çok dışında bir yerlerde durmaktadır: Fotoğrafın izleyiciye sunumu açısından fotoğrafçının peşine düştüğü, anlam aktarımı, ideolojik taşıyıcı, gerçeklik yanılsaması, gerçeklik sorgulaması, içerik taşıyıcı,



Resim 1. Henri Cartier-Bresson, Mexico, 1934

temsil alanı, anlam nesnesi, eleştirel çağrı, kavram gibi-bir takım anlam katmanlarına değinmek gerekmektedir. Fakat burada ele alınmak istenen snapshot fotoğraf mantığıdır.

Kurgusal Fotoğraf ve Snapshot

Snapshot, anlam olarak yakalamak-almak sözcüğüyle karşılık bulmuştur. Gerçekliğin uzam-mekân-zaman içinde süregiden bir oluş, değişebilen bir varlık olduğunu varsayarsak, fotoğraf, gerçekliğin herhangi bir halini yakalamasıyla gerçeğin kendisinden pay almaktadır.

Buna verilebilecek bir örnek *“vesikalık fotoğraf”*lardır. Örneğin; yirmi yıl önceki bir görüntü, o anki görüntülenenin gerçekliğinden alınmış ve kaydedilmiştir. Zaman içerisinde görüntülenen (özne) değişiklik

göstermiş olsa da, geçmiş bir zamanda o görünüşteydi.

Şu anda, özne, somut olarak kaydedilen fotoğrafa baktığında kişisel tarihi içerisinde kendi gerçekliğinden alınmış herhangi bir ana tanık olacaktır.

Dolayısıyla *“bir fotoğraf sadece bir imge, gerçeğin taklidi değildir; aynı zamanda bir belgedir; ayak izi ya da ölünün yüzünden alınmış bir maske gibi gerçeğin kendisinden doğru- dan doğruya çıkarılmış bir şeydir.”* (Bayraktar, 2012:37)

Buradan hareketle şu sonuca varmak yanlış olmaz; fotoğraf, fotoğrafçının kurgusu olmadığı sürece gerçeklikten alınmış bir paydır. Pay olarak nitelendirilmesi önemlidir çünkü o, süregiden ve içinde bulun-

lan gerçekliğin topyekûn kendisi değildir. Kurgusal fotoğrafın konuyu ele alırken dışarıda bırakılmasının nedeni ise, kurgunun bir oluşturulma eylemi olarak edilgen konumda bulunuşu ve bilinçli bir öznel sürece tekabül etmesidir. An ile bellek arasındaki ilişkide ise etkin rol olay akışınıdır. Burada üzerinde düşünülecek olan fotoğrafın gerçeği yansıtıp yansıtmadığı değil, görüntülenmiş olanın kurgulanmış gerçeklik olup olmadığıdır. Dolayısıyla fotoğrafın üstlendiği, fotoğrafçının ona biçmiş olduğu roldür. Oscar G.Rejlander ile HCB' nin fotoğraf makinesini tutarken arkasında görüntülemeyi bekledikleri kareyi aynı düşünce kalıplarıyla açıklayamayız. (Bkz. Resim 1, Resim 2)

Yine de ortak paydaları gerçekliktedir. Kurgulanmış gerçeklik derken de bir gerçeklik söz konusudur. İlk aşamada inşa edilmiş bir gerçeklik vardır, bu gerçek atmosfer fotoğraf karesine dönüştükten sonra artık imgelerle düzenlenmiş bir bilincin aktarımıdır ve sanat eserlerini, bildiğimiz dünyanın düşünme prensiplerinden çok daha farklı bir

düşünüş biçimiyle ele alırız. Diğer bir ifadeyle, sanatçının fotoğraf kâğıdı yüzeyine ne amaçla kullandığına göre yönlendiriliriz. Berger (2003) imgenin yeniden yaratılmış ya da üretilmiş bir görüntü olduğunu, her imgede bir görme biçiminin yattığını söyler.

Buradan da anlaşılacağı üzere izleyici fotoğrafta sanatçının görme biçimiyle de düşünür. Sanatçının yapıtında izleyiciye ne kadar anlam alanı bıraktığına göre yapıtın okuyunuşu değişiklik gösterir. Bazı yapıtlar bir kasa dolusu imgeyle izleyiciyi baş başa bırakırken, bazı eserler totaliter ölçüde ne düşüneceğimiz konusunda belirleyicidir. (Bkz. Resim 3, Resim 4)

Snapshot ya da yakalanan an'da ise gerçekliğin inşası kişisel deneyimlerimizle ikinci aşamada ortaya çıkar. Ne kadar belge niteliği taşıyıp belirtisel olarak bilgi verse de anlam katmanlarını izleyici oluşturur. Bu anlamda fotoğraf gerçeklikten alınmıştır fakat zaman içerisinde gerçeklik boyutunu izleyici oluşturur.



Resim 2. Oscar G.Rejlander/Two Ways of Life



Resim 3. Lewis W. Hine, Child in Carolina cotton mill, 1908

Zaman ve Gerçekliğin Kaydının Sanat Nesnesine Yansıması

İnsanın hayal edebildiği her şey gerçeklikle ilintili, her tezahürünün kökleri gerçekliktedir. Hayal etmeyi burada edilgin bir şekilde hayal aleminde (Einbildungskraft) olmak olarak değil düşlem gücü (Phantasie) olarak ele almak gerekir. Konumuzun öznesi olarak sanatçı, içinde bulunduğu dünyayı duyumsar ve onu yorumlar.

Sanat nesnesi de bu anlamda gerçekliğin bir yorumudur. İster hiperrealist ister dünya üzerinde olmayan bir form olsun sanat nesnesinde biçim bulan gerçekliğin iç gerçeklikle buluşup hayat bulmasıdır. Hilderbrandt'a göre; (Bkz. Freud, 1996: 64) "Düşlerin ne

sunarsa sunsunlar, malzemelerini gerçeklikten ve bu gerçeklik çevresinde dönen zihinsel yaşamdan türettiklerini söyleyecek kadar ileri gidebiliriz... Ne denli garip sonuçlara ulaşılırsa ulaşınsınlar, aslında gerçek dünyadan kopamazlar ve de en yüce ya da en saçma yapıları bile, temel malzemelerini ya duyular dünyasında gözlerimizin önünden geçene ya da uyanıklık düşüncelerimizin akışı içinde önceden yer almış bir şeylere (başka bir deyişle, dışsal ya da içsel olarak daha önce yaşamış olduğumuz bir şeylere) borçludur."

Şimdiki zaman, geçmiş zaman ve gelecek zamanı da içine alan sanatsal üretimde sanatçı eserini kişisel literatürünün sınırları içerisinde yapılandırır. Temelde dünya

gerçekliğiyle hiçbir ilgisi olmayan bir yaşam öyküsüne götürür gibi görünseler de, sanat nesneleri gerçekdışı oluşumlardan doğmazlar. Nesnel dünyanın ve insan ruhunun yasalarına uyarlar. Sözelimi Sandy Skoglund'un fotoğraflarındaki atmosfer her ne kadar dünya gerçekliği içerisinde karşılaşılabilecek, tamamen insan zihnine has bir kurgusal mekânsa da resim 5'te gördüğümüz bu atmosferde gerçek olmayan tek bir eleman yoktur. Balıklar bu dünyaya aittir, insanlar ve su da... İnsanın bir okyanusun derinliklerinde olması yine dünya gerçekliği içerisinde olabilir bir durumdur. Eserin ismi olan "Revenge of the Goldfish" yine bu dünyaya ait bir duygu durumuna aittir. (Bkz. Resim 5) Sanatta yapılan gerçekliğin yeniden kurgusudur. Belleğimiz çoğu kez bunu zaman üzerine düşünürken irademiz dışında yapmaktadır. Bir ana ait görüntü artık algılandıktan sonra zihnimize emanettir;

bilinç düzeyine ulaşan duyum artık zihnin ve belleğin elindedir. Bellek, duyumu zaman-imge-gerçeklik arasında bağlar kurarak ilişkilendirir. Böylece algı, hammaddeyi duyum üzerine kurulan bilincin işlevi haline gelir. Bu andan itibaren de -algılanan- bireysel bir tavırla işlenir. Dünya tarafından bize sunulan bir görüntü -algılandıktan sonra- tamamen kişiye ait bir konuma gelir. Yine bu konuyla ilgili Bahr'ın yorumu şöyledir:

"Etkinin bilincine vardığımızda gözümüz onu çoktan dönüştürmüştür; o artık bizim damgamızı taşımaktadır, yarı yarıya bize aittir, düşüncemiz onunla ilgilenmeye başladığı anda zaten algılanmıştır. Goethe; "Dünyaya dikkatle baktığımız her keresinde teori yaparız" der. Zira baktığımız nesne üzerinde düşünmediğimiz sürece onu gerçekte hiç de görmeyiz. Görmek her zaman tanımadır. Gözün zihne teslim etmediği, onun da alıp



Resim 4. Hans Bellmer, Doll



Resim 5. Sandy Skoglund /Revenge of the Goldfish

düşünceye dönüştürmediği etkilerin biçimi yoktur. Ona biçim veren biziz. Bir ağacı düşünme gücümüzle görürüz; bu güç olmasaydı o yalnızca bir renk duyumu olurdu.” (Bkz. Batur, 2000: 225)

Zaman içerisinde oluşumu devam eden insan, gerçekliği(durduğu noktadan dünya ve kendi gerçekliğini) yeni anlamlarla değişime uğratmaktadır. Bu anlamda fotografik zihinsel görüntü ile fotoğraf hem benzeşmekte hem de bir nokta da farklılık göstermektedir. Fotoğrafi belleğin somut nesnesi yapmayan temel ayrım da budur. Fotoğraf öznenin yaşam girdilerine göre her ne kadar bakıldığı her defasında anlam olarak değişiklik gösterse de fiziksel anlamda aynılığıyla bir imge manipülasyonu gerçekleştirmez.

Diğer bir deyişle fotoğraf üzerine yeni öyküler yazılabilir fakat fotoğraftaki veriler bazında bu öykünün yer ve kahramanlarının sadık kalmak zorunda olduğu bir görüntü boyunduruğu vardır... Bayraktar'ın da açıkladığı gibi (2012) *“Fotografik imgelerin tarihsel gerçeği yansıttığı fikri, genel bir kabuldür. Tarihsel enformasyon, imgeler tarafından sağlanan çerçeveye uyacak bir biçimde yeniden şekillendirilebilir.”* Bu anlamda imgelerin tarihi göstermekten çok inşa ettiğini söylemek yanlış olmaz. Zihnimizse yaratım konusunda sınırsız varyasyon yaratabilir. Görüntünün bellekteki izi rahatlıkla başka bir izin üzerine monte edilebilir.

Benzeştikleri nokta ise her ikisinin de kökeninde gerçeklikten ve zamandan pay almaları, bir zamanlar varoluş bir andan türe-

meleri vardır; her ikisi de varoluşlarını anılar üzerinden yükseltirler. Algı ve iç gerçekliğin oluşumu üzerine kısaca değinilecek olursa, “algıda seçicilik” gibi günlük kullanımımıza girmiş olan deyim aslında oldukça doğru bir saptama olduğu söylenebilir. Algı derken, duyu organlarımızla çevremizde olan bitenin mevcudiyetini tespit etmenin yanı sıra asıl idrak olgusu kastedilmek istenmiştir. Daha önce idrak ettiğimiz bir takım durumlar bizim iç gerçekliğimizi oluşturur ve dış dünyaya açılımımız da bu kanaldan olur. İnsanoğlu için dış dünya bütünüyle veri’den ibarettir ancak hangisine ihtiyacı olduğunu deneyimleri belirler Bu doğrultu da algı konusuna sanat nesnesi perspektifinden kısaca bir bakacak olursak; sanatçı algı alanına giren nesneye herhangi birinin baktığı gibi bakmaz, ya da diğer bir ifadeyle, onu herkesin gördüğü gibi göremez, nesneyi algılama ve bilince ulaşma etkinliğinin ardından aldığı konum diğer nesnelerin varlık niteliğinden - bu yönüyle - farklıdır. Artık o nesnenin özneye/sanatçıyla bir örtüşme zemini vardır ve bu zemini belirleyici faktörler bulunmaktadır. Neden-süreç-sonuç faktörü üzerinde yükselen, belirleyici; özne’nin kendisi ve nesneye yüklediği anlamdır. Yani daha önce sıkça yinelenildiği gibi belleğidir.

Nesnenin, izlenim açısına girmesi sanatçının kişisel yeterliliğiyle koşuttur. Bu açıyı iç evrenin sınırları ve belleği belirleyecektir. Algılamayı yönlendiren sanatçının nitelikleridir. Bayer’inde deyiminiyle “Basit algılama nesnelerin yardımıyla olur estetik algılama niteliklerin yan yana gelişile, ayıklamayla ve didik didik eden bir bakış açısıyla olur.” (Timuçin, 2000: 59)

Sanat nesnesi kapsamında ortaya konan ürünleri daha çok, uyanık bilinç ve geçmiş

yaşantılara ait bellekte biriktirilen görüntülerin açığa vurulmasıyla oluşan bilinçli kurgulanmış bir gerçeklik üzerine olduğunu varsaymamız yanlış olmaz. Sanatçı ile dış dünya arasında ilişkiler gel-git olgusu üzerine kurulmuştur. Dış dünya derken nesneler, zamansal olgular ve olaylar; iç dünya derken de duyular, sezgiler, tavır, düşlem işaret edilmek istenmiştir. Sanat nesnesi yaratımında, dıştan gelen bir uyararla içtepi oluşumu (İç-dış diyalektiği) ve bu oluşumu somut bir varlığa aktarmak esastır denebilir. Ortaya konulacak olan, kişisel bir tavır ile alımlayıcı-yaratıcı etkinlik’in kendisidir. Sonuçta insan algısı bir vizörün görevini üstlenmiştir; algı, dış dünya üzerinden, bilinç ve bilinçaltının araya girmesiyle kareler seçme özelliğine sahiptir. Görsel izlenimler bir şekilde, zihinsel bir senteze uğrayacak, kişilikleştirecek ve yaratı boyutunda maddeye bürünecektir. Bu süreç için bilgi edinimi kadar kişisel tavırdaki zenginlik de önkoşuldur ve bunlar birbirleriyle doğrudan ilintilidir. Sanat nesnesi ile bilgi nesnesinin temeldeki ayrımlarından biri bu dış dünyaya yaklaşımdır.

“Şimdi, ilk elde, bu yaratıcı etkinlik, gerçekliği ve onun şekillenmelerini kavrama yeteneğini ve duyusunu içerir, bu kavrama yeteneği ve duyusu dikkatli bir işitme ve görme aracılığıyla varolanın bütün çok çeşitli izlenimlerini tane verir; bu etkinlik, aynı zamanda, bu çok çeşitli görüntülerin değişiklik dolu dünyasını kendinde muhafaza eden bir belleği de öngerrektir. (...) O, çok şey görmüş, çok şey işitmiş ve çok şeyi belleğinde depolamış olmalıdır, (...) öte yandan, dışsal biçimin tam bilgisine bağlı olarak, insanın iç hayatı, yüreğinin tutkuları ve insan ruhunun tüm amaçlarıyla aynı ölçüde bir tanışıklık varolmalıdır. Bu iki yönlü bilgiye, tinin iç hayatının kendisini ger-

çek dünyada ifade etme ve dünyanın dışsallığı yoluyla parıldama tarzıyla bir tanışıklık da eklenmelidir.” (Bkz. Hegel, 1994: 280-281)

Bu doğrultuda şöyle bir çıkarımda bulunabiliriz, yaratı tek yönlü; yalnız doğa, yalnız iç, yalnız bilgi değil; iç/dış, gerçek/kurgu, özne/nesne, bilgi/bellek ilişkilerinin bir çalışmasıdır. Yine bu bağlamda sanatçı tasarımını bir maddeye bakarak kurmaz. Maddeyi, tasarlanan görüntünün birikim yeri veya taşımılığı olarak görmek yanlış olacaktır, çünkü düşünceler ancak maddeye değdiği zaman yaşamaya başlarlar.

Anların ve yaşamın özünden hareket ederek sanat nesnesine uzanan yolun - yaratım sürecinin- her bir sapağında karşımıza sanatçının deneyimleri, imgeleri çıkacaktır. Belleği oluşturan bu deneyimler ve imgeler, sanatçıyla dış gerçekliğin karşılaşması sonunda edinilen bir repertuardır. Rollo May’inde deyimiyle (2001); *“sanatsal yaratı bir karşılaşmadan doğar”*. Bu bir anlamda, sanatçının yaratı alanı, dış gerçeklikle içsel gerçekliğinin buluştuğu noktadadır demektir. İç gerçeklik derken, bellek-kişilik ilişkisini içeren, dün - bugün - yarın gibi zamansal boyutlar bağlamında dış dünyanın içe yansımaları sonrası iç nesnelerin temsil ettiği gerçeklikten söz edilmek istenmiştir. Bu çerçevede her sanatsal kurgunun bir gerçeklik bağı olduğu bilgisini tekrarlamak gerekir. Görüntüler içe ulaşırken/alınırken zamansal, belleksel müdahaleyle başkalaşıma uğrayacak ve gerçeklik, iç gerçekliğe dönüşerek kişisel bir tabana oturacaktır.

Sonuç

Sanatsal üretim zihinsel fotoğrafların nesnel bir gerçekliğe kavuşmasıdır. Bellek ve zaman etkileşim içindedir. Beynimizin o anı

algılama ilkesinde, içinde bulunduğu anın değişken şekilde süregidişi yani gelecek, önceden kaydedilmiş ve kişiliğimizi-yönelim ve algı biçimimizi belirleyen bellek yani geçmiş ve içinde bulunduğu anla bunları belirleyen farkındalık olarak şimdi vardır. Zaman-bellek-gerçeklik etkileşim içinde tasarılan eserde öncü olsa da ortaya konduğu andan itibaren bunların etkisini doğrudan almayız. O, gerçek olanı sorgulatacak kadar kendi kaynağından bağımsız ve direk yer-zaman belirletici kullanmadan mekânda kendini yalnız kendiyile varedebilecek etki alanına sahip olabilir. Sanat eserinin ölümsüzlüğü tüm zamanlarda kabul gören estetik geçerliği de bundandır. Döneminin izlerini taşır fakat günümüze uzanacak kadar zamansız bir belge niteliğindedir. Bir tarihçi bir felsefeci bir gezgin aynı yer ve durum olay ve olgu hakkında bilgiler aktarabilirler (ki fotoğraf öncesi bilinen tarihimizin kaydı tamamen bu şekilde olmuştur). Bir sanatçının resmine de konu olabilen bu yer ve durum olay ve olgu nasıl ki sadece biçimsel olarak değil aynı zamanda içerik olarak da gerçekliğin (değer-yargı) aktarılmasında bir yöntem olabiliyorsa Fotoğrafik imgeler de bu anlatım araçlarından biridir. Gerek biçim gerekse içerik olarak gerçekliğin geleceğe aktarımı rolünü başarıyla yerine getirirler.

Dünya tarihine baktığımızda sanatın eserler bazında kaydettiği, ilkel insanın mağarasından dünya savaşlarının sonuçlarına kadar çok geniş çaplıdır. Hepsi birer tarih kaydedicileridir ve kaydettikleri insanlık tarihidir. Bu fütürist, kübist, ekspresive, dada ya da sürreal eserlerde bireyi de kapsamış dolayısıyla birer sanat ve düşünce akımıyla sınıflandırdığımız eselerde tek tek insanların da varlık sorgulamalarına bakmış oluruz.

KAYNAKÇA

Bahr, H. (2000). Dışavurumculuk, Batur, E. (Ed.) *Modernizmin Serüveni*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bayraktar, K. O. (2012). İz ve Gerçeklik Bağlamında Fotoğrafın Sayısallaştırılması, *İfsak Fotoğraf ve Sinema Dergisi* sayı: 2/146.

Bazin, A. (2009). Fotoğraf Görüntüsünün Varlık Bilimi, haz: Murat Karagöz, *Fotoğraf Neyi Anlatır*, İstanbul: Hayalbaz Kitaplığı.

Berger, J. (2003). *Görme Biçimleri*, çev: Yurdanur Salman, İstanbul: Metis yayınları.

Berger, J. (2011). *O Ana Adanmış*, haz: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis yayınları.

Derman, İ. (2010). *Fotoğraf ve Gerçeklik*, İstanbul: Hayalbaz Kitaplığı.

Freud, S. (1996). *Düşlerin Yorumu I*, çev: Dr. Emre Kapkın, İstanbul: Payel Yayınevi.

Haz: Oğuz Adanır, (2010) "Baudrillard" Fikir Mimarları Dizisi, 22, İstanbul, Say Yayınları.

Hegel, G. W. F. (1994). *Estetik*, çev: Taylan Altuğ-Hakkı Hünler, İstanbul: Payel Yayınevi.

May, R. (2001) *Yaratma Cesareti* çev: Alper Oysal, İstanbul: Metis Yayınları.

Maga, İ. (2003). İdeolojik Zaman: Zaman Sonsuz mu? Ed: Levent Safalı, *Zaman'ın Kitabı*, İstanbul: YGS Yayınları.

Sontag, S. (2008), *Fotoğraf Üzerine*, çev: Osman Akınhay İstanbul: Agora Kitaplığı.

Timuçin, A. (2000). *Estetik*, İstanbul: Bulut Yayınları.

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

Yurdalan, Ö. (2012). Zamanın ve Fotoğrafın Katmanları, *İfsak Fotoğraf ve Sinema Dergisi* Sayı:1/145.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Resim 1. https://artblart.files.wordpress.com/2012/04/hcb_mexique-1934.jpg (01.01.2013)

Resim 2. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oscar-gustave-rejlander_two_ways_of_life.jpg (02.12.2012)

Resim 3. <https://www.studyb-lue.com/hello?site=flashcard/view/15692496> (01.01.2013)

Resim 4. <http://www.arsivfotoritim.com/yazi/akademik-bakis-beyhan-ozdemir-teknolojik-gelisim-ve-toplumsal-degisim-caginda-fotograf-sanati/> (01.01.2013)

Resim 5. https://www.google.com.tr/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwww.sandyskoglund.com%2Fpages%2Fimagelist_fl%2F1979_84fl%2Fresources%2Fimages%2Flarge%2FbridgefsfileVolumesRAID_WorkstationWeb%2520Work1979-84REVENGE%2520OF%2520THE%2520GOLDFISH.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fwww.sandyskoglund.com%2Fpages%2Fimagelist_fl%2F1979_84fl%2F&docid=Evs8WA8V-577HCM&tbnid=oabVk3oc-cE5_ZM%3A&w=1600&h=1278&bih=677&biw=1024&ved=0ahUKEwjwmfu6trb-NAhXI7xQKHyl8Dn0QMwgckAAwA-A&iact=mrc&uact=8
(05.12.2012)

Gülmeden Grotesk Etkiye

Burcu Salihoğlu¹

ÖZET

Bu çalışmada insani bir tepki olan gülmenin komiğe ve günümüzde başlı başına bir anlatım dili olan groteske dönüşümü ele alınmaktadır. Çalışma gülüncü oluşturan sebepleri çeşitli boyutlarıyla ele alarak, çağlar boyunca filozofların komik-gülünç olanla ilgili yaklaşımlarını içermektedir. Ayrıca bu çalışma kapsamında komedinin türleri ve komedi sanatının gelişimine değinilirken, komedinin evreleri eski komedya, Moliere, İtalyan Halk Tiyatrosu ve Geleneksel Türk Tiyatrosu'na değinilerek tüm bu evrelerde görülen gülünçleştirme metotları ele alınmaktadır. Bir gülünçleştirme metodu olarak groteskin günümüzdeki anlamı ve tiyatrodaki işlevi de bu çalışmada tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Gülme, Komedi, Grotesk, Tiyatro

From Laughing to Grotesque Effect

ABSTRACT

This study examines the transformation of laughter to comedy and to grotesque as an expressive language in itself. By focusing on various dimensions that drive the idea of comic, the project focuses on how various philosophers approach the notion of comic and humor down the ages. While focusing on the evolution and types of the art of comedy, the study examines the stages of the idea of comic through the analysis of old comedy, Molière, Italian Folk Theatre, and Traditional Turkish Theatre, through which I discuss the methods of creating the notion of comic. As a method of creating the notion of comedy, this study discusses the meaning and use of grotesque in today's theatre.

Keywords: Laughing, Comedy, Grotesque, Theatre

¹ (Öğr. Gör.), Burcu Salihoğlu, İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Drama ve Oyunculuk Bölümü.
burcusalihoglu@aydin.edu.tr

Gülme Nedir?

Gülme; Sözlük anlamı olarak baktığımızda *“insanın hoşuna ya da tuhafına giden olaylar karşısında genellikle sesli biçimde duygusunu açığa çıkarmak.”* (Büyük Türkçe Sözlük, 2005: 1457) olarak tanımlanır. Bize genel geçer ilk anlam gibi gelse de, bu tanımın en can alıcı yönü gülmenin bir tepki olduğunun işaretini vermesidir. Aslında yüz kaslarının hareketiyle beliren bu tepki bilinç süzgecinden geçirilen bir takım koşullara bağlıdır ve bilinç onu kontrol altına alıncaya kadar devam eder.

Fizyolojik olarak incelediğimizde gülmeyi ortaya çıkaran dürtülerin merkezi sinir sistemiyle bağlantılı olduğunu görürüz. Sinir sisteminin harekete geçirdiği yüz kaslarına, uyarının şiddetine göre nefes ve ses kaslarının eklendiği, hatta gövde, bacak ve tüm beden etkilendiği bir boşalığa dönüştüğü de görülebilir.

Fizyolojik olarak davranış-beyin ilişkisine bakıldığında hipotamus ve limbik yapıların pek çoğu haz-acı, ödül-ceza ya da doyum-nefret gibi duyuların afektif yönüyle ilgili olduğu saptanmıştır. Bu noktadan bakıldığında gülme tepkisi biyolojik olarak haz-elem karşıtlığına dayandırılır. Psikolojik açıdan baktığımızda gülmenin ruhsal sağlık ve dengenin göstergesi olduğu söylenebilir. Gülememek ya da sağlıksız bir gülme refleksi geçici ya da kalıcı bir psikolojik rahatsızlık belirtisi olarak değerlendirilir. Çünkü gülme, bilinçli bir değerlendirmeden sonra ortaya çıksa da, duygusal atmosferin ve koşulların uygunluğuna ihtiyaç duyar. Dolayısıyla gülme, bir gereksinim değil, temel gereksinimlerin doyuma ulaşmasının bir sonucudur diyebiliriz. Aynı ortamda aynı uyarana farklı gülme tepki

lerinin görülmesi duygusal yaşantıların özneliliğiyle ilişkilidir. Gülmenin derecesinde kişilerin karakter yapıları, eğitim durumları gibi faktörler rol oynar. Epicuros; mutluluğu acının yokluğu olarak niteler. Gülme mutluluğun sonucu verilen bir tepki ise; gülmenin korkunun, endişenin ve nihayetinde acının olmadığı durumlarda ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Kişinin hayranlık uyandıran ve kendinden daha üstün bulduğu şeylere gülmemesi bundandır.

Hayranlık uyandırıcı şey karşısında duyulan korku, gerilim ve endişe bir tür yenilgidir. Gülmek ise zafer ve üstünlük taşıır. Epicuros’a göre; bu zafer, insanın tanrı ve ölüm korkusundan kaynaklı temel acısına karşı mantığının zaferidir. İnsan korkularına karşı mantığıyla açtığı savaş sonucu mutluluğu yakalar.

Sosyolojik yapısına baktığımızda gülme; tek başına gerçekleştiğinde yadırganan, toplumsal bir paylaşım içeren bir tepkidir. Bergson’un dediği gibi, (2011: 13) İnsan komiğin tadını tek başına alamaz. Bu, gülünen değil gülen kişi olmanın yarattığı üstünlük duygusuyla, toplum içinde yalnız kalmama ihtiyacının bir sonucudur. Bu noktada aynı zamanda bireyin toplumsal sorunlarıyla baş edebilmesinin yoludur. Gülme biçimi ve gülme uyaranları, toplumlara göre farklılık gösterebilir.

Gülme konuları, onarılabiliirliği mümkün olan, olağan konulardır. Aksi takdirde doğacak olan tepki, öfke ya da acımadır. Gülmenin ve gülünecek olanın, yazılı olmayan toplumsal sınırları vardır ve hoş karşılanmaması için ancak bu sınırlar içinde ortaya çıkmalıdır. Gelgelelim, fizyolojik, psikolojik ve

sosyal boyutları içeren bu tepkinin niteliği, onun uyararı ile doğru orantılıdır. Bu da bizi gülünç ya da komik olanın ne olduğunu incelemeye götürür.

Gülünç- Komik

Gülme tepkisi gülünç ya da komik olana karşı verilir. Gülünç ve komik aynı gibi algılansa da ikisi farklı şeylerdir. M. Kagan'a (M. Kagan, 1993: 183) göre gülünç, psiko-fizyolojik; komik ise estetik bir fenomendir. Buna karşın gülünç ve komik karşısında verilen tepki aynıdır. Her ikisinde de zihinsel bir süreç söz konusudur. Ancak komik, bir estetik kaygı güder. Gülüncün estetik süzgeçten geçirilmiş haline komik denebilir. Komik, olanla olması gereken arasındaki çatışmadan doğar. Komedi bu nedenle sezgisel bir tür olarak nitelendirilemez.

Anlam kodları olmadan gülme gerçekleşmez. Doğal ya da olağan olanın olağan olmayanla karşıtlığının anlamlandırılabilirdiği noktada gülünç algısı oluşur. Komik, yaşamda gülünç olanın sanat gerçekliğine aktarılmasıdır. Komikte seyircinin tamamlayabileceği bir düşünsel boşluk yaratılır, seyirci bu boşluğu doldurarak estetik hazza erişir.

Tarih boyunca birçok düşünür gülüncün ne olduğuna değinmiştir. Murat Tuncay'ın bakışıyla (2013: 64-74) filozofların gülünç ile ilintili düşünceleri Platon'la başlamak-tadır. Platon; Philebos diyalogunda gülünç olanı şöyle tanımlar;

"Kendini bilmeyen insan eğer zayıf durumda bir kişiye gülüncün kaynağıdır örneğin. Çirkinken kendini güzel, korkakken cesur sanıyorsa, bilgisizken bilgili görüyorsa kişi kusurlu bir davranış içindedir. Bu kusuru kendi bilmiyor da biz biliyorsak gülünç ortaya çıkmak-

tadır." (Tuncay, 2013: 68) Platon'un gülünç konusunda üç saptaması önemlidir: Gülünç karşıtların yan yana getirilmesiyle ortaya çıkar. Gülünç yapılmaması gereken düzeltilebilir bir kusur üzerine kurulur. Gülen ve gülünen insanda odaklanır ve arada kod farkı bulunur.

Aristoteles; komedyanın yani komiğin gülünç olanı taklit ettiğini söyler. Gülünç olanın özünü soylu olmayışa ve kusura dayandırır. Fakat bu kusur acı etkisi yaratmaz. Onun gülünce yaklaşımı insanda bıraktığı etki doğrultusundadır. Gülme ancak zarar verici olamayan durumda ortaya çıkar. Neşeli bir gülme için güven duygusu şarttır.

"Aristoteles'in tanımında niteliksel üç öge var; komiğin gülünç olması, gülünç olanın soylu olmayışı ve kusura dayanması. Bu öğeler günümüze kadar etkili olmuştur diyebiliriz." (Tunalı, 1998: 240)

Aristoteles'e göre gülünç olan kötüyle küçük düşürülme arasında özel bir yerdedir. Gülenin gülünenden üstün olduğunu, gülmenin bir alay türü olduğunu söylemiş ve insanın gülünen olmak istememesinden ötürü gülünecek bir şey yapmayışını gülmenin koruyucu ve ahlaki yönü olarak nitelendirmiştir. Gülüncün kaynağındaki uyumsuzluğu bulgulamış ancak irdelememiştir.

Cicero; Aristoteles'in üstünlük kuramını kabul ederken gülme nedenlerini de çarpıklık olarak nitelendirir. Bayağılık, çirkinlik ve biçim bozukluğunu gülüncün karşılığı olarak belirtir. Tuncay, gülme üstüne fikirleri derlerken; (Tuncay, 2013) XVI. yüzyılın birinci yarısında Madius, G. Trissino, L. Castalvetto ikinci yarısında ise; Sir Philip Sidney, Ben Jonson gibi filozofların yaklaşımlarını ele

almıştır. Madius; 1550 'de gülüncün konusunun çirkinlik olduğuna katılmakla birlikte beklenmedik ve umulmadık anda ortaya çıkmasının gülmeyi getirdiği fikrini ekler. Sürekli çirkinlik iğrenme duygusu getireceğinden, çirkinliğin yeni bir görünümle ortaya çıkması gerektiğini, gülünen şeyin hafif ve gelip geçici bir çirkinlik barındırması gerektiğini söyler. G. Trissino; 1529 da farklı olarak kahkahanın duyumlar yoluyla ortaya çıktığını ve gülüne verilen bir ceza olduğunu söylemiştir. Gülüncün bir çeşit haz yarattığını kabul etmekle birlikte bu hazın tragedyadakinden farklı olarak çirkinlik karşısında yaşanan bir tepki olduğunu söyler. Bu tepki hayranlık uyandıran karşısında yaşanan şaşkınlığın çirkinlikle dengelenmesi sonucu, ortaya çıkan umutsuzluktan doğar. Kahkaha aslında bu yenilginin bir tepkisidir. L. Castalvetto; gülmeyi oluşturan durumları dörde ayırmıştır: Şefkat ve sevgiden dolayı oluşan gülme, başkalarının yanılması ya da aldanmasından dolayı gülme, hilekârlık ve fiziksel bozukluklara gülme, açık saçıklıktan kaynaklanan gülme.

XVI. yüzyılın ikinci yarısında ise; Sidney ve Jonson; ahlâki değerler açısından gülmeye bakarak gülüşün yücelik karşısında ortaya çıkmadığını ve ahlaki değerler açısından bozuk olana gülündüğünü söylemişlerdir. S. P. Sidney (1554-1586) gülünç olanı gülünen şey açısından ele alarak gülmenin her zaman kendimizle ya da doğayla uyum içinde olmayan şeylerden kaynaklandığını, gülüncün konusunun ise saçma ve alay konusu olabilecek yanlışlardan oluştuğunu söyler. B. Jonson; *İnsan ve Nesneler Üzerine Bulgular* adlı kitabında vurguladığı şey, gülmenin çağlara göre gösterdiği değişimdir. Bunun nedeni güncel yaşamla birebir bağı olmasıdır. Bu bağ trajik olanda yoktur. Bu

nedenle gülünç konu olarak her dönemde kusurları ele alsada da olan şey değişkenlik göstermektedir. Gülünç olan her zaman bir yeniyi barındırır, aynı şeye iki kez gülmeyiz.

"Jonson, gülüncün, doğruyla yanlışın çatışmasından ortaya çıktığını savunur. İyi sirke şarabın bozulmuşundan, iyi komedyada insanın bozulmuşundan elde edilir ona göre." (Tuncay, 2013: 69)

Hobbes (1588-1679); ise gülmenin bir üstünlük duygusundan kaynaklanarak, güvende olma halinin dönüştüğü övünç duyma hali sonucu ortaya çıktığını söylemiştir. İlk kez ortaya atılan bu bakış açısıyla, Hobbes gülünç karşısında alınan keyifle, gülünç duruma düşmenin yarattığı utanç arasındaki ilişkiyi açıklamıştır. O'ndan daha sonra 18. yüzyılda da Kant ise gülmenin nedenini üstünlüğün övünce dönüşmesi değil, ümit edilenin beklenenin ani değişmesi olarak açıklamıştır. R. W. Emerson'a göre (1803-1882), kişi gülmeyi doğuran fikri bütünden ayırıp, ideal olanla bir çelişki yakalayarak gülmeyi yaşar. Boşa çıkan ümit, alışlagelmişin dışına çıkan algılamamanın içe yansısı gülünç olanı doğurur. Gülme ruhun, gülmeyi yaratan bu çelişkiyi yargılayıp, idealin ve olması gerekenin nasıl olduğunu saptaması sonucu, ruhsal denge sağlandığında bitecektir. Emerson, gülmenin bitişine değinen ilk düşünürdür.

J. P. F. Richter (1763-1825) güzellik, erdem, gerçeklik olarak saptadığı üç temel sorunun insan yaşamına verdiği anlam üzerinden belirlediği felsefesinde, madde evrenin üstünde bulunan, ancak madde evreninden yola çıkarak bilinebilen bir tinsel evrenden söz eder. Gülüncü yücenin karşıtı olarak nitelendirir ve gülünç olanı gülen-gü-

lünç bağlantısıyla değerlendirir. Kişi yüce karşısında güçsüz, gülünç karşısında ise güçlüdür. Gülünç nesnede değil bir durum ya da davranış sürecinde var olur. Bir şeyin gülüncü ortaya çıkarması için gerçek olma zorunluluğu yoktur, öyle görünmesi yeterlidir. Saçma olan da bu nedenle gülünç olabilir. Gülünç bir algılama süreciyle ortaya çıkar ve kaybolur.

Amerikalı filozof ve tanrıbilimci olan Charles Carroll Everett (1829-1898); *Comedy and Duty* yapıtında gülüncün öğeler arasındaki uyumsuzlıktan kaynaklandığını söyler. Bu uyumsuzluk trajedide , trajik olanın gerçeği ile ilgili iken komedide biçimle ilgilidir. Oidipus'un trajik çizgisinde mantığa ters gelen hiçbir yön olmamasının sebebi, uyumsuzluğun, bağlantıyı meydana getiren nedenlerde ve sonuçlarda nesnel olarak var olabilmesidir. Bu durum seyredenlerde değişmeyen, nesnel tepkiler ortaya çıkaracaktır. Oysa gülünçteki uyumsuzluk bağlantısının biçimde oluşu, bizi akla bağlılıktan kurtarır. Bir durumun mantık dışılığı bizi güldürebilirken, trajik bir etki yaratmaz. Bu da gülüncü öznel kılar. Yarattığı hazzın temelindeki etki-tepki olgusu da özgür ve öznelidir. Bu nedenle bir durumu gülünç bulmak ya da bulmamak kişisel bir hadisedir. 19. yüzyıl başlarından itibaren artık gülünç olanın, bayağılık, zayıflık, kusurluluktan kaynaklandığı ilkesinden ziyade bu konuyla ilgili daha felsefi çelişiklere yönelmeye başlanmıştır. Bu durumun oluşmasındaki en büyük pay hiç kuşkusuz Fransız devrimiyle birlikte değişen toplumun değerler sistemidir. Günümüze yaklaşıldıkça gülüncün kaynağı genel geçer uyumsuzluk ilkesine oturtulmakla beraber ana kriter bireyin öznel yargılarıdır, görüşü yaygınlaşmıştır. Kusurluluk, zayıflık, çirkinlik karşısında birey öznel yargısıyla tep-

ki verir. Varoluşçu felsefenin öncüsü Sören Kierkegaard (1813-1855); gerçeği yaratan şeyin bilinç olduğunu söylerken, evrenin içinde boşluğa atılmışlık bilincine varmanın yarattığı kuşku, güvensizlik ve çelişkilerle dolu yaşamın, ahlakın kaynağını oluşturduğunu ifade eder. İnsandaki büyük karşıtlıkları kavrama ve büyük acılara dayanma gücünün yaşamını üstün kılan iki önemli faktör olduğunu söyleyen düşünür, gülüncün yaşamın her aşamasında var olduğunu, varoluşun kendisinin ve var olma çabasının acı ve gülünç olduğunu, yaşamın kendi içindeki çelişkileri ve bu karşıtlığı kavramanın gülmeyi getireceğini söyler. Ona göre yaşam kendi içinde çelişkilerle dolu bir saçmalaktır. Bu saçmalık bilincine vardktan sonra gülebilmek bir tercihtir.

Freud; gülmeyi ruhbilimsel çözümleme yaparak iki temel nedene bağlar. Birincisi; insanın zihinsel hareketlerde kendisinden az, fiziksel hareketlerde ise kendisinden çok enerji harcayan insanlara güldüğü gerçeğidir. Böylesi durumlar karşısında oluşan gülme, bir üstünlük duygusuna denk gelir. Ters durumda ise yani zihinsel hareketlerin kişinin kendininkinden hızlı, fiziksel hareketlerin de kendininkinden yavaş olması durumu hayranlık uyandırır. Freud burada da gülüncün yücenin karşısında olduğunu savunarak Richter'in fikrine yaklaşmaktadır. Bunu harcamada ekonomi olarak adlandırır. Freud un gülmeyi bağladığı bir diğer neden ise; bastırılmış çocukluktur (infantilism). Burada gülme, toplumsal yasaklar ve eğitimlerden dolayı büyüdükçe bastırılmış olan; bir içgüdüsel yeteneğin, yani düşmanlık duygusunun açığa çıkışıdır. Bu duygular toplumsal yaşam içinde direkt ifade edilemeyeceklerinden alay, nükte ve şakalarla açığa çıkar. Aslında her türlü tak-

lit, kılık değiştirme ve parodi ve bu türden komikleşme teknikleri saldırgan eğilimler içerir. Gülünçleştirme geçici bir eylemdir. Kişi toplumsal olmayan niteliklerini burada açığa vurmaktadır. Bir başka deyişle düşmanca ve saldırgan duygular kahkaha yoluyla açığa çıkar. Bu da bir boşalım ve rahatlama yani *Kathastasis* yaratır. (Tuncay, 2013)

Bergson, 1900 yılında yayınladığı *Gülme* adlı eserinde gülünç konusuna gülme olgusu açısından eğilir. Gülünçleşmenin saldırgan bir eylem olduğu konusunda Freud ile birleşir. Gülme insanla ilgili bir kavramdır. Direkt olarak düşünceye yöneliktir. Zihinsel bir algılama süreci ve akıl gerektirir. Gülme duygulara yönelik bir durum değildir. Tam tersi kahkaha kalbin bir anlık duygusuzluğunu gerektirir. İnsan doğal olanın dışında bulunduğu şeye güler. Kendi imgeleminden yola çıkarak doğal olanı algılar, bunun dışındakini gülünç bulur. Bergson gülünç olanı değişen ve devinen yaşamın içindeki katılık olarak açıklar. Kişi olağan akışa karşı duruyorsa gülünç olacaktır. Bunu moda ile örnekleyebiliriz. Eğer bir kıyafet balosunda değilsek, 1970'lerin geniş yaka gömlekleri ve favorisi uzun saçlarıyla dolaşan adamı gülünç buluruz. Çünkü imgelemimiz bu günün modasını benimsemiştir ve onun dışında kalan bir katılık belirtisidir. Oysa bir giysi zaten insan doğasının dışında ve mekaniktir. Fakat imgelem bu günün modası olanı doğal ve insana ait olarak algılar ve katı olana güler. Bu noktada gülme aynı zamanda toplumsal bir uyarı niteliği taşır. Çünkü esneklikten yoksun kişi gülünç duruma düşer ve acı çeker. Gülme toplumun toplumsal olmayandan aldığı bir öçtür. İnsanı kaplayan bir mekanik, yani doğalın dışında olma hali her zaman gülüncü yaratır. İnsanın nesneye

dönüşmesi, ruhu kaplayan katı kalıp mekanik gülüncü yaratır. İnsan bir an için duygularını bırakıp düşünsel bir bakışla, etrafını algılamaya geçtiğinde gülünç olan çok şey bulabilir. Örneğin törenler hayatın mekanikleştiği anlardır. Tören denilen şey doğalın tamamen dışında olan bir mekanik akıştır ve özünde gülünçtür. Bergson'a göre gülme toplumsal bir jesttir. İnsani, toplumsal olan her şeyin evrensel ve uyumsuzluk temelinde zekâyâ yönelmesiyle oluşan coşkulu bir tepkidir. Bu tepki alay, eleştiri, taşlama, saldırı ve karalama şeklinde birleşerek mizah kavramını oluşturur.

Komedinin Evreleri

Komedy *"komos"* sözcüğünden türemiştir. Cümbüş, içkili eğlence anlamına gelen komos, Antik Yunan'da tanrı Dionisos adına gerçekleşen ritüellere verilen addır. Eski komedyanın kökenini bu ayinlerdeki *"fallus türküleri"*ne dayandığı söylenebilir. Aristoteles komedyayı ortalamadan aşağı olanın taklidi olarak nitelemiş komedyada betimlenen şeyin kusurlar olduğunu söylemiştir. *"Bununla beraber komedy her kötü olan şeyi taklit etmez tersine gülünç olanı taklit eder ve bu da soylu olmayan kısımdır. Çünkü gülünç olanın özü soylu olmayışa dayanır. Ama bu kusur acı veren bir etkide bulunmaz."* (Şener, 1998: 43)

Eski komedyada düşünsellikle gülmece iç içedir. Mitolojik burlesk ve alegorinin yanında, soyutlama ve taşlama kullanılarak, hem eğlendirmek hem de halkı eğitmek amacına gidilmiştir. Gülerek bir boşalım yaşayan kişi gülünç düşme hallerini algıladığında kendine de bu açılardan bakabilir. Kendi kusurlarını düzeltme yoluna gidebilir. 17. yüzyılda Fransa'da Molière; komedy yazmanın zorluklarından bahsederek,

komedyanın yaşama bağlı kalınarak gerçeğe benzerlik göstermesi gerektiğini söyler. Moliere, komedilerinde kusurların gülünçleştirilmesinden yararlanmış, konularını kıskançlık, cimrilik gibi insan zaaflarından almıştır. Yine söz komiği ve nüktelerin yanında, yergi ve taşlama ön plandadır ve komedyalı halkı bilinçlendirme işlevini sürdürmüştür.

19. yüzyıldan itibaren gerçekçi akımla beraber komedyanın toplum dışı ahlâksızlıkla davranışların abartısından değil, toplum içindeki uyumsuzluktan doğduğu fikri ortaya çıkmıştır. Bu noktada komedyayı oluşturan asıl etmen, kişinin kendi haline yabancı kalması ve gülünen kişinin tavrının var olanla uyumsuzluğudur.

20. yüzyılda bu yaklaşım tragedyaya ve komedyanın yeni birleşimi olan kara güldürü türünü ortaya çıkarmıştır. Kara güldürü türünün ortaya çıktığı absürd tiyatrodan alay, taşlama yöntemlerine başvurulur. Ancak bunun yanı sıra dil ve görüntüde daha önce yapılmamış düzenlemelerle groteske başvurulur.

Halk Tiyatrosu, *Comedi dell'arte* de taşlama ve yergiyi tipler üzerinden yapar. Maskeler yoluyla kılık değiştirmelerin olduğu bu tür, insanın nesneleşmesinden doğan bir güldürü biçimidir. Temel kişileri komik tiplerdir. Ciddi tipler olan aşıklar dışında kalan tipler ise tipik özelliğini yansıtan maskeler ve yine jestlerle sahnede olurlar. Seyirci bu tipleri ve jestleri öncesinden bilir, oyundaki öykü değişir ancak tipler değişmez. Komikler üç tipte toplanır, yaşlılar, gençler ve uşaklar. Uşak tipi ana kahraman-

dır ve en ilgi çekici olanıdır. Buradaki tipler ve durumlar *fars*² türünün temelini de oluşturur.

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda derinlemesine işlenen sorunlar ve kişiler yoktur. Komik, taklit yoluyla oluşturulurken, bu taklit İstanbulluluk dışındaki dil ve davranış kusurlarına ve toplumsal ahlâka aykırı tavırların abartılmasına dayanır. Zenne, Beberuhi, Matiz, Çelebi gibi ana tiplerin bulunduğu oyunlarda, "*erkek ve dişi konuşturma*" adı verilen yöntem kullanılır. Oyun seyirci tarafından önceden tanınan iki eksen kişi üzerine oturtulur: Dişi konuşan ve erkek konuşan. Dişi konuşan, bilge, kültürlü, zarif, yol yordam bilen; erkek konuşan ise cahil, kaba, yanlıştır. Komedi, sözle yapılan güldürü üzerindendir. Kişiler konuşmalarıyla komik duruma düştüğü gibi, konuşarak başkasını gülünç duruma düşürürler. Konuşarak komik duruma düşmek, daha çok şive komiği ile olur. Konuşarak başkasını gülünç duruma düşürmek ise, Osmanlıca'nın zengin sözcük birikimine; sanatçının nükte üretme zekasına dayanmaktadır.

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda sözle güldürü üretmenin incelikleri de buradadır. Sözle güldürü; çözüm yolları içine serpiştirilmiş dolaylı anlatımlar anlamına gelen ima etmek; işi alaya götüren eğlenmeler anlamındaki istihza, sözcüğün başka manada kullanımı anlamındaki mecaz; bir çok anlama çekilen lastikli söz anlamındaki cinas; söz arasında kastedilen şeyi açık değil de bir fıkra veya bir atasözü ile dolaylı söylemek anlamındaki telmih aracılığıyla yapılır. Bunların tümünü kapsayan Nükte, Fransızcasıyla *Espri* anlamındadır.

² Fars: Kaba güldürünün egemen olduğu, ilkel sahne gösterileri (bkz. Yüksel, 1990:559)

Gülüncü bir başka şeyle karşıtlama yoluyla sergileme nüktenin oluşmasında en temel olandır. Nükte, bu türde en önemli hüner sayılır. Bir komedi ustası belirli bir zarafet içinde iyi nüktedan olmalıdır. Nükte tersinleme ile söylenen sözdür. İçinde latifeyi barındıran nükte, zeka pırıltısı taşımali, kırıcı ve utandırıcı olmadan gülünç olanı oluşturmayı başarmalıdır. Nüktedanlık doğaçlamaya dayalı tüm tiyatro türlerinde önemli yer tutar. (Tuncay, 2013: 48-63)

Gülünçleştirme Yöntemleri:

Komedi sanatının temelinde yer alan gülünçleştirme ögesi eski komedyadan, Halk Tiyatrosuna kadar Komedyaya yazarları tarafından çeşitli yöntemler kullanılarak oluşturulmuştur. Bunlardan en temel olanları aşağıda sıralanmıştır.

Yergi:

Komedyaya yazarının en çok kullandığı türdür. Ancak işlenen konu yüzeysel değilse, konu edilen kusur düzeltilebilir değilse, yergi komedyanın malzemesi olmaktan çıkıp ciddi bir suça dönüşebilir. Salt bir komedyaya malzemesi olmaktan çıkar, bir alay bir taşlama malzemesi olur. Yergi artık onarıcı değil uyarıcı olur. Komedyanın yergi yöntemini kullanması çok kez sansüre neden olur. Yergi komedyanın özüdür diğer türler yöntemler estetize edilmiş halidir.

Parodi:

Yapısal bir gülünçleştirme yöntemidir. Bir eserin ya da kişinin taklidi yoluyla onun gülünç bir benzerini ortaya çıkarmaktır. Ciddi bir yapıtın tüm özelliklerini koruyarak yeni ve bambaşka bir öze işleyen yapıtlara parodi denir. Parodi ayrıca özgün olanın zayıf ve eleştirel yönlerini açığa çıkarır şekilde taklit edilmesine anlamına da gelir. Ham-

let' in oyuncular sahnesinde, Marlowe'un oyunculuk üslubunun taklit edilmesi parodiye örnek verilebilir. Gerçek anlamda başarılı bir parodi alay edilen kişi ya da akımı acımasızca yargılarken, söz konusu yapıtın veya kişinin özelliklerinin de derinlemesine anlaşılmasına neden olur.

Burlesk (Burlesque):

Konu ve işleniş arasında aşırı uyumsuzluğa dayanan ciddi bir yapıtın ya da biçimin, komik öykünmesidir. Burleskte gülünçleştirilen; ciddiye gülünçleştirir, saçmayı ciddiye alır. Saçma duygular soylu, gerçek duygular aşırı duygusallığa indirgenir. Burlesk parodiye oranla daha gerçek ve yalın sayılır. *"Bir Yaz Gecesi Rüyası"* adlı oyunda, Tizbe ile Pirus sahnesini oynayan oyuncular burlesk örneğidir. Bu yapıdaki İngiliz burleski 19. yüzyılda anlamını yitirerek cinsel içerikli bir türe dönüşmüştür, ardından özellikle 2. Dünya Savaşı'nda, barlarda yapılan cinsel içerikli komediler burlesk adını almıştır.

Travesti:

Ciddi ya da dinsel konuların alaya alınması yoluyla gülüncün elde edilmesi yöntemidir. Yine parodi ve burleske benzemektedir.

İroni:

Gerçekte belli etmeden alaya alma anlamına gelen sözcük, Yunancada eironia deyiminden türemiştir. Türkçe sözlükte karşılık olarak, söylenen sözün tam tersini kast ederek kişi ya da olayla alay etme anlamına gelmektedir. Örnek verecek olursak; Sokrates'in hiç bir şey bilmediğini ileri sürerek, karşısındakinin bilgisizliğiyle alay eden bir sözcük ironisi yaptığını düşünebiliriz.

Anlatılmak istenenin, alay olduğunu belli edecek şekilde tersini söyleyerek an-

latma edebiyattaki tanımıdır. Söylenenle söylenmeyenin karşıtlığıdır. Sözel ironi ve durum ironisi olarak iki farklı şekilde gerçekleşebilir. Ironi, ironiyi yaratan, kurban ve gözlemci olmak üzere üç temele dayanır. Sözel ironide üçü de ortadadır. Durum ironisinde ise ironiyi yapan yoktur. Durum ironisi komedinin değil tiyatronun temel yön-temlerindenidir. Komik ironi gerçekle ideal olanın çatışmasıdır. Seyirci ideali bilir ama sahnedeki gerçeklik farklıdır bu ironidir. Burada oyun kişisi durumun farkında değildir, trajik ironidekinden farklı olarak sonuçta gülme oluşur ve bu gülme estetik boyutu olan bir cezalandırmadır.

Grotesk (Grotesque):

Görsel değerlerin ve formların daha ağırlıklı kullanıldığı bir yöntemdir. İlk olarak bu kavram plastik sanatlarda ortaya çıkmıştır. Roma'da yapılan kazılarda ortaya çıkan insan-bitki karışımı heykeller, iki karşıtlığı bir arada barındırması bakımından groteskin ilk örnekleridir. Groteskin kelime kökü de grotte (mağara) dır. Bu görüntüler irkiltici ve çirkin olarak nitelendirilmişlerdir. Daha sonrasında meyveler ve çiçeklerin halılar ve perdeler üzerindeki motiflerde bir arada kullanılması iç içe geçirilmesiyle birer süsleme çeşidi olarak kullanılmıştır. Groteske bir süsleme çeşidinden çok bir anlatım biçimi olarak bakıldığında, çeşitli dönemlerde farklı ifadeler bulunduğunu görürüz.

Ortaçağda grotesk gerçek olmayana acayip göstererek Tanrıya ulaşma çabası, romantizm aşamasında korkunun ve gü-lüncü yaratan unsurların oluşturduğu bir karşıtlıklar bütünü olarak görülmüştür. Thomson, groteskin Kayser'in (1906-1960) kitabına kadar tanımlanmamış olduğunu söyler.

Grotesk Thomson'a göre soğuk ya da yabancılaştırmış dünyanın ifadesidir. Tanıdık dünyaya onu aniden tuhaf kılan bir perspektiften bakılır. Bu tuhafılık gülünç olduğu gibi korkunç ya da ürpertici de olabilir. Tüm bu tuhafılıklar groteskin, bugün genellikle üzerinde hemfikir olunan öğeleri arasında özellikle yabancılaştırmayla ilişkisini de açıklıyor. Ancak bunu ortaya koyan ilk isim John Ruskin'dir. (1819-1900) Ortaçağ ve Rönesans'ta resim ve mimari sanatını incelediği çalışmasında groteske değinen Ruskin groteskin temel ögesinin "*gören adam*" yani "*kendisini çevreleyen dünyanın dehşeti*" altında ezilen kişi olduğunu vurgular. Burada önemli olan, bu dünyanın dehşetli bir dünya olduğunu fark eden kişidir. Bu farkındalık doğrultusunda yüce-bayağı, masumiyet-günah, acıklı-gülünç, olağan-paradoksal gibi karşıtlıkları yaratan da aslında dünya, doğa ya da gerçeklik değil insanoğlunun kendisidir gerçekliği ile yüzleşir. Bu durumda meçhul yıkıcı gücün beklentisinde olan insan aslında tüm korkuların kaynağının kendisi olduğunu anlar. Bu, insandaki uyumsuzluk duygusunun kaynağını oluşturur (Sazyek, 2013: 1246). Groteskin temeli uyumsuzluk duygusundan kaynaklı yabancılaştırma olgusuna dayanır. Kayser'e göre groteskin en genel özelliği uzaklaşmış, yabancılaştırılmış bir dünyayı barındırmasıdır.

Kişi bu dünyayı dışarıdan izlediği bir masal dünyası olarak algılar. Aslında bu çevre kişinin bakış açısına göre aniden yabancı ve dolayısıyla saçma hale dönüşür. Dolayısıyla beklenmedik ve ani durumlar groteskin temel öğelerindenidir. Beklenmedik ani durum karşısında yaşanan yabancılaştırma, mekanik ve gerçek dışı dünya algısı, grotesk etkiyi pekiştirir. Uyumsuz, gerçeklikten uzak, masalsı bir dünya algısı saçmalığı ve yaban-

cilaşmayı yaratır. İnsanı mekanik bir figüre dönüştüren maskeler, otomatik hareketler, kuklalar bu etkiyi yaratan grotesk motiflerdir. Durumun, anın gerginliği bu motiflerle yaratılır.

Kayser'den sonra; groteskin, bir tekinsizlik (uncanny) duygusu yaratma eğilimi, büyüsellik, karikatürleştirme, gülme ve korkunun bir arada oluşu, normalden sapma ve çirkinlik gibi etkileri içerdiği söylenmiştir. Ancak grotesk için bunların bir arada sunulmasından ibaret bir anlatım yöntemidir denemez. Grotesk bu eğilim ve etkiler arasındaki karşıtlık, çözümsüzlük ve uyuşmazlık üzerine oturur. (Ünlüaycıl, 2003) Trajikle arasındaki benzerlik de bu noktada ortaya çıkar. Trajik olanda insanın tutkuları ve idealleri ile yaşamın gerçekliği arasındaki ilişki çatışmayı yaratır. Trajik kişi suçlu ya da günahkâr kişi ile masum kişi olma arasında kalandır. Bu insani durum karşıt değerlerin çatışması sonucu oluşmaktadır. Trajik çatışmada birey kendi ideali karşısındaki gerçeklikle savaşı eyleme geçer. Trajiği oluşturan temel etmen yücelik karşısındaki eylemdir. Groteskte ise karşıtlığı yaratan bir eylem olması gerekmez, ya da karşıtlığın oluşmasında yücelik kavramına ihtiyaç yoktur. Bir eylem gerekmez, karşıtlıkların birbiriyle mücadelesi değil eylemsiz bir şekilde yan yana duruşları groteski yaratır.

Groteskin edebiyatta kullanımı 17. yüzyıldan itibaren gülünç görünüşlü kimselerin davranışlarını dikkat çeken sözcükler şeklinde başlamış olsa da, romantiklerle birlikte güzel ve çirkinin bir arada kullanılması diye değerlendirilir.

Murat Tuncay'a göre grotesk; maddesel aşırılıkları, yasak kabul etmeyen bir tavır içinde

cüretli, saldırgan, fakat eğlenceli bir biçim içinde gösterir. Grotesk, bir karnavalın özgülük havasında yaşanan abartılı neşe, açık saçıklık, taşkınlık, anlamsızlık şeklinde sıradan insanlara yönelebilir.

Tiyatroda ise groteski kullanırken seyirciyi sahneye yabancılaştırmak, şaşırtıcı, tuhaf biçimlerle yüce ile sıradan, güzel ile çirkin gibi karşıtlıkları bir arada tutarak güldürmek amaçlanır. Korku groteskin temel etmenlerindendir. Bu korku masalsı ve fantastik dünya, mistik gerilimlerin ve karşıtlıkların yarattığı gülünçlülle evrilerek modern metinlerde bir tiksintiye ve de özellikle bir tekinsizlik hissine dönüşür. Grotesk, özellikle 20.yüzyılın ortalarında oluşan, absürd-uyumsuz tiyatro tarzının en önemli anlatım biçimlerinden biri olmuştur. Bu kapsamda kara komedinin yanında yer almaktadır. Aslında, tarihi çok eski çağlara inen, klâsik ve romantik tiyatrodan da sıkça başvurulmuş bir yol olan grotesk, 20. yüzyıl sanatına, bu tiyatro tarzının içinde yeniden biçimlenerek kullanılmıştır. Örneğin Kayser'in tanımında grotesk; absürd oyun ve dünyadaki şeytansı ilişki olarak tanımlanır. Kayser'in tanımında komedinin işlevinin çok az çok az olduğu yabancılaşmış, tuhaf açıklanamaz bir dünya vardır. Eğer ortaya bir gülüş çıkıyorsa bu groteskin karikatürel yanından gelir. Bu gülüş acı alaycı ve şeytanidir. Kayser'in grotesk dünyayı nedenselliği açısından kaçınılmaz niyetleri açısından kötü huylu ve absürd olarak tanımlamasını Mc Ellroy, modern groteske daha uygun bulur. Ayrıca kendisi, groteskin modern dünyaya ait bir fenomen olmadığını söyleyerek, groteskin yarattığı hissin içimizde kalıntıları bulunan ilkel zihinsel aktivitelerin tetiklenmesiyle ortaya çıktığı görüşünü ortaya atar. Bu konuda Freud'dan yararlanır. Freud'un

çocukluk çağı korkuları ve komplekslerine dair açıklamalarıyla bazı grotesk sahnelerin yorumunu yapar. Groteskin insanın ilkel yanına, içindeki çocuğa, seslendiğini ileri sürer. Birçok grotesk figürün, örümcek yarasa gibi sürüngenler dünyasından örnekler içerdiğini, bunun da insanda hayranlık ve korku karışımı duygular uyandıran çocukluk korkularını tetiklediği doğrultusunda açıklar.

20. yy başında İtalya'da Tiyatro del Grottesco'nun 1. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında temelde savaşın neden olduğu karamsarlığı işlemiş, karamsarlık ve yabancılaşma temalarını almıştır.

Grotesk, insanın kendi denetiminde olmayan fiziksel yapısının, metafizik ve sosyal güçlerin simgelendiği, zaman zaman eylemsiz, karmaşık ve abartılı bir anlatım düzlemi oluşturur. Bu saçma ve abartılı düzlemde insan çevresine ve kendisine yabancıdır. Anlamsızlık duygusu ve saçma bir dünyanın ifadesi yönü groteski absürd sanatın en güçlü anlatım yollarından biri yapar.

"Meyerhold'a göre grotesk sanat, biçim ve içerik arasındaki zıtlasmadan ortaya çıkar. Öncelikle görsel bir durum olarak grotesk birleştirmeye eğilimlidir. Yani bozulma, orantısızlık, bozulma gibi insan bedeninin şekil ve şekilsizliğiyle ilintili durumlar groteskin temel yapısal anlatımlarıdır. Orantısızlığın yanı sıra, groteskin daha az somut bir biçimi aşırılıktır. Bir ögenin bir diğeri üzerindeki aşırı irrasyonel orantısızlığı bu tür oyunların dinamik sistemini oluşturur." (Ramsharst, 2008)

Sevinç Sokullu absürd tiyatroyu, değerlerin alt üst olduğu, çıkar yolun kalmadığı

yabancılaşan dünyamızı tüm kopmuşluğu, anlamsızlığı, duygusuzluğu ve saçmalığıyla anlatan tür olarak nitelendirir. Absürd tiyatro, öncülüğünü James Joyce, Marcel Proust gibi isimlerin yaptığı yirminci yüzyılın başlarında başlayan modernist sanat tarzının tiyatrodaki uzantısıdır denilebilir. (Sokullu, 2011) Ama Absürd Tiyatro modernist anlayışa temelde benzerlik gösterirken grotesk ve kara mizahı kullanarak biçim bakımından bir özgünlük yakalar. Absürd eserlerde beklenmedik durumlar, tuhaf, şaşırtıcı, korku dolu olaylar, psikolojik motifler birbirine bağlanır. Arthur Adamov, Edward Albee, Fernando Arrabal, Samuel Beckett, Jean Genet, Eugene Ionesco, Harold Pinter yazarların eserlerinde bu özellikleri görebiliriz. Bu oyunlarda son derece ciddi bir teatralite içeren komik bir sahne ya da tam tersi, esprilerle çarpıklaştırılan dramatik bir sahne görülebilir. Dolayısıyla grotesk olanın yarattığı gülme rahatlatıcı bir gülme değil gerginlik ve sıkışmışlıktan kaynaklı bir gülmedir.

"Nasıl Hieronymus Bosch'un apokaliptik resimleri grotesk ise, günümüz dünyası da artık grotesk olarak tanımlanmalıdır. Çünkü grotesk, belirli biçimi olmayan bir şeyin biçimidir ya da kendine özgü çehresi bulunmayan bir dünyanın çehresidir; yani karşıtlıklardan doğmuştur." (Kuruyazıcı, 2013: 185) denebilir.

Bu tarzın öncü teorisyenlerinden Martin Esslin absürd-uyumsuz tiyatronun, böylesi sahneler aracılığıyla, insan yaşamında gözlemlenen anlamsızlığı, tutarsızlık, endişe, belirsizlik ve çaresizlik duygusunu anlattığını söyler. Toplum ve kimliği arasında bir uyumsuzluk ve karmaşık bir çatışma yaşayan kişileri ele alan bu tür eserlerde groteskin işlevi önemlidir. Bu noktada, groteskin kendi geleneğinden getirdiği başat öge

olan korkunun ortaya çıkışı, kişinin kendi dışındaki her şeyi öteki olduğu fikriyle algılamasından doğar. Kişi kendi değerlerinin dışındaki her şeyi öteki olan değersiz ve bozuk olarak nitelendirir. Bu durumdan doğan karşıtlık gülüncü yaratır. Bu gülünç groteskin verdiği bir sonuçtur. Karşıt iki durumun yarattığı tuhaf ya da abes durumu grotesk eserler özellikle vurgular. Böylelikle, toplumda geçerli olan maddi ilişkiler bütününe, ekonomik sisteme, modern hayatın kurumlarına, kent yaşamına, estetik yozlaşmaya karşı bir yabancılaşma yaşayan kişiler bütün bu modern toplum yapısının getirdiği genel yabancılaşmayı, yani toplumu oluşturan genelin kendi insanî değerlerinden uzaklaşmasını olumsuz olarak değerlendirmiş olur. Dolayısıyla, bu tuhaf komikliğin en temelinde çatışmanın, uyumsuzluğun sürekliliğinden kaynaklanan bir ciddilik, hatta kederli bir durum çıkar.

Sonuç:

Gülme zihinsel bir farkındalık gerektiren insani bir tepkidir. Bu duygulardan arınmış düşünsel bir harekettir. Olağanın ya da beklenenin dışında olanı algılamakla ilgili bir süreçtir. İnsan beklenenin, olağanın dışında kalan, kusurlu ya da tuhaf durumları gülünç bulur. Gülme sosyal bir durumdur tek başına gerçekleşemez, gülen ve gülünen ilişkisi gerektirir. Gülen, gülünç olan karşısında üstünlük duyar. Gülme tepkisi gülünç duruma düşmemiş olmanın yarattığı hazzın ve gülünen durum ya da kişiyle ilgili öfkenin ortaya çıkmasının sonucudur. Gülüncü yaratan durum çoğu zaman acıma ya da korkuyu yaratan durum ve davranışlarla benzerlik gösterir. Gülüncün kaba, çirkin ya da korkunçla ayırt edilebilir oluşu estetize edilmiş biçimiyle ilgilidir. Komedinin ve komiğin sırrı burada yatar.

Komik gülüncün estetize edilmiş halidir. Komedi olağanın dışında, kusur ve davranışları ya da durumları çeşitli sözel ve biçimsel metotlarla taklit eder. Hayatın idealize edilmeden yansıtılmasıdır. Bu nedenle hayatın içindeki karşıtlıkları içinde, yan yana barındırır. Karşıtlıkların yan yana oluşu bakımından ele alındığında grotesk komedinin vazgeçilmez yöntemlerindendir. Başlangıçta birbirine aykırı iki figürün yan yana görüntüsünün yarattığı tuhaflik hissi, insanın özü ve dünya arasındaki çelişkinin yarattığı yabancılaşma hissine kadar gelmiş ve grotesk günümüzdeki anlamına ulaşmıştır.

İkinci Dünya Savaşı sonrası, insanın yaşam ve ölüm çelişkisiyle yüzleşmesi sonucu, hayatın kahkaha ile acının bir arada yaşanabildiği bir saçmalıklar bütünü olduğu fikri ortaya atılmıştır. Bu felsefeden yola çıkıldığında, tiyatrodaki acıyla hazzın, korkuyla neşenin, hayalle kâbusun, güzelle çirkinin bir arada olabildiği grotesk biçim etkili bir anlatım dili olarak benimsenmiştir.

KAYNAKÇA

Büyük Türkçe Sözlük (2005), Ankara: Türk Dil Kurumu yayınları.

Bergson, H. (2011). *Gülme*, çev: Yaşar Avunç, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Çalışlar, A. (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Çakmak, B. (2012). Absürd Tiyatrodaki "Oyun" Kavramı ve Samuel Becket'in Oyun Sonu İle Jean Genet'in Baklon Adlı Oyunlarına Yönelik Karşılaştırmalı Bir İnceleme, *Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, (34).

Kagan, M. (1993). *Estetik ve Sanat Dersleri*, çev: Aziz Çalışlar, Ankara: İmge Yayınları.

Kuruyazıcı, N. (2013). Dürenmatt'ın Tiyatrodan Beklentisi, 2013, Von Generation zu Generation: Germanistik. Festschrift für Kasım Eğin zum 65. Geburtstag. ed: Saniye Uysal Ünal/Nilgin Tanış Polat/ Mehmet Tahir Öncü. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Nutku, Ö. (1985). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Ramsharst, R. E. (2004). *Staging the Savage God: The Grotesque in Performance*, S. Illinois University Press, akt: S. K. Birkiye, İstanbul.

Sazyek, H. (2013). Grotesk ve Yabancılaşma İlişkisi Bağlamında Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 8/4 Spring, Ankara.

Sokullu, S. (1976). Komedyanın Eğitici İşlevi, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 7.

Şener, S. (1991). Düünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, *Eskişehir Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yayınları*.

Şener, S. (2011). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, Ankara: Dost Yayınevi.

Tunalı, İ. (1996). *Grek Estetik'i*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tunalı, İ. (1998). *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tuncay, M. (2013). *Sahneye Bakmak 3 Tiyatronun Temel Kavramlarına Bakış*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Ünlüaycıl, N.(2003). Grotesk Anlatım ve Türk Oyun Yazarlığında Kullanımı, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*(16): 68-84.

Yüksel, A. (1990). Antik Yunan Tiyatrosunda Komedyanın Evreleri, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, (33-1.2).

Zupancic, A. (2011). *Komedi Sonsuzun Fiziği*, çev: Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.

Erken Cumhuriyet Döneminde Süreli Yayınlarda Mobilya (Asri Evin Modern Mobilyaları)

Ege Kaya¹, Meltem Eti Proto²

ÖZET

Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde etkisini göstermeye başlayan batılılaşma çabaları Cumhuriyetin ilanı ile toplumun tüm kesimlerinde çağdaşlaşma ilkesi olarak benimsenmeye başlanmıştır. Topluma yayılan bu ilke ile Türk kültüründe yer alan geniş aile yapısı değişim sürecine girmiş, çekirdek aile kavramı oluşmuştur. Tüm bu gelişmeler sonucunda konutta ikamet edecek aile düzenine göre konut-oda sistem çözümleri değişmiş, gelenekselden uzaklaşan toplumun kültürel yapısı ve gündelik yaşamı da konut düzen değişimi ile paralellik göstermiştir.

Geleneksel aile yapısının değişiminin yanı sıra, kentleşme ve kente göçün etkisi konut mimarisinde yeni düzenleri beraberinde getirmiştir. Yeni konut sistemlerinin oluşumu ve toplumun yaşama şekli ile orantılı olarak mobilyanın mekânlara girme hızı artmıştır. Haftalık ve aylık olarak yayınlanan aktüalite dergilerinde, modern konutta yaşayan geleneksel aile yapısından ayrılan aile hayatı okuyucuya aktarılmış, Avrupa ve Amerika örnekleri ile modern topluma ulaşma çabası olarak sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Erken Cumhuriyet Dönemi, Mobilya, Modern, Kadın, Dergi

Furniture in the Periodicals of Early Republican Period (Mondain Furniture of Modern Residence)

ABSTRACT

During the last period of Ottoman Empire and at the beginning of establishing of the Republic, all parts of the society started to embrace the modernization toward the western culture. All segments of society started to embrace the modernization and the traditional family relation evolved towards the formation of the concept of nuclear family which caused the shift in living quarters. Attempt towards the modernizing of residence has been played an important role on the society which is drawn away from traditional cultural structure and everyday life.

The change in traditional family relation, urbanization and the effect of immigration to cities brought a new order to residence architecture. The formation of new architecture buildings and life style of the society caused a rush of furnishing the spaces. Weekly and monthly publication of life style and decoration magazines impused the new modern life in residence in reference to Europe and America which is far from the traditional family relation.

Keywords: Early, Republican Period, Furniture, Modern, Women, Magazine

¹ (Arş. Gör.), Ege Kaya, Karabük Üniversitesi S.F.T.G.S.T.F. Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü egekaya@karabuk.edu.tr

² (Prof.), Meltem Eti Proto, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık Bölümü etiproto@marmara.edu.tr

Giriş

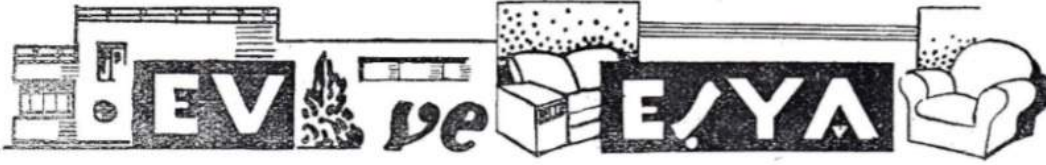
Osmanlı İmparatorluğu'nda 18. yüzyıldan 19. yüzyılın sonlarına kadar süregelen batılılaşma çabaları ile konut düzenindeki değişimler ve buna bağlı olarak modern mobilyanın kullanımı, statü göstergesi olarak saray çevresinde üst gelir gruplarında etkili olmuş ve toplumun diğer kesimlerine ulaşamamıştır. Cumhuriyetin ilanı ile bu durum toplumun her alanda çağdaşlık ilkesi ile eski toplum düzeninin terk edildiği, modern bir yaşama biçiminin önerildiği, aile yapısının ve kadının ailedeki yerinin değiştiği, geleneksel yapının tümüyle geride bırakılması- nı öngören bir sürecin başlangıcı olmuştur. Cumhuriyetin ilanından önce başlayan bu değişim, cumhuriyet reformları ile hız kazanmış ve toplumun pek çok kesimi tarafından benimsenmesi sebebiyle çağdaşlık ilkesi olarak toplumun geneline yayılmıştır. Bu sürecin etkili olmasının en temel nedeni, yeni değerlerin, geleneksel yapıların ve mobilyanın ihtiyaçlar doğrultusunda kademeli olarak toplumun her kesiminde kültürel değişim olarak benimsenmiş olmasıdır.

Erken Cumhuriyet Dönemi

"Erken Cumhuriyet" dönemi olarak tanımlanan 1923-1943 yılları arasındaki 20 yıllık süreçte yaşanan gelişmeler toplum düzeninde köklü değişikliklere yol açmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren başlayan toplumsal değişim, büyük ölçüde ekonomik koşullara bağlı olarak gerçekleşebilmiş ve yaşamı mekansal boyutta da etkilemiştir. Dönemin mobilyaları, toplumsal değişimde rol oynayan kültürel perspektifte mekanlardaki yerini almıştır." (Uzunarslan, 2013: 99-107) Konut iç mekan düzenindeki değişim, işlevlere karşılık gelen yatak odası, salon gibi yeni mekanları ortaya çıkarmıştır.

Eylemlere karşılık gelen odalarda kullanılacak mobilyalar da bu oluşumlara bağlı olarak kullanım özelliklerine göre mekanda konumlandırılmıştır.

Cumhuriyetin öngördüğü aile yapısında, *"kadın, koltukta oturan, kitap okuyan ve çocuklarının danıştığı bir merkezi figüre doğru evrilmektedir. Modern erkek ise, özellikle eğitilmiş seçkinlerden başlamak üzere, artık ev yaşamını çocukları ve eşi ile paylaşacak ve sadece erkeklerin katıldığı cinsel ayrımcı topluluklardan uzak duracaktır. Batılı küçük burjuva ailesinin bir Türkiye versiyonu yaratılmaya çalışılmaktadır. İleride tüm Türkiye için vazgeçilmez bir standart haline gelecek olan oturma odası kavramı, bu yeni aile tipiyle bağlantılı olarak 1930'larda yaygınlaşmaya başlamıştır ve bu kavramın Osmanlı barınma alışkanlıklarıyla hiçbir ilgisi yoktur."* (Tanyeli, 1998: 139) Bunun yanı sıra kente göçün başlaması ve kentsel nüfusun hızlı artışı konut gereksiniminin artmasında ve yaşama alanlarının değişiminde büyük rol oynamıştır. Batı toplumunun konut mekan örnekleri taklit edilerek, yaşama standartları yakalanmaya çalışılmıştır. Toplumda meydana gelen bu değişim süreci mimari yapıların yeniden düzenlenmesine ve işleve karşılık gelen oda içerisinde kullanılacak mobilyaların da yeniden tasarlanmasını gündeme getirmiştir. *"Geçmiş hatırlatmayan, yeni, çağdaş, ayırt edici... Bu özellikler, modern mimarinin konut tasarımında benimsenmesine yol açmıştır. Modern konut, modern konfor ve donatı ve modern mobilya, sahibi için bir statü ve çağdaşlık belgesi sayılmıştır."* (Batur, 1998: 209-234) Toplumu bu statüye taşımanın bir yolu olarak Erken Cumhuriyet dönemini kapsayan süreli yayınlar ön plana çıkmaktadır.



Mutfak, bir ev kadınının salonu demektir. Bu tabirden kadın okuyucularımızın gücenmemelerini rica ederiz. Bir ev kadınının mevkii içtimâisi ne kadar mühim ve yüksek olursa olsun evinin mutfakı ile alâkası vardır.

Ayrupada ve bilhas- sa Amerikada hizmetçi buhranı yüzünden ev hizmeti, ve mutfak işleri kâmilen ev kadınının üzerine düşmüştür. Geçenlerde İngiltereye giden bir Fransız muharriri İngiliz ricalinden 'Baldvin'in zevcesini evinin mutfak-ğında görmüş, ve gıpta etmiş. Geçen sayımızda da İsveçli bir prensesin mutfak-ğında çıkarmış bir fotoğrafını dercetmiştik. Demek istiyoruz ki ev kadınının mutfak-ğında iş görmesi pek

tabii ve lâzım bir şeydir.

Şimdi ev kadınının günün muayyen saatlerini geçirmek mecburiyetinde olduğu mutfak-ğın şek- linden ve taksimatından bahse-



Resim 1. Erken Cumhuriyet Dönemi Konutlarında Mobilya Örnekleri-Yedigün Dergisi

Bu popüler dergilerde yayınlanan modern ailenin ev hayatı, kadının ailedeki yeri, çocuk yetiştirme, sağlık ve modern mobilya konuları sıklıkla vurgulanan başlıklardır. Yedigün dergisinde yayınlanan mutfak gör- selinde, kadın okuyucuların mutfaklarını bir

salon olarak görmeleri gerektiği belirtilmiş, saatlerini bu alanda geçiren ev kadınlarının, Avrupa ve Amerika örneklerinde olduğu gibi ev hizmetinde ve mutfak işlerinde yük- lendikleri görevler ve bu mutfakların mobil- ya düzeninden bahsedilmiştir.

Cumhuriyet Döneminde Süreli Yayınlar

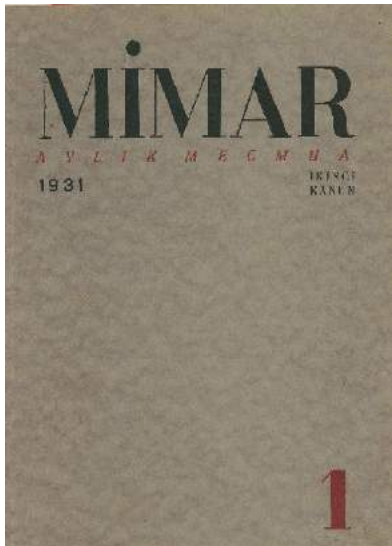
"Cumhuriyet, yeni bir konut ve onun ideal tefrişinden önce bu konutta yaşayacak ideal, çekirdek aileyi düşünsel ve kuramsal olarak tanımlamıştır." (Yaman, 2014: 201-240) "Mimari ve iç mekan tasarımı, doğaları gereği, bu gündemin ayrılmaz parçaları olmuştur: Yeni, modern ve batılı bir eviçi kültürü oluşturmak 1930'ların temel takıntısı haline gelmiştir. Modern kent hayatının daha geniş bağlamı içinde 'ev' fikrinin kendisi bile, kusursuz bir cumhuriyet kavramı olarak sunulmuştur." (Bozdoğan, 2001: 214)

"Modern konut, artık çağdışı kaldığı savunulan geniş aile tipinin yerine geçmekte olan çekirdek ailenin yaşama mekanı olarak tanıtılmıştır. Bu konutta kadın geleneksel evdekinden farklı bir rol oynayacaktır." (Tanyeli, 1998:139) "Herşeyden önce kadınların yaşam alanını sınırlayan, nasıl davranmaları gerektiğini tanımlayan eski değerlerin değişmesi şarttır. Çünkü yeni düzende kadınların, toplum hayatına karışmaları, eşlerine yaptıkları işlerde destek olabilmeleri ve toplumsal kalkınma, yenileşme projelerine katılabilmeleri için akıllı, okumuş, aydın kadınlar olmaları gerekiyordu.

Meşrutiyet'ten beri İstanbul'da, Anadolu'da böyle kadınlar zaten vardı." (Sirman, 1998:38)

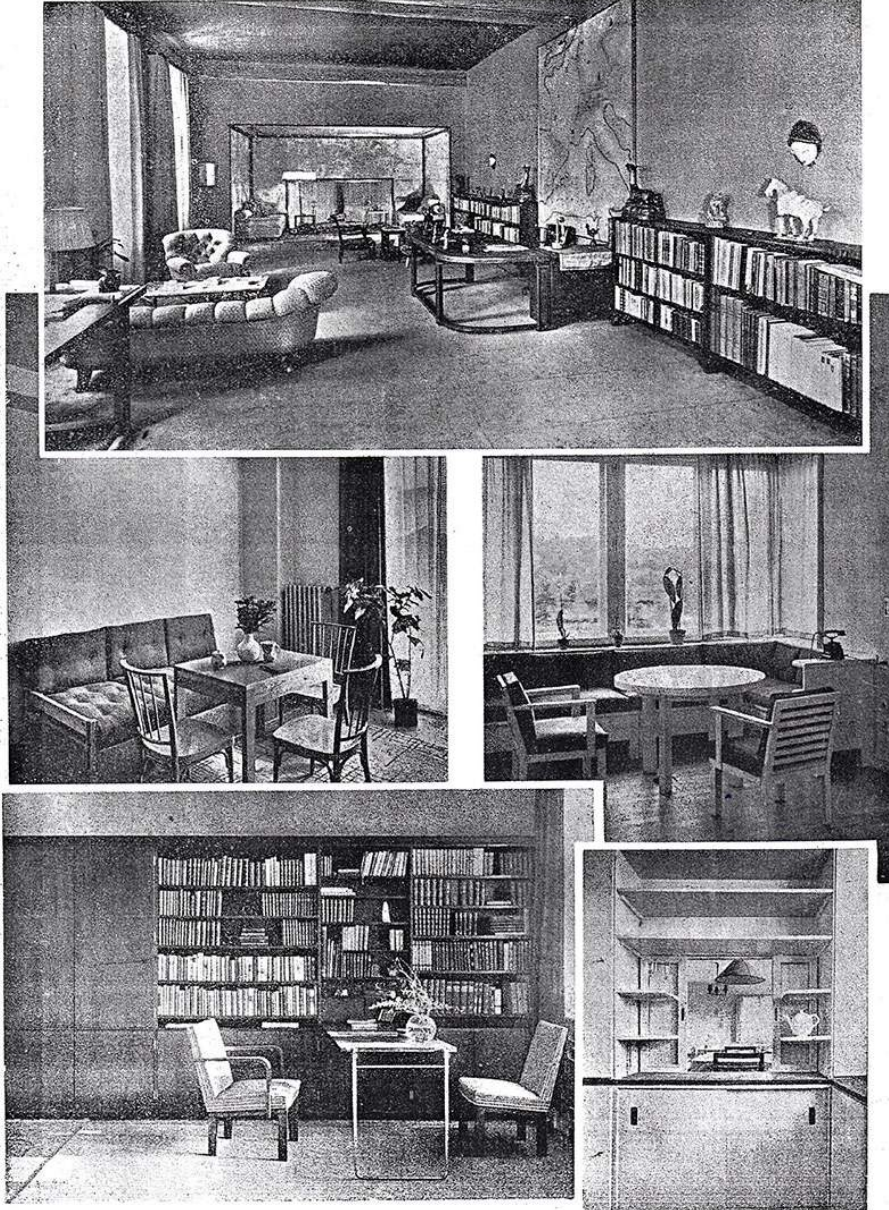
Ancak kadınların eğitimi için yeni gelişmeler yaşanmasına ve gelişim sürecinin hızlandırılması amacına rağmen "Türk kadını imajı hala dünyası ev üzerine odaklanan tahsilli eş, anne ve hayat arkadaşı imajıydı. Kadınların kamu hayatında, kamusal alanda ve çeşitli mesleklerde görünmeye başladıkları ve bunun da büyük bir övünç vesilesi haline getirildiği sıralarda, önde gelen birçok cumhuriyet aydını, bir kadının hayatının merkezinin evin dışında, işyerinde olması fikrini küçümsüyorlardı." (Bozdoğan, 2001: 216)

"En azından cumhuriyet aydınlarının önemli bir kesimi, kadını, henüz meslek sahibi olarak pek düşünmeseler de, evin içinde aktif ve yaratıcı bir rolde düşlemişlerdir. Bu yaratıcılığın tanımı, en iyi o yılların adab-ı muaşeret kitaplarında verilir. Artık ev yaşamının kamuya açık bölümünde kadının görünür olması amaçlanmaktadır." (Tanyeli, 1998: 139)



Resim 2. Erken Cumhuriyet Dönemi Süreli Yayınları Kapak Görselleri

Güzel döşenmiş modern salon ve odalar

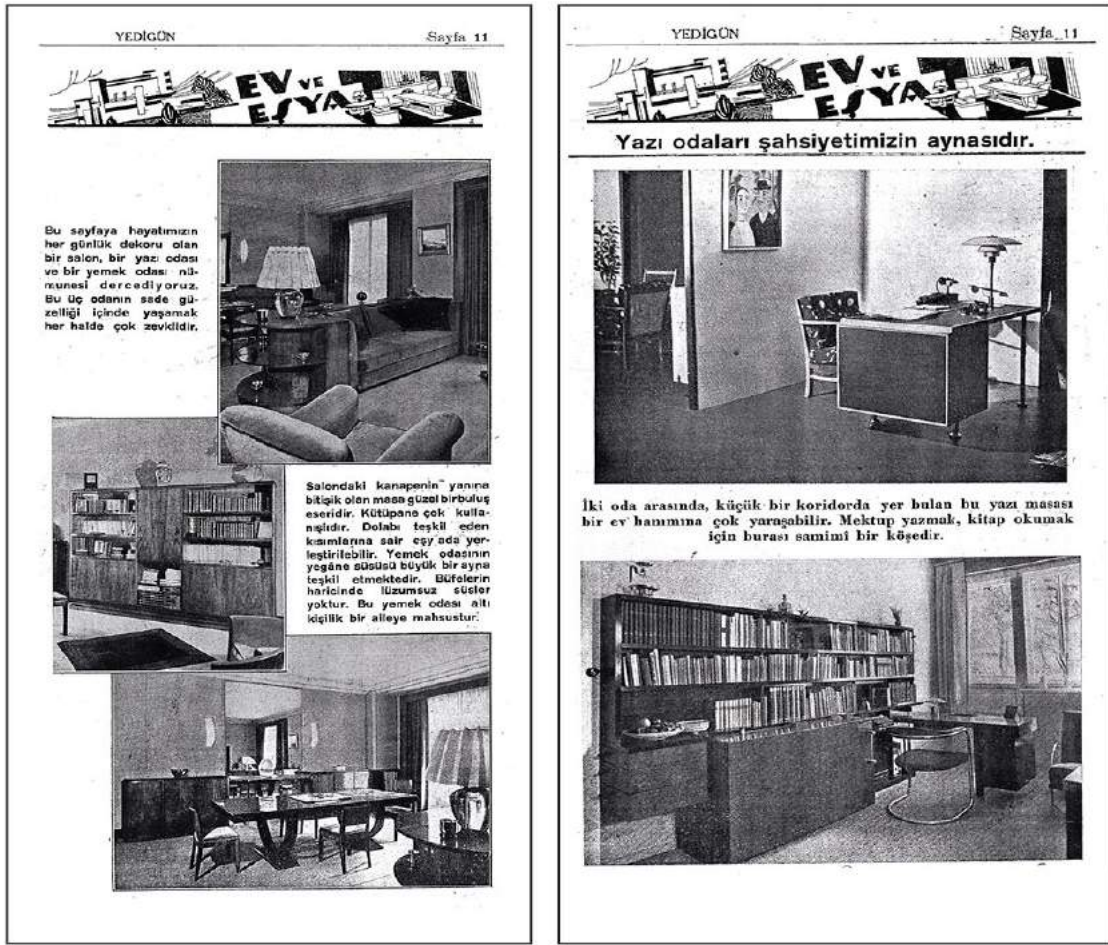


Modernizm kaidelerine tamamen uygun olarak yapılmış ve döşenmiş bir ev. Yukarıda salon: Görülüyor ki tam manasile ışıktır. Hava cereyanı, içinde-

kileri rahatsız etmeyecek vaziyettedir. Ortada sigara ve konuşma odaları. En altta solda kütüphane, sağda da mutfak. Bu mutfakta servisin kolay olması

için yemek odasına bir hizmet penceresi açılmıştır. Dikkat edecek olursanız bütün bu modern tefrişatta sadelik bütün manasile hâkimdir.

Resim 3. Erken Cumhuriyet Dönemi Konutlarında Mobilya Örnekleri-Yedigün Dergisi



Resim 4. Erken Cumhuriyet Dönemi Konutlarında

Mobilya Örnekleri-Yedigün Dergisi

Kadınların kıyafet seçimlerinden, kent, sağlık, eğitim ve konut düzeni konularının yer aldığı geniş bir içeriğe sahip dönemin aktüalite dergilerinde konut mekanlarına ilişkin aşağıdaki cümleler iç mekanın kullanımının dönemsel değişimini ve konutta kadının yüklendiği rolü anlatmaktadır. “İdeal aile yuvası imajı, yuvayı yapan kişi sıfatıyla kadının sahip olduğu beceriler tarafından zevkle ve ekonomik biçimde düzenlenmiş olan, güzel, rahat, sade ve pratik modern ev imajıydı.” (Bozdoğan, 2001: 217) 1938 yılında haftalık olarak yayınlanan Modern Türkiye Mecmuası’nda Modern Türk Kızı başlığı

altında yazan Peyami Safa’nın da ifade ettiği gibi “Ezelden ebede kadar her kadının olduğu gibi modern Türk kızının ve kadınının da karargâhı evidir. Fakat bu evden içeriye hava, güneş, kitap, radyo vasıtasıyla dışarıdaki büyük tabiatın ve cemiyetin nimetleri, alakaları ve heyecanları dolacaktır.” (Akt. Bozdoğan, 2001: 217)

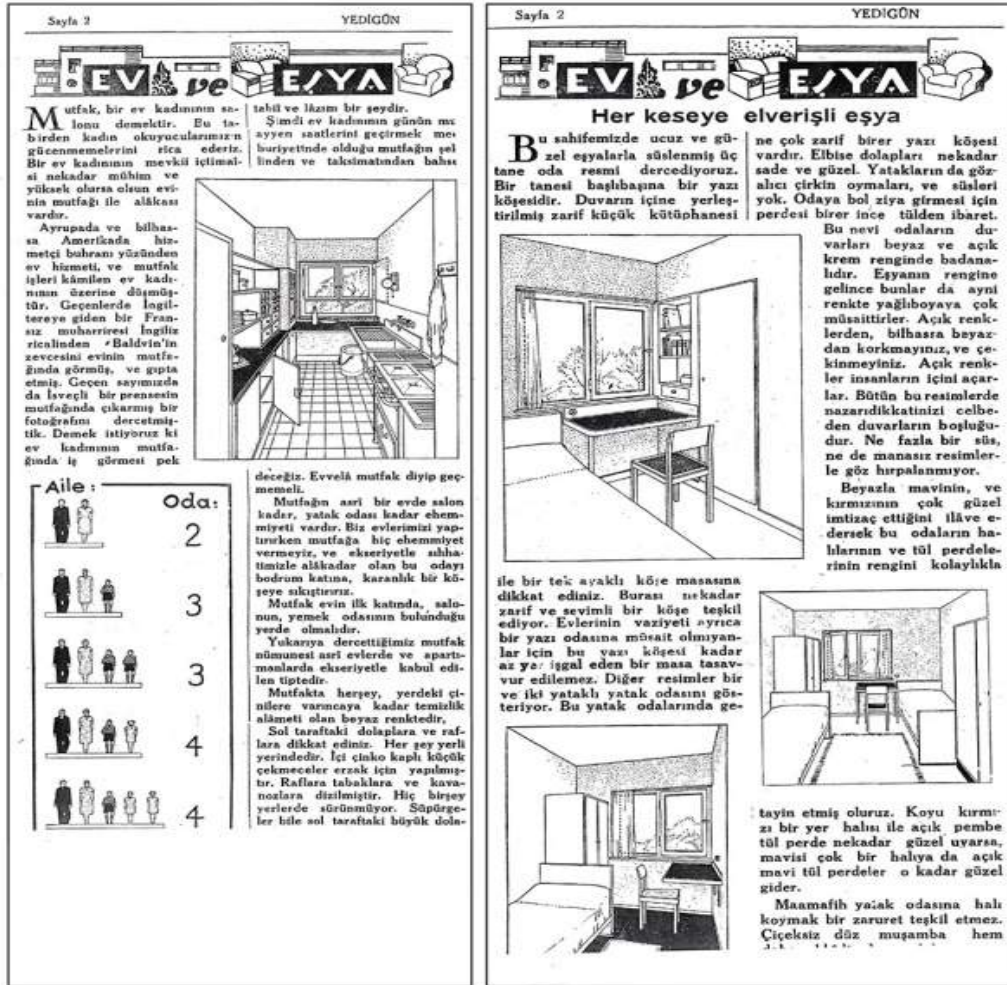
“Mutfak, bir ev kadınının salonu demektir... Bir ev kadının mevkii içtimaisi ne kadar mühim ve yüksek olursa olsun evinin mutfak ile alakası vardır. Mutfak asri bir evde salon kadar, yatak odası kadar ehemmiyeti vardır.”

(Yedigün Dergisi 7, 1933) "Erken Cumhuriyet dönemi, modern insanı ve toplumu, modern konutla birlikte yaratmayı düşlemiştir. O yılların okul kitapları ve dergileri, konut mimarisine hangi ideolojik beklentilerle yaklaşıldığının örnekleriyle doludur. Sonraki yıllarda bu beklenti ortadan kalksa da, konut mekanı ve barınma kültürü, modernleşmenin en belirgin somutlaşma alanlarından biri olmuştur." (Tanyeli, 1998: 139)

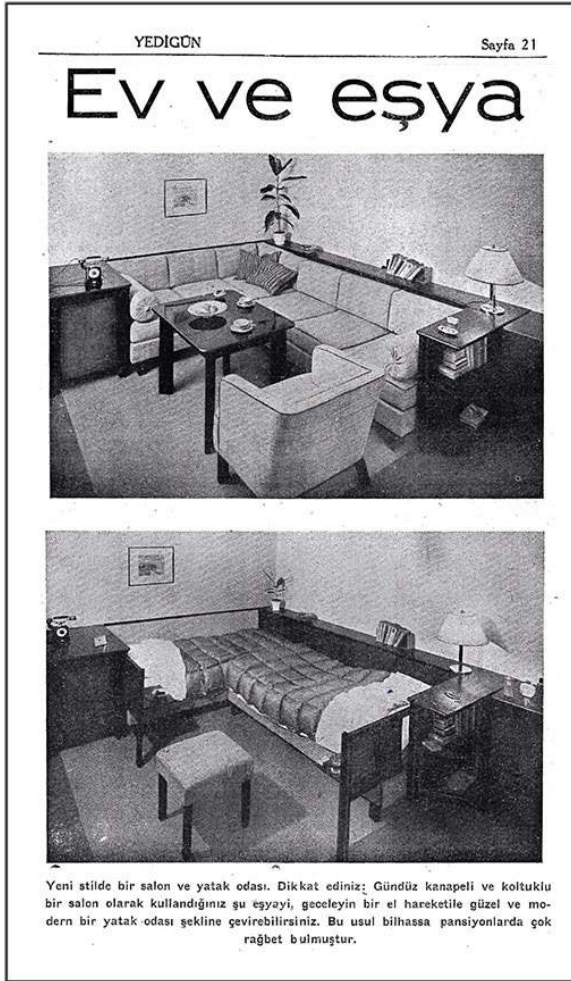
Cumhuriyetin önerdiği yeni yaşama formları, Yedigün, Muhit ve Mimar isimli, haftalık

ya da aylık olarak yayınlanan dergilerde ideal aile hayatını çağdaş konut ve mobilya örnekleri ile birleştirmiştir. Modern toplumun örneklerinin sunulduğu aktüalite dergileri, kültürel yapıdan, toplum düzeninden iç mekan önerilerine, hikayelerden, karikatürlere uzanan geniş bir içeriğe sahiptir.

Muhit ve Yedigün dergilerinden farklı olarak, Mimar dergisi alana yönelik bir yayındır. Ağırlıklı olarak mimari ve iç mekan konut düzenlerinin sunulduğu bir yayın olarak Mimar dergisinde, gelenekselden uzakla-



Resim 5. Erken Cumhuriyet Dönemi Konutlarında Mobilya Örnekleri-Yedigün Dergisi



Resim 6. Erken Cumhuriyet Dönemi Konutlarında
Mobilya Örnekleri-Yedigün Dergisi

şan konut düzenlerinin oluşturulması için mimari model evleri ve bu model evlerin iç mekanları için önerilerde bulunulmuştur. "1920'lerin sonlarında ve 1930'ların başlarında, bu 'model evler'le tanıtılan şeyin mimari üsluptan çok modern, Batı tarzı yaşam olduğunu ilan etmiştir. Üslupların çoğulluğu bir yana, evlerin hepsi de Cumhuriyetin idealize ettiği yeni ve Batılı aile hayatı ve hane kültürü anlayışlarını temsil etmişlerdir." (Bozdoğan, 2001: 223)

Yedigün dergisinde "Ev ve Eşya" köşesinde yer alan bir örneğe göre;

"Modernizmin kaidelerine tamamen uygun olarak yapılmış ve döşenmiş bir ev. Salon; görülüyor ki tam manasile ışıklıdır. Hava cereyanı, içindekileri rahatsız etmeyecek vaziyettedir. Sigara ve konuşma odaları, kütüphane ve mutfak. Bu mutfakta servisin kolay olması için yemek odasına bir hizmet penceresi açılmıştır. Dikkat edecek olursanız bütün modern tefrişatta sadelik bütün manasile hakimdir."

Dönemin öne çıkan konularından biri de sağlık olmuştur. Bu görselde de belirtildiği üzere, ışık alan mekânlar, hava sirkülasyonu, sigara ve konuşma odalarının mekân-



Resim 7. Erken Cumhuriyet Dönemi Konutlarında
Mobilya Örnekleri-Yedigün Dergisi

sallaştırılması, mutfak ve salonun yerleşimi üzerinde durulmuştur.

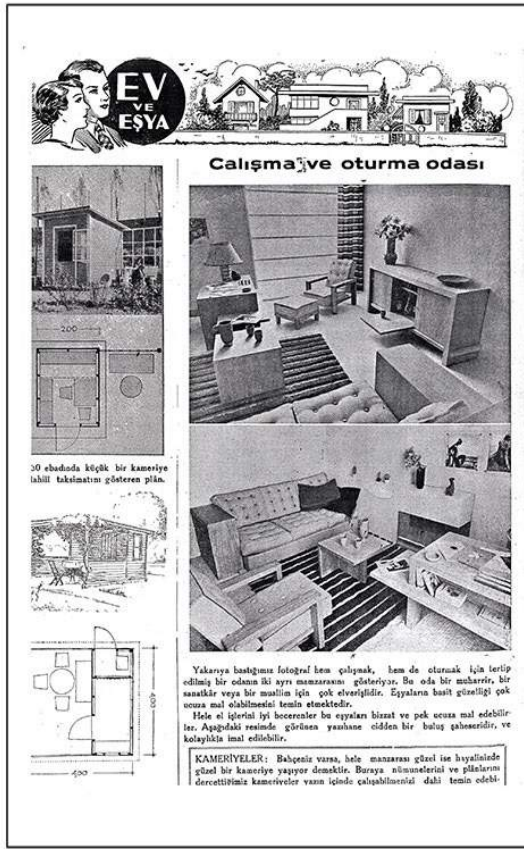
Erken Cumhuriyet Döneminde Yayınlanan Yedigün Dergisi

Toplunun büyük kesimini etkilemiş olan dergiler arasında öne çıkan 1933-1949 yılları arasında yayınlanan aktüalite dergisi Yedigün olmuştur. Yedigün dergisinde yayınlanan modern model evleri 'ev ve eşya' başlığı altında konut planları verilmiş, modern bir evi ucuz ve güzel tarzda döşemenin maliyeti üzerinde durulmuş, modern aile hayatı ile kadının ailedeki yeri konuları sıklıkla vurgulanmış, kadının konut düzenini oluşturmada, mobilya seçimlerinde, aile ekonomisinin idare edilmesi konularında katkıları ve modern cumhuriyet ka-

dından beklenenler Avrupa örnekleri ile sunulmuştur. Yedigün dergisinin 26 Nisan 1938 tarihli 7 nolu sayısında yer alan aşağıdaki metinde modern aile hayatı ile kadının ailedeki yeri üzerinde durulmaktadır:

"Avrupa'da ve bilhassa Amerika'da hizmetçi buhranı yüzünden ev hizmeti, ve mutfak işleri kamilen ev kadının üzerine düşmüştür... Geçen sayımızda da İsveçli bir prensesin mutfakında çıkarmış bir fotoğrafını decetmiştik. Demek istiyoruz ki ev kadınının mutfakında iş görmesi pek tabii ve lazım bir şeydir." (Yedigün Dergisi 7, 1938)

"Muntazam ve düzgün hatlı bir kadın, güzelliğini göstermek için allığa, pudraya, kıymetli kumaşlara ne kadar lüzum görmezse munta-



Resim 8. Erken Cumhuriyet Dönemi Konutlarında
Mobilya Örnekleri-Yedigün Dergisi

zam hatlı bir eşyanın da güzel görünmesi için yaldıza, alayış'ı perdelere ihtiyacı yoktur. Güzel, her zaman, her yerde güzeldir." (Yedigün Dergisi 6, 1933)

Mutfak işleri dışında modern kadının ev hayatının bir parçası olarak, yazmak ve okumak eylemleri için evlerde oluşturulabilecek köşelerden bahseden bu iki resimde, sade mobilyaların konut içerisinde yazma ve okuma işlevli mekan önerilerinde görülen mobilyaların süsten uzak olmaları üzerinde durulmaktadır. "Yazı odaları şahsiyetimizin aynasıdır" sözü ile de yazma eyleminin süsten uzak mekân mobilya ilişkisi kurulduğu görülmektedir. Yukarıda örnekleri sunulan köşe yazılarından alıntılarda da belirtildiği

üzere; haftalık yayımlanan 'Yedigün' dergisinde yaşamın gerekliliği olan mekan ve mobilya önerilerinde bulunulmuş, gelenek selden modern hayata geçişte ailenin gündelik hayatın nasıl olması gerektiği ve sağlık konularına verilen önem sıklıkla vurgulanmıştır. Kültürel değişimin başlaması, aile hayatın Amerikan ve Avrupa örnekleri ile somutlaştırılmaya çalışılması, soyut değerlerin yanında toplumun kullandığı nesneler üzerinde de dönüşümün başlamasına öncülük etmiştir. Toplumsal bir dönüşüm olarak geleneksel yapıdan uzaklaşılması; konut içi düzenlerin değişmesinde etkili olmuş ve yabancı mobilya örneklerinin taklitlerinin üretilerek mekânlara girmesinin öncüsü olmuştur.

"Dönem düşünüldüğünde ve yurtdışındaki örneklerle karşılaştırıldığında, Türkiye bağlamında iç mekân ve modern mobilya tasarımı konusunda bir 'gecikme' olduğu söylenebilir. Türkiye bağlamında modernist estetiğin mimari kabuğa aktarımı ve mobilyaya aktarımı arasında boşluk vardır. Ve mobilyanın bu anlamda mimari yapıdan daha geç 'modernleştiğinin' altı çizilmelidir." (Şumnu, 2013:10) Bu geç kalmış modernleşme eskiye karşı yeni, geleneksele karşı modern, sade, süs-süz Batılı modellerle örneklendirilen konut düzenleri ve mobilyalar ile süreli yayınların birer parçası olmuş, okuyucuya yön vermiştir. Yedigün Dergisi'nin 3 Mayıs 1933 ve 27 Mart 1935 tarihli yayınlarından alıntılar buna güzel birer örnek teşkil etmektedir.

"Bu sahifemizde ucuz ve güzel eşyalarla süslenmiş üç tane oda resmi dercediyoruz.... Elbise dolapları ne kadar sade ve güzel. Yatakların da gözalcı çirkin oymaları, ve süsleri yok. Odaya bol ziya girmesi için perdesi birer ince tül den ibaret." (Yedigün Dergisi 8, 1933)

"Modern eşyaların hususiyetleri sadeliklerinde ve ucuzluklarında olduğuna göre evimizi döşerken pahalı mobilyalardan kaçınmalıyız. Ucuz eşyanın sadeliği her halde pahalı eşyanın şatafatına tercih edilmelidir." (Yedigün Dergisi 107, 1935)

"Dikkatinizi toplayarak bakacak olursanız güzelliğin sadelikle nasıl imtihaç ettiğini siz de tasdik edersiniz." (Yedigün Dergisi 53, 1934)

Yedigün dergisinin yukarıda resimleri bulunan bir sayısında, geleneksel konut düzeninde gece ve gündüz kullanılan mekân algısı, modern konut düzeninde de bir özellik olarak mobilya tasarımları ile gündeme

getirilmiş, oturma ve uyuma alanlarının birleştiği bir mobilya önerisi ile okuyucuya sunulmuştur.

"Bundan 25-30 sene evel lüks salon eşyası deyince gözümün önüne yaldızlı kanepeler, somaki mermer kaplı masalar gelirdi. Halbuki bu neci eşyaya artık salonlarda yer kalmadı. Diğerlerine nisbeten pek ucuza mal olan modern eşya modası halkın her tabakasına sirayet etti." (Yedigün Dergisi 100, 1935)

Batılılaşma çabaları ile başlayan konut düzen değişiklikleri, her odanın ayrı işlevleri ile bölünmesi, Erken Cumhuriyet döneminin süreli yayınlarında sıklıkla görülmektedir. Her odanın ihtiyaçlarının belirlenip, kullanıcıyı yönlendirmesi amacıyla oluşturulan iç mekân ve mobilya köşeleri modern toplumu oluşturmada belirleyici niteliğe sahiptir.

Yedigün dergisinin 1934 yılı ve 51 nolu ciltinde yayınlanan metinde yatak odasının işlev-mobilya tasarımı ilişkisi yalınlık üzerine kurgulanmıştır.

"Ömrümüzün mühim bir kısmı yatak odamızda geçer. Bu istirahat yuvamızın sıhhi olduğu kadar basit ve güzel olmasını gaye edinen eşya mütehasısları işte bu güzel odayı vücude getirmişlerdir. Geniş ve gayet güzel olan yatağa dikkat edinir. Başucunu teşkil eden geniş raf pek kullanışlıdır. Yataktan kalkmaya lüzum olmadan kitap, saat, lamba gibi şeyleri bu rafın üzerine dizmek mümkündür."

Duvarlarda birer toz ve miktop yuvası olan fuzuli süsler ve resim çerçeveleri yoktur." (Yedigün Dergisi 51, 1934) Bu resimde 'küçük apartmanlara mahsus eşyalar' başlığı altında, değişen konutta yaşama şekillerinin so-

nucu olarak oluşan apartman daireleri için katlanabilen mobilya önerileri üzerinde durulmaktadır.

Sonuç

Cumhuriyet öncesi dönemde başlayan mekânsal dönüşüm, cumhuriyetin ilk yıllarında daha belirgin şekilde topluma yayılmaya başlamıştır. Ekonomik olarak zor süreçlerin yaşandığı bu yıllarda, Avrupa'nın yalın ve süsten uzak mobilyaları cumhuriyetin temel ilkeleri ile uyuşmuş ve masrafsız yeniliklerle modern topluma ulaşma gayesi en temel amaç olmuştur.

Çağdaşlaşmanın öne çıkan etkeni konut içerisinde aile yaşamının gelenekselden ayrılması yeni, ve modern bir toplum anlayışının benimsenmesi olmuştur. Bu dönüşümde haftalık ve aylık yayınlanan süreli yayınlarda yer alan köşeler, çağdaş toplum bilincinin oluşturulmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu dergilerde konut iç mekân düzenlemesine ilişkin tavsiyelere bakıldığında; işlevin vurgulandığını, yalın, süsten uzak mobilyaların tavsiye edilerek güzelliği ve sadelik ilişkisinin vurgulandığını, aile yapısının değişimine bağlı küçülen konutlara yönelik çok işlevli, açılır kapanır mobilyaların kullanımının desteklendiğini görmekteyiz. Sağlık ve eğitim konularının sıklıkla ön plana çıkarıldığı bu yayınlarda, odalar eylemlere göre bölümlere ayrılmıştır. Ferah, hava alan, toz tutmayan mekânların yaratılması dönemin sağlığa olan önemli vurgularından biri olmuştur. Geleneksel konut yaşama düzeninden uzaklaşan yeni yaşama formlarında kadın, aktif olarak rol edinmiş ve konut içerisindeki değişimin önemli bir etkeni olarak daha görünür konuma gelmiştir.

KAYNAKÇA

Batur, A. (1998). 1925-1950 Döneminde Türkiye Mimarlığı. ed. Y. Sey, *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık* (s. 209-234). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Bozboğan, S. (2001) *Modernizmin ve Ulusun İnşası*, İstanbul: Metis Yayınları, s. 214.

Sirman, N. (1988) *Üç Kuşak Cumhuriyet*, Tarih Vakfı Yayınları, s. 38.

Şumnu, U. (2013) *Modern Mekanlarda Oturmak*. ed. U. Şumnu, Erken Cumhuriyet Döneminde Mobilya, TMMOB İçmimarlar Odası, s. 10

Tanyeli, U. (1988) *Üç Kuşak Cumhuriyet*, Tarih Vakfı Yayınları, s. 139

Uzunarslan, Ş. (2013) *Erken Cumhuriyetin Mobilyaları*, ed: U. Şumnu, Erken Cumhuriyet Döneminde Mobilya, İstanbul: TMMOB İçmimarlar Odası.

Yaman, Z. Y. (2014). *Bauhaus ve Söylenleştirilen İç Mekân Anlayışı: Yeni Yaşam, Yeni Dekorasyon, Yeni Mobilya*. ed: A.A. Aliçavuşoğlu, Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı, İstanbul: İletişim Yayınları.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Resim 1. Yedigün Dergisi No: 7, 26 Nisan 1933

Resim 2. Mimar Dergisi No:1 1931, Muhit Dergisi ilk kapak görseli, Yedigün Dergisi No: 173 1 Temmuz 1936

Resim 3. Yedigün Dergisi No: 173, 1 Temmuz 1936

Resim 4. Yedigün Mecmua No: 61 9
Mayıs 1934– Yedigün Mecmua No: 55
28 Mart 1934.

Resim 5. Yedigün Mecmua No: 7 - 26
Nisan 1933 - Yedigün Mecmua No:83
Mayıs 1933.

Resim 6. Yedigün Mecmua No:165 - 6
Mayıs 1931 - Yedigün Mecmua No: 5,
27 Mart 1934.

Resim 7. Yedigün Mecmua No: 107 27
Mart 1935 - Yedigün Mecmua No: 53
14 Mart 1934.

Resim 8. Yedigün Mecmua No: 1471
İkinci Kanun 1936 - Yedigün Mecmua
No: 71, 18 Temmuz 1934.

Aydın Sanat'a Katkılar

Beral Madra ile Küratöryal Pratikler  zerine

An Interview with Beral Madra on Curatorial Practices

Yıldız  zt rk  tk n  (S yle i)¹

Beral Madra, Türkiye'deki küratörlü sergilerin düzenlenmeye ba landığı yıllardan itibaren  a da  sanat sergilerinin gelişimi içinde ilk kuşak küratörler arasında yer alır. Küratörlük, galeri y neticiliğı ve Mimar Sinan Üniversitesi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Bilgi  niversitesi ve Yeditepe  niversitesi'nde  ğretim  yeliğı yapmasının yanı sıra, birçok dergi ve gazetede sanat eleştirisini yazıları yazmış olan Madra'nın sanat ve arkeoloji alanlarıyla ilgili çevirilerini ve editörlüğünü yaptığı kitaplar ile "Identity of Contemporary Art" (1987), "Post-peripheral Flux-A Decade of Contemporary Art in Istanbul" (1996), "İki Yılda Bir Sanat" (2003), "Home Affairs", Essays on Contemporary Art in Turkey (2009) adlı kitapları bulunmaktadır.

Beral Madra'nın fiilen sanat ortamına girişi 1984 yılında Ni anta ı-Valikonağı Caddesi'nde Galeri BM'yi açmasıyla gerçekleşir. 1989 yılında galerinin ticari bölümünü kapatarak Ni anta ı-Akkavak Sokak'ta BM  a da  Sanat Merkezi'ni kuran Madra 1992 yılından itibaren kurumun işlevlerini d n  t rm   t r. Bu merkez günümüzde araştırmacılar ve akademik çalışma yürütmek isteyenler için yeni mek nında Maltepe-Altıntepe'de arşiv olarak hizmet vermektedir.

2007-2010 yılları arasında Karaköy'de Suma Han'da Nilüfer S l ner ve Binnaz Tulin'le birlikte 19 sergi organizasyonu gerçekleştiren Madra, aynı yıllarda Avrupa Kültür Başkenti Görsel Sanatlar Yönetmeni olarak çalışmıştır. 2012'de kurulan Kuad Galeri'de sanat yönetmeni ve küratör olarak çalışmalarını yürütmektedir. '80'li yıllardan itibaren bir taraftan da eleştiri yazıları kaleme alan Madra, galerici, küratör ve eleştirmen olarak sanat ortamında etkinliğini devam ettirmektedir.

Aşağıda yer alan söyleşi, 2015 ve 2016 yıllarında Beral Madra ile yaptığım kişisel g r   mlere dayanarak hazırlanmıştır.

¹ (Öğr. Gör.), İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Yönetimi Bölümü, yildizozturk@aydin.edu.tr



Yıldız  zt rk  tk n  (Y.  .  ): Küratörün tanımını yapar mısınız? Küratör kimdir? Sanat piyasası içinde ne tür i ler yapar? Hangi işlevleri üstlenir?

Beral Madra (B. M): Küratör terimi Latince kökenli bir kavram; korumak, kollamak anlamına geliyor. Bu terim yaklaşık '80'lerin ortasına kadar, daha çok tarihsel malzemele-
rin, ar ivlerin sergilendiği geleneksel müze-
lerdeki mirası koruyan ve bu mirasın çeşitli
zamanlarda sergilenmesini gerçekleştiren,
klasik anlamdaki sanat tarihçisine deniyor-
du. Modern sanat döneminde, 1980'lerin
sonuna kadar "küratör" kelimesi kullanıl-
mıyordu, bu terimin post-modern döneme
ilişkin bir işlev taşıdığını söyleyebiliriz.

Y.  .  : K rat rl   n ortaya  ıkı ı, kurum-
salla ması, küratöryal pratiklerdeki kırıl-
ma noktaları gibi meseleler Türkiye'de
nasıl bir yol izliyor, Batı Avrupa'daki ge-
li melere paralel bir tarihsel süreçten söz
edebilir miyiz?

B. M: Evet, bütün dünyada benzer bir ta-
rihsel süreç söz konusu. Tabii k rat rl kten
söz ederken modern sanat sisteminin ku-
ruldu u ülkelerden bahsediyorum. Bundan
söz etmek zorundayız çünkü bütün bu alt-
yapılar, yani için paradigması zaten Avrupa
müzelerinde kurulmuş. Venedik Bienali,
biliyorsunuz 120 yıldır olan bir etkinlik. Bu
bienalde ülkelerin sergilerini getiren ki ile-
re *comissario*, komiser / sergi komiseri de-

niyordu. Hâlâ kullanılıyor fakat bunun işlevi artık farklı. Sergi komiseri dediğin zaman şu anda daha çok ulusal pavyonun, diyelim Polonya pavyonu, Türkiye pavyonu, Rusya pavyonu, genel koordinatörüne verilen isim oluyor. Küratör olgusu ortaya çıkmadan önce sergiyi gerçekleştiren kişi de komiser olarak geçiyor. Ülkesindeki sanatçıyı / sanatçıları organize ediyor; işlerini topluyor; nakliye, sigorta ve diğer işleri yapan kişi. Bu pozisyon her zaman Venedik Bienali basın bültenlerinde yer alıyor. Venedik Bienali'nde ulusal pavyonlar devlet parasıyla kurulmakta; günümüzde yalnız devletlerin verdiği bütçeyi yönetmesi için tayin edilen kişiye komiser deniyor. Yani komiser işin sadece yönetimiyle, koordinasyonu ilgileniyor. Harald Szeemann'ın 1960'ların sonundan itibaren yaptığı bir dizi sergi küratörlük tarihinde önemli kırılma noktalarından oluyor. Szeemann bu sergilerde kendi görüşünü öne sürerek yapıtları bir araya getirip sanatçıları davet ettiği için kendine daha subjektif bir pozisyon veriyor. Ve küratör sözünü Avrupa müze sisteminden ödünç alıyor. Yani kendi pozisyonunu sanatçıları ve yapıtları koruyan, kollayan kişi olarak konumlandırıyor. *Tutumlar Biçime Dönüşünce (When Attitudes Become Form)* sergisinden sonra bir dizi sergi düzenleyen Szeemann, o dönemki yeni eğilimleri bir araya getirerek geleneksel sergileme biçimlerini aşmıştır. Fakat zamanla küratörlüğün işlevleri, özellikleri farklılaştı, çeşitlendi ve eleştirel okumalara tabi tutuldu. Yani hem küratörlük gelişti, dönüştü, star küratörlere doğru gitti hem de küratörlüğün eleştirisi çıktı ortaya. Küratörlük kurumu sorgulanmaya başlandı. Küratörün sanatçılarla olan ilişkisi nasıl olmalı gibi temel sorular sorulmaya başlandı. Türkiye'de ise küratör kelimesi bienal sürecinde dolaşıma girdi. Ancak birinci ve

ikinci bienalde küratör kelimesi yoktu, hatta üçüncüde de kullanılmadı. René Block'la birlikte küratör kavramı kullanılmaya başlandı.

Y. Ö. Ö: *Harald Szeemann'la birlikte bağımsız küratörlüğe doğru bir evrilme görüyoruz. Müzeye ya da herhangi bir sanat kurumuna bağlı çalışma sisteminden görece bağımsız, özerk bir alana doğru yol alınıyor. Bir karşılaştırma yaparsanız bağımsız çalışan küratörle bir kuruma bağlı küratör arasında ne gibi benzerlikler ve farklılıklar olduğunu söyleyebilirsiniz?*

B. M: Bu şu açıdan önemli: Küratörün işlevi ve özellikleri konusundaki eleştiriler de farklı pozisyondaki küratörlere göre değişiyor. Sanat kurumlarına baktığımızda bir, kamusal parayla kurulmuş olan kurumlar var. Bunlar devlet ya da yerel yönetim kurumları oluyor. Buradaki sistem farklı işliyor, daha çok sosyal bir sistem denilebilir; çalışan kişiler memur statüsündedir. Diğer taraftan özel sektörün kurduğu kurumlar var. Örneğin, koleksiyon müzeleri veya çağdaş sanat merkezleri ve vakıfları mevcut; bu yapıların içindeki küratörlük de farklı bir şey. Son olarak da tamamen bunların dışında bağımsız, freelance çalışan küratörler var. Onlar da kendi iletişim ağlarını, networklerini kuruyorlar, kendi paralarını buluyorlar ve son derece özgürler. Fakat kamusal parayla kurulmuş kurumlarda çalışan küratörler ile özel sektörde çalışanların bağımsız çalışanlar kadar özgürlüğü yok.

Y. Ö. Ö: *Kurumlarda çalışan küratörler ne tür kısıtlamalarla karşı karşıya kalıyorlar?*

B. M: Örneğin, hepsi bağlı oldukları kurumların politikalarını yansıtmak durumun-

dalar, o politikaların dışına çıkamazlar ve kontratlı çalışırlar. Başarıları neyle       r? Bulundukları kurumların yönetim kurullarının  n g rd     projeler ve onların hayata ge ebilmesiyle       r. Devlet veya yerel yönetimlerin kültür politikası nedir, ona bakmak lazım. Devlet ve yerel yönetimler henüz küratörlük sistemini kullanmıyor. O kültür politikasının içinde küratör hangi işlevleri üstleniyor? Ne kadar  zg rl     var? Bir sansür meselesi var mı? Örneğin, belli türden sanatçıların belli türden yapıtlarının sergilenmesi isteniyor mu? Tabii sergilerin yayınları var, küratör konseptleri yazacak. Bu yazılar ne kadar bağımsız ve  zg r, bunlara bakmak lazım. Benzer noktalarda özel kurumlara da eleştiriler geliyor. Özel sektöre girdiğimiz zaman ise, özel sektörün amacı doğrultusunda bir kültür politikası oluşturuluyor. Diyelim büyük bir uluslararası şirketse, küresel bağlamda etki yapmak ister. Ve bu ne demektir? Orada  alışan küratörün yalnız yerel ortamla değil, aynı zamanda küresel ortamla da ilişkili olması gerekiyor demektir ve aynı şekilde bu tür bir kurumun da bir kültür politikası vardır: Küratör de kurumun markasını  ne çıkartmak ve kurumun politikalarına uygun bir program yürütmek zorundadır. Bir de bunların ortasında sanat piyasası var. Hepsi birbirine bağlı ilişkiler a ının bir parçası. Üç farklı küratöryal çalışma sisteminin benzer noktası da bu kesişmedir. Ne kamu ne özel sektör ne de bağımsız çalışan küratör bu piyasadaki etkilenmeden bir şey yapabilir. İdeal durum piyasadaki etkilenmemek tabii. Çünkü piyasanın da amaçları farklı eğilimde olabilir. Genel olarak piyasanın amacı, koleksiyonculara yapıtları satmak, aradan komisyonunu almak olarak tarif edilebilir. Sanatçının da piyasasız var olması mümkün değil ve o da piyasaya uygun üretim

yapmaya çalışabilir. Bu durumda küratör de aynı şekilde sanatçının piyasaya uygun olarak yaptığı işleri sergilemek durumunda kalabilir. Burada büyük bir ikilem yaşanıyor. Küratörün kişisel gücü, karakteri, politik görüşü ve neo-kapitalizm karşısındaki duruşu önemli. Bu duruş nedir? Örneğin, Okwui Enwezor 56. Venedik Bienali'nde Marksizm'i  ne koydu. Bienal metnini okudu un zaman, "*kapitalizmin sonu geldi*" diyor. Dünyadaki önemli ekonomistler yaşadığımız neo-kapitalist dönemin bütün göstergelerine baktıklarında, kapitalizmin sonunun geldiğini söylüyorlar. Okwui Enwezor da bu piyasadaki, yani sanat piyasasının neo-kapitalizmle olan sıcak ilişkisinin herkesi rahatsız ettiğini düşünerek *Das Kapital*'i genç kuşaklara hatırlatıyor, önceki kuşaklara bellek tazelemesi yapmaya  alışıyor. Aynı zamanda küresel entelektüel gelişmelere koşut bir kavramsal  er eve oluşturuluyor. Piyasanın, sanat yapıtları, küratörlerin çalışmaları ve sanatçıların yapımların karakterleri üstündeki etkisinin çeşitli şekillerde eleştirisi son dönemde gündeme oturdu; piyasanın aşırılıklarının sanat üretiminin içerik ve estetiğini de iştirdi i düşünülüyor.

Y.  .  : *Bağımsız küratörlerin bu piyasa içinde barınma şansları nedir? Kaynak geliştirmeyle ilgili ne gibi modeller mevcut?*

B. M: Bağımsız küratörlük herhalde var olan en zor mesleklerden birisi; özellikle yaşadığımız dönemde Türkiye ve bölge koşullarında. Çünkü her ülkenin kültür politikası yaratıcı insana yeterince kaynak yaratmıyor. Tabii bu konuda model olmuş ülkeler var. Bu ülkelerin en başında Almanya geliyor, Almanya'yı Fransa, Hollanda, Danimarka gibi Avrupa  lkeleri izliyor. Bu ülkelerdeki sistem bağımsız k rat re, mesleğine baş-

layabilmesi ve mesleğinde ilerleyebilmesi için kaynak sağlıyor. Bu kaynakları genellikle burslar ve / veya proje için destek oluyor. Amerika Birleşik Devletleri'ne baktığımız zaman ise küratörlüğün gerçekten çok saygın bir meslek olduğunu görüyoruz. Fakat küratörler çoğunlukla ya özel müzelerde ya da yerel eyaletlerin kendi müzelerinde çalışıyorlar. Yani kurumsal bağımlılık söz konusu. Fakat bağımsız küratörler için vakıf sistemi yaygın. Bu vakıflara başvurup özel paralarla, sponsorlarla kendilerini geliştirebiliyorlar. Avustralya'da da bu sistem kurulmuş, Güney Amerika ülkelerinin bazılarında da. Sonuçta tabii iki türlü kaynak gerekiyor bağımsız küratör için: ya kamusal paradan ya da sponsorlardan faydalanması gerekiyor.

Y. Ö. Ö: Bağımsız çalışan bir küratör olarak Türkiye'deki durumu nasıl görüyorsunuz?

B. M: Türkiye'de 2000'lerden itibaren üniversitelerde Sanat Yönetimi bölümleri açılmaya başladı; ilk bölümü Yıldız Teknik Üniversitesi'nde biz kurduk (Serhat Kiraz ile birlikte). Bu süreç içinde bir küratör kuşağı yetişti. Fakat bunların bir kısmı az önce dediğim gibi, özel sektör kurumlarında işe başladı. Türkiye'de kamusal parayla yönetilen çağdaş, modern veya postmodern sanat kurumu olmadığı için, kamuda çalışma olanakları olmadı. Bir bölümü de akademisyen olarak yoluna devam ediyor. Bu kişiler bir taraftan akademik çalışmalar yaparken diğer taraftan da bağımsız küratör olarak yılda birkaç sergi düzenliyorlar. Özel sektör de homojen değil tabii ki. Şimdilerde özel sektörü ikiye ayırmak lazım: Birisi büyük aile şirketlerinin kurduğu müzeler, diğeri de var-

sıl kişilerin kurduğu galeriler. Günümüzde Türkiye'de galeriler de küratörlerle çalışıyor, buna ihtiyaç duyuyorlar ve genç küratörleri çağırıp onlara sergi yaptırıyorlar. Bizim kurduğumuz AICA Türkiye¹, esasında küratörler ve eleştirmenlerin STK'sı ve uluslararası bir dernek. Biz de her sene küratörlerin ne kadar ücret almaları gerektiği konusunda listeler yayınlıyoruz. Fakat bu listelere kimse sadık kalmıyor, kalamıyor maalesef. Bir şekilde pazarlığa oturmak durumunda kalıyorlar. Mesela 5000 Lira alacaksa 3000 Lira alıyor. Türkiye'deki sistem çok sağlıklı değil. İstanbul çağdaş sanat ortamında küratörün konumu, işini yürütmesi çok zor. Çünkü küratörün çok becerikli, dirençli ve ilişki ağlarının çok güçlü olması lazım.

Gene bu zorluklardan birisi de mekân. Bir küratörün sergi yapabileceği bir mekâna sahip olması lazım; sahip olması mülkiyet açısından değil, işlev açısından. Eğer yerel veya merkezi yönetimler, küratörlerin rahatça başvurup alabileceği mekânlar sağlasa illa ki bir mekâna sahip olmak gerekmez. Gidersin, farklı ilçelerde sergini yaparsın. Ama yerel yönetimlerin bu tür bir kültür politikası yok ve yer alabilmek zor. Türkiye'deki yaygın belediyeçilik anlayışı, bir serginin niçin küratörlü yapılması gerektiğine anlam veremez durumdadır. 2010'da Avrupa Kültür Başkenti çalışmaları kapsamında *Taşınabilir Sanat* projesiyle, belediyeleri bu tür sergilerle tanıştırmak için 20 ilçede çağdaş sanat sergileri yaptık. Maalesef 2010 sonrasında bu uygulamalara devam etmediler.

Y. Ö. Ö: Sizin Galeri BM'de başlayan küratörlük süreciniz nasıl gelişti? Ne gibi dönüşümler yaşadınız?

¹ Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği Türkiye Şubesi.

B. M: Bu mekân meselesi çok önemli. Yalnız 1980’de ben i e ba ladığım zamanla bu zaman arasında çok büyük farklar var. 1980’lerde zaten 8-10 tane galeri vardı. Onların ancak 5’i çok önemli sergiler yapıyordu ve  ağda  sanat için piyasa diye bir şey yoktu. Her galerinin çevresinde o galeriyi destekleyen birkaç kişi vardı, i ler o şekilde yürüyordu. Tabii ben mekân kurarak i e ba ladım.  nce Valikonağı’nın en sonunda küçük bir dairede i e ba ladım. Sonra 1989’da Ni anta ı Akkavak Sokak’taki yere geçtim. Orada galeri ismini bırakıp *BM  ağda  Sanat Merkezi* yaptım. Niye bu de i ikli i yaptım? ’80’lerin sonunda bu galeri sisteminin kendini geliştirmesi gerektiğini d   nd k ve birkaç tane galeri bir araya gelip konuştuk. Urart, Baraz, Maçka Sanat, Galeri BM, galiba birkaç galeri daha vardı ve kendi aramızda bir protokol yapalım dedik. Protokol  u konu üzerineydi: Galeri olarak bir sanatçıyı destekliyorsun ancak o sanatçı gidiyor başka galeride satış yapıyor. Buna son verelim istedik. Tamam, başka galeride sergileme yapsın ama onu destekleyen, onun sergisini açmış, onu  ne çıkarmış olan galeri de hakkını alsın diye tartışmalar yürüttük. Böylece galeriler birliği kurma fikri ortaya çıkmış oldu, bu birlik sayesinde de galeriler arasında etik bir anla ma yapalım diye d   nd k. Bunları çok konuştuk fakat hayata ge iremedik. ’80’li yılların sonunda Türkiye’nin ekonomisi çok kötüydü ve artık sanat galerisinin para kazanması diye bir şey söz konusu değildi. Bu galeri birliği projesi de ger ekle meyince, ben de ticari i leri yürütmekten vazgeçtim ve içi  ağda  sanat merkezine d n  t rd m. Böylece proje temelinde b t   bulup, ona göre sponsorlarla içimi y r teyim istedim. Galeriyi yarı kâr amacı güden bir kuruma d n  t rd m. Ve ondan sonra hakikaten rahat ettim. Pa-

rasını bulduğum sergileri yaptım. Bu arada Berlin Senatosu Bursu’nun çalışmalarını İstanbul’da yürütmeye ba ladım. Burs için yılda iki sanatçı geliyordu. Onların sergilerini yapıyordum, bu sergiler için hazır b t   olduğundan rahatça sergi yapabiliyordum. Bir de yönetici olduğum için o içten ücret alıyordum. Çok cüzi bir ücret ama o bana katkı sağlıyordu. Onun dışında uluslararası sergilerden  cretlerimi alıyordum. BM  ağda  Sanat Merkezi’ni bu şekilde yıllarca g t rebildim. 2001’de ekonomi yine iyi değildi, sonuç olarak galeri kısmını kapattım ve dışarıda sergiler yaparak sadece küratör gibi çalışmaya ba ladım. Fakat 2007’de tekrar bir mekân meselesi  ıktı: Karaköy’de Suma Han. Orada Nilüfer S l ner ve Binnaz Tuki’nle ortaklık yapıp, üç yıl boyunca 19-20 sergi yaptık. Yani hem küratör gibi çalışıp hem de proje temelinde çalışarak devam etmek zorunda kaldım.

Y.  .  : Sonrasında da Kuad Galeri...

B. M: Evet, sonra 2007-2010 arasında da Avrupa Kültür Başkenti Görsel Sanatlar Yönetmeni olarak çalıştım. Bu süreç sonunda Suma Han’daki üç yıllık anla ma da bitmişti ve ben artık galeri a mamaya niyetliydim. Erol Sa manlı Akaretler’deki mek nına davet edince Kuad Galeri süreci ba ladı;  u an orada sanat yönetmeni, küratör olarak devam ediyorum.  unu anlatmaya çalışıyorum. Bir mekân olduğu zaman küratörün içi kolayla ıyor tabii. Mek nsız olduğunuz zaman, bu mekân meselesi ba lı başına bir sorun. İstanbul’da sergi düzenlemek için temel iki sorun var, b t   ve mekân.

Y.  .  : Türkiye’de düzenlenen küratörlü sergilerin tarihine bakıldığında, ’80’lerin sonunda temalı sergilerin düzenlendiği

görüyoruz ancak, İstanbul Bienali dönüm noktası oluyor. İstanbul Bienali'nde küratör kelimesi ilk kez 1995 yılında René Block'un küratörlüğünü yaptığı dördüncü bienalde kullanılıyor. Fakat birinci bienalden itibaren bir küratörden beklenen işlerin siz ve sonrasında Vasıf Kortun tarafından hayata geçilmesi söz konusu. Dolayısıyla 1987 yılında bienal kapsamında gerçekleştirilen bu sergilerin ilk küratörlü sergiler olduğu kabul edilebilir. Türkiye'de küratörlü sergilerin ortaya çıkış sürecini kendi deneyimleriniz üzerinden değerlendirir misiniz?

B. M: Aslında ilk üç bienal de küratörlü sergilerdi. Bunun adı konmasa da, yapılan iş küratörlük. Türkiye dışındaki ilk sergimde, 1989 yılında Bari'de sanat fuarı içinde büyük bir Akdeniz sergisi yapıldı. Fuarlarda onur sergileri yapılır ya, öyle büyük bir sergiye davet edildim ve beş-altı sanatçıyla oraya sergi götürdüm. Benim ilk bağımsız küratörlük işim o.

Y. Ö. Ö: Sizin küratörlük anlayışınızdan / modelinizden bahseder misiniz?

B. M: Bu da zaman içinde değişti diyebilirim. Bir kere benim biraz melez bir durumum var. Ben Türkiye'deki iniş-çıkışlara, ekonomik durumlara göre pozisyonumu bir şekilde değiştirmeye çalıştım. Mesela ilk başta tam bir galeri yöneticisi gibi çalışırken, birdenbire birinci ve ikinci bienali yaptım. Ondan sonra birkaç tane uluslararası sergi düzenledim, arkasından '91 ve '93'te Venedik Bienali Türkiye pavyonunu hazırladım. Demek ki ben çatal şeklinde, ikili olarak çalışıyorum. Bir taraftan kendi mekânımda galeri küratörü gibi çalışıp kişisel ve grup sergileri yaparken, diğer taraftan dışarıda da proje-

ler yürütüyorum. Örneğin Venedik Bienali kapsamında devlet için de çalışmış oldum. '90'lı yılların sonundan itibaren büyük kurumlarda küratörlük yaptım. Westdeutsche Landesbank ve de Borusan'da çalıştım. Oradaki çalışmalarım da bağımsızlığı koruyacak şekilde çalıştım. Yani, devamlı onların adamı değildim, proje bazında çalıştım. Kuruma ne yapacağımı sundum, kabul ediyorlarsa çalıştım.

Y. Ö. Ö: Son olarak Türkiye'deki çağdaş sanat ortamını merkez ve periferi bağlamında değerlendirir misiniz?

B. M: Türkiye'de çağdaş sanat İstanbul odaklı bir gelişme gösterdi. Çanakkale, Sinop ve Mardin Bienalleri çağdaş sanatı Anadolu'ya taşımak açısından önemli bir işlev taşıyor; bu bienallerin sürdürülmesi içinde yaşadığımız bölgenin siyasal krizi bağlamında yaşamsal bir değer taşıyor. İstanbul sanat ortamı şimdilerde yeni bir değişim dönemi geçiriyor. Kentteki soylulaştırma ve inşaat projeleri galerilerin sürekli yer değiştirmesine neden oluyor; şu anda çağdaş sanat merkezleri Maslak hattına doğru kayıyor. Özel sektör yatırımları umut veriyor; ancak bu kurumlar içinde çalışanların emeğine ve işlevine saygı gösterilmesi gerekiyor. Günümüzde "küratörsüz sergi düzenlenir mi?" sorusu geçerlidir. Ancak her sergi yapan da küratör değildir. Küratörlüğün de biraz önce tanımladığım özelliklerinin olması; özellikle de görüşlerini açıklayan eleştirel yazılar yazmış olması gerekiyor.

Y. Ö. Ö: Zaman ayırdığınız için çok teşekkür ederim.

B. M: Ben teşekkür ederim.

Sanat Kurumu Temsilcileriyle Görüşmeler / Sanat Yöneticilerinden Görüşler

Interview with Art Institutions' Representatives / Some Remarks from Art Managers

Merve Tuğtağ (Söyleşi)¹

Öznur Sade (Söyleşi)²

Sanat eğitiminin, sanat kurumlarından farklı düşünülmesi mümkün değildir. Türkiye’de son yıllarda sayıları hızla artan sanat eğitimi kurumlarına paralel olarak çoğalan, sanat kurumlarının çalışma alanları ve yöntemleri doğal olarak sanat eğitiminin de konuları arasına girmiştir. Bu anlayıştan hareketle İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yönetimi Bölümü ikinci sınıf öğrencileri Sanat Yönetimi II dersi kapsamında kamu ya da özel sektörde çalışma yürüten, sahne sanatları ve görsel sanatlar alanlarında görev yapan kurum yöneticileriyle yüz yüze görüşme yaptılar. Görüşme yapılan kurumlar, dersi yürüten öğretim görevlisi Yıldız Öztürk Ötkünç’ün yönlendirmesi ve öğrencilerin ilgi alanları doğrultusunda belirlendi.

Böyle bir projenin yapılmasının birkaç tane amacı vardı. Bunlardan en önemlisi, öğrencilerin aldıkları eğitim çerçevesinde, sanat kurumu işletmeciliği hakkında edindikleri teorik kazanımların, alanda ve gerçek yaşamda uygulanabilme kapasitelerini ve potansiyellerini görmeleriydi. Bu bağlamda kuramsal bilgilerin pratiğe dönüşümünde kurumların yaşadığı zorluklar, aldıkları riskler ve çözüm yolları arama deneyimlerinin, öğrencilerin mesleği icra etme süreçlerinde yararlı birikimler olacağı düşünüldü.

Bu görüşme dizisinin diğer amacı da, öğrencilerin, kültür – sanat sektöründe önemli roller üstlenmiş kurumları yakından tanıma fırsatı bulmalarını ve dolayısıyla istihdam alanları hakkında bilgi sahibi olan öğrencilerin benzer bir faydayı mezun olduktan sonra da görebilmelerini sağlamaktı.

Proje kapsamında yöneticilere yarı yapılandırılmış sorular soruldu; görüşmeler ortalama bir saat sürdü. Üç bölümden oluşan soruların birinci bölümünde, görüşme yapılan kişilerin mesleki deneyimleri ve alana olan katkılarını öğrenmeyi amaçlayan sorular yer aldı. İkinci bölümde ise kurum hakkında detaylı bilgi alınması hedeflendi. Son bölümde ise görüşülen sanat kurumunun işletme ve yönetim modeline dair sorular ile Türkiye’deki sanat kurumu işletmeciliğine ilişkin genel görüşlere yer aldı. Bu yazıda tüm kurumlara ve sorulara yer verilemediğinden; seçilen kurumların kurumsal işletme modeli ve yöneticilerin Türkiye’deki kültür – sanat kurumu işletmeciliği hakkındaki görüşleri vurgulandı.

¹ İstanbul Aydın Üniversitesi, Sanat Yönetimi Bölümü öğrencisi, mervetugtag@hotmail.com

² İstanbul Aydın Üniversitesi, Sanat Yönetimi Bölümü öğrencisi, oznur1419@hotmail.com



Elgiz Müzesi – Merve Tuğtağ

Elgiz Müzesi, 2001 yılında Türkiye'nin ilk çağdaş sanat müzesi olarak koleksiyoner Sevda Elgiz ve Can Elgiz tarafından kuruldu. Çağdaş sanat üzerine devlet ve vakıf müzelerinin olmadığı dönemde, ülkenin eksikliğini gidermek ve çağdaş sanatın gelişmesini sağlamak misyonuyla hareket eden kurum, kâr amacı gütmeyen bir sanat kurumudur.³ Bu görüşme kurum çalışanları Merve Pakyürek ve Şiri Kohen ile gerçekleştirilmiştir.

Merve Tuğtağ (M.T): Kurumunuzu tanıtır mısınız? Kurumun bir günlük işleyişini anlatır mısınız?

Merve Pakyürek - Koordinatör (M. P):

Müze sabah 10'dan akşam 5'e kadar açık. Müzedeki bütün etkinlikler ücretsiz. Hiçbir kâr amacı gütmeyen, devlet desteği almayan, sadece Elgiz ailesinin kendi çabasıyla dönen bir kurum. Sergi hazırlığı olmadığı zaman günlük iş rutinlerimiz var. Mayıs ayında teras sergimiz olacak şu anda onun çalışmaları sürüyor, onunla ilgili katalog yazımı, sanatçı bilgilerinin toplanması gibi işlerimiz oluyor şu an. Teras sergisi 31 Mayıs'ta açılacak. Eş zamanlı olarak yaz sergisi de açılacak. Bunun yanı sıra sosyal medya hesaplarının yönetimini yapıyoruz, mesela bu hafta *Museum Week* var onun paylaşımlarını yapacağız.

³ http://elgizmuseum.org/tr/?page_id=174 [14.04.2016].

Şiri Kohen - Çocuk Atölyeleri Koordinatörü

(Ş. K): Koleksiyona yeni bir eser eklenecekse onun rutin işlemlerini yapıyoruz. Depoya eklenişi, bilgilerin alınması, fotoğraflarının çekilmesi gibi senede birkaç kez olan rutin işlemleri yapıyoruz.

M. P: Ayrıca *Elgiz* ailesi ve Danışma Kurulu'ndan gelen istekler doğrultusunda gelecek sergiler için yeni fikirleri tartışıyoruz. Yapılan davetler için destek oluyoruz.

M. T: Müzede Can Bey'in kendi koleksiyonunun yanı sıra sürekli sergiler ve atölye çalışmaları yapıyor. Bunlardan söz eder misiniz?

Ş. K: Her sergi için ayrı bir çocuk atölyesi düzenliyoruz. O yüzden çocuk atölyeleri sürekli olarak devam ediyor.

M. T: Çocuk atölyeleri dışında atölye düzenliyor musunuz? Atölye düzenlerken nasıl bir çerçeve kuruyorsunuz?

Ş. K: Çocuk atölyeleri dışında 65 yaş üstü bir gruba atölye yaptık. Ama çocuk atölyesi sanatın keşfi ve farkındalık yaratmak için çok önemli. Burada benim amacım bir çocuk çağdaş sanat eserinin karşısına geçtiğinde "Aaa bunu bende yaparım ne var ki bunda!" demesin. Sanatçının düşünerek bunu yaptığını, işin arka planını anlatmayı önemsiyorum.

Daha da önemlisi buradan çıkan çocukların burayı eğlenceli bir yer olarak hatırlamalarını istiyoruz. Küçükken ben de müzeye gidiyordum ve müzeden oflayarak çıkıyordum. Buraya gelen çocukların mutlu olması ve kaliteli zaman geçirmesi için atölyeler düzenliyoruz.

M. T: Atölyede nasıl bir yöntem izliyorsunuz?

Ş. K: Öncelikle kısaca müze kurallarını anlatıyorum. Sonra eserleri inceliyoruz, onlar hakkında hikâyeler anlatıyorum. Örneğin sergiyi gezerken Kral Übü'nün hikâyesini anlatıyorum ve sonra hikâyeyi yarıda kesip, onu eserler arasında buldukları zaman hikâyenin devamını anlatacağımı söylüyorum. Onlar da eserleri daha dikkatli inceliyorlar. Böylece sürekli olarak sergiye odaklanabiliyorlar. En sonunda da kolaj, heykel çalışması gibi faaliyetler yaptırıyorum. Tabi ki yaş grubuna göre programı değiştirdiğim oluyor.

M. T: Çocuk gruplarına nasıl ulaşıyorsunuz?

Ş. K: Okulları bizzat arıyorum ya da daha önce gelip memnun kalan okullar tekrar gelmek için kendileri bize ulaşıyorlar.

M. T: Müzeye çekmek istediğiniz ziyaretçi profili var mıdır? Ya da her projeye farklı "hedef kitle" mi belirliyorsunuz?

Ş. K: Plazaların arasında olduğumuz için öncelikle buralarda çalışan insanları müzeye çekmeyi hedefliyoruz. Öğle aralarında, iş çıkışlarında onlara farklı bir şey yaptırabilmek, direkt eve gitmeden sanatsal aktivitelere sokmayı hedefliyoruz. Geçen yıl plaza çalışanlarını çekmek için bir *event* düzenledik. Onun dışında Merve'yle benim daha genç insanları çekmek gibi bir hedefimiz var ama öncelik tabii ki plaza çalışanları.

M. T: Bir yıllık sergi planlamasını nasıl yapıyorsunuz?

Ş. K: Ben bir buçuk senedir buradayım; bu sürede zarfında yedi tane sergi yaptık. Sergi süreci şu şekilde işliyor. İki tane danışma kurulumuz var, ilki daha sanatsal içerikler için fikir alışverişi yapılan ve Can Bey'in okuldan arkadaşı olan Haşim Nur Gürel'in olduğu danışma kurulu. Bu kurulda sergi temaları, sanatçılar ve eserleri belirleniyor. Karar sürecinde Can Elgiz, Haşim Nur Gürel, Sevdâ Elgiz ve Ayda Elgiz yer alıyor. Sabit bir küratörle çalışılmıyor, ihtiyaç duyulduğu zaman bir küratörle proje bazlı çalışma yürütülüyor. Biz sergi oluşum aşamasında PR ve marketing ile ilgileniyoruz.

M. P: İkinci danışma kurulu ise, yönetim danışmanlarından oluşuyor: Sedef Korkmaz ve Nedim Esgin. İkisi de kurumsal şirketlerde çalışmış kişiler. Sanatsal değil kurumsal meselelerle ilgileniyorlar. Logo tasarımlarından PR çalışmalarına kadar birçok konuda onlara danışılıyor.

M. T: Kurumun sergi / sanatçı seçimi politikaları nelerdir?

M. P: Can Bey genellikle genç sanatçılara yer vermeyi tercih ediyor. Örneğin bu yıl heykel sergisi için 80-90 başvuru oldu 30'u kabul edildi ve bunların bütün masrafları kargosu, yurt dışından geliyorsa gümrük işlemleri hepsi kurum tarafından karşılanıyor.

Ş. K: Genç sanatçıların önünü açmak, kurumun açılış misyonunda mevcut.

Genel olarak da ailenin kendi beğeni ve zevklerine göre seçimler yapılıyor. Kâr amacı gütmediklerinden dolayı bu zamana kadar ellerindeki hiçbir eseri satmamışlar.

M. T: Türkiye'deki sanat kurumlarıyla ilgili düşüncelerinizi paylaşıyor mısınız?

M. P: Şu an her sektör gibi sanat da kötüye gidiyor. Terör olayları yabancı turistlerin Türkiye'ye gelmesinde bir engel haline geldi. Yabancı turistler iki kere düşünüp buraya öyle geliyorlar. Onun dışında çok beğendiğim kurum ve galeriler olduğu gibi ne yazık ki sanatçılara yaklaşımını doğru bulmadığım yerler de var. İşin içine ticaret girince sanat baltalanabiliyor.

Bu da sanatçıların daha çok üretim yapması için üzerlerinde bir baskı oluşturuyor. Bu nedenle ben şu an kâr amacı gütmeyen, tüketime değil üretime destek olmayı tercih eden bir kurumda çalışmayı seçtim.

Keşke imkânlar çoğalsa ve Elgiz Müzesi gibi sanat alanında ticari kaygısı olmayan kurumlar çoğalabilse.



Rahmi M. Koç Müzesi – Öznur Sade

Rahmi M. Koç Müzesi 1994 yılında ziyarete açılmıştır. Haliç'in kuzey yakasında Hasköy semtinde yer alan müze, yaklaşık 27000 metrekarelik alana yayılmıştır. Müze, tarihi lengerhane binası, tarihi Hasköy tersanesi ve açık hava sergileme alanı olmak üzere üç ana bölümden oluşmaktadır.⁴

Öznur Sade (Ö. S): Kurumunuzu kısaca tanıtır mısınız?

Selen İşyar - Pazarlama ve Halkla İlişkiler Yöneticisi (S.İ):

Bu müze tümüyle Rahmi Koç'un vizyonu ve ilgisiyle ortaya çıkan bir müzedir. Kendisi çok küçük yaşından beri

bir oyuncak trenden başlayan bir koleksiyonerlik merakı olan biridir. Zaman içerisinde bunları kamuya açarak herkesle paylaşmak istemiştir. Yurt dışında gördüğü örnekler çerçevesinde burada bir müze oluşturmak istemiştir. Bu bölgenin tarihi önemi kendisini etkilemiştir. Konum olarak bakıldığında, 1994 yılında burası çok kullanılmayan, terk edilmiş bir bölgeydi. Müze için eski bir bina ararlarken, lengerhane binasının Bizans'a dayanan temeli ve zamanında üretim yapılan bir yer olması sebebiyle burayı tercih etmişler. Daha sonra lengerhane binasının karşısında bulunan tersane binası da alınmış ve böylece buranın dönüşümüne de katkıda bulunulmuştur. Ayrıca endüstriyel

⁴“Tarihçe”, http://www.rmk-museum.org.tr/rmk_tarihce.htm [15.04.2016].

koleksiyonla da bağlantılı bir alan olmuştur. Sonuçta da bu bölgenin tarihi dokusuyla sergilenen eserler birbirlerini tamamlayan bir hal almıştır. Ayrıca şunu belirtmek isterim, Rahmi Koç Müzesi İstanbul haricinde Ayvalık ve Ankara'da da var. İstanbul'daki ilk kurulan müze olduğu için bir miktar diğer kentlerdeki müzelere de destek veriyor. Burada çalışan herkesin kendi uzmanlık alanlarına göre desteği oluyor. Ağırlıklı olarak sanat tarihi, tarih ve arkeoloji mezunları görev yapıyor. Müze koleksiyon bölümü, eğitim bölümü, pazarlama ve halkla ilişkiler bölümü, muhasebe bölümü, restorasyon bölümü ile müzenin direkt bünyesinde olmayan ama destekçi pozisyonunda olan atölye bölümü bulunuyor. Ayrıca saha personeli dediğimiz güvenlik ve temizlikten sorumlu ekibimiz var.

Ö. S: Kurumunuzun bir günlük işleyişini anlatır mısınız?

S. İ: Müzemiz 27.000 metrekarelik bir alana kurulu. Büyük bir kısmı ise açık alandan oluşuyor. Örneğin, denizin üzerinde sergilenen objeler pek çok obje açık alanda yer alıyor. Bazı müzelerden farklı olarak kapıları kilitleyip alarmları kurup gitmek çok mümkün olmuyor. Dolayısıyla güvenlik çok önemli; hem ziyaretçilerin hem de objelerin güvenliği çok önemli ve vardiya usulüyle 24 saat boyunca güvenlik görevlileri çalışıyor. Burada sabah sekizde herkes iş başı yapmış oluyor. Saat ona kadar kontroller, temizlikler yapılıyor. Çalışması gereken ekranlar çalıştırılıyor, aydınlatmalar yapılıyor. Saat onda ise müze ziyaretçileri geliyor. Saat beş olduğunda da tüm bölümler aynı şekilde kontrol edilerek kapatılıyor. Personel de onu takip eden saatlerde müzeden ayrılıyor. Hafta içi - hafta sonu tempolarında değişkenlik

olabiliyor. Hafta sonu yaptığımız bazı aktiviteler hafta arası olmayabiliyor. Hafta arası genellikle okullardan gelen öğrenci grupları oluyor. Hafta arası sabahları daha yoğun olurken hafta sonları ise öğleden sonraları daha yoğun oluyor.

Ö. S: Belirli bir grubu “hedef kitle” olarak tanımlıyor musunuz? Ya da bu durum değişkenlik gösteriyor mu?

S. İ: Öncelikle bir planlama yapıyoruz. Zaman zaman bu planlama değişebiliyor. Üç ana hedef kitle belirliyoruz: Birincisi çocuklu aileler, hafta sonları ailece müzemizi ziyaret etsin istiyoruz. Hem ailelerin zamanını iyi değerlendirmeleri hem de eğitici ve öğretici zaman geçirebilmelerini sağlayacak bir yer olduğu için bu şekilde bir paylaşımı önemsiyoruz. Bu sebeple *Meraklı Kart* projesini geliştirdik. Proje kapsamında 6 – 14 yaş aralığındaki çocuklara ücretsiz bir şekilde müze giriş kartı veriliyor. Çocuklar bu proje sayesinde 14 yaşına kadar ücret ödemeden tekrar tekrar müzeye gelebiliyor. Tabii ki aileler de çocuklarıyla birlikte gelmiş oluyorlar. Daha çok hafta sonları ve yarıyıl tatillerinde ziyarete geliyorlar. İkinci hedef kitle ise turistler. Dünya endüstri tarihi adına iyi örneklerin bir araya toplandığı bir yer müzemiz. Dolayısıyla yabancı turistlerle bu alanı paylaşmayı önemsiyoruz. Onlar da kendi tarihlerinde kalan bazı şeyleri burada bulmayı seviyorlar. İstanbul'da rekabet çok olduğundan yabancı turistlerin gündemine girebilmek için çaba sarf ediyoruz. Üçüncü hedef kitlemiz ise okullar. Okullarla zaman içinde kurulmuş olan bir ilişki mevcut ve onu sürdürmeye devam ediyoruz. Okulların müzeye gelmesini istiyoruz öğrencilerin dersleriyle örtüşen bir takım etkinlikler, eğitimler oluyor. Objelerin anlatımı yapılıyor,

bazı bölümler ders gibi işlenebiliyor. Bu şekilde geniş bir kitleye hitap etmiş oluyoruz.

Ö. S: Sergi seçiminde nelere dikkat ediyorsunuz? Öncelediğiniz bir sanat politikanız var mı?

S. İ: Daha çok objeleri sergileme üzerine pratiklerimiz var. Müzede sergilemede yer alan objelerin tarihçesiyle ilgili sergilerimiz oluyor. Astronomiyle ilgili bir bölümümüz var. Gezegenlerin yerleşim konumunu anlatıyor. Ayrıca güncel gelişmeleri içeren sergiler de yapıyoruz.

Ö. S: Ücretli ya da ücretsiz / katılıma açık ya da belli kesimlere yönelik eğitimler, atölyeler düzenliyor musunuz?

S. İ: Hafta sonları atölyeler oluyor, hafta arası eğitimler oluyor. Hafta sonları yine tüm ziyaretçiye açık tren turları ve yaz aylarında Haliç turları oluyor. Hafta sonları ağırlıklı olarak doğum günleri organizasyonu yapıyoruz. Firmaların gezileri gibi kurumsal etkinlikler de oluyor.

Ücret konusunda ise herkesin ödeyebileceği fiyat belirlemeye çalışıyoruz. Tümüyle ücretsiz olması her zaman iyi bir şey olduğu veya bunu vurgulamanın iyi bir şey olduğunu düşünmüyoruz. Çünkü maalesef ücretsiz olunca kıymeti pek anlaşılmıyor. Günümüzde her şey için bir ödeme yapıyoruz, biraz da bu alışılacalmış bir şey. Ödeme olmadığı durumlarda insanların kafasında soru işaretleri oluyor. Ama tabii ki fiyatlar zam üzerine kurulu değil. Buranın giderleri her zaman daha yüksek; objelerin korunma bakımı, sigortaları gibi. Bizim aldığımız ücretler bunu sadece bir kısmını karşılıyor. Bakıldığında zarar eden bir müzeyiz. Koç ai-

lesinin topluma katkılarının çok olduğu düşünüldüğü için grup şirketleri bizi desteklemeye finanse etmeye devam ediyor.

Ö. S: Sanat bölümlerinde eğitim gören öğrenciler etkinliklerinizden ücretsiz faydalanabiliyor mu? Öğrencilere etkinliklerde kontenjan ayırıyor musunuz?

S. İ: Direkt sanat öğrencisi olduğunda bir indirim söz konusu olamıyor. Farklı indirim ve ücretsiz kategorilerimiz var. Anlaşmalı olduğumuz bazı üniversiteler ya da kurumlar olabiliyor. Onun haricinde öğrenciler geldikleri zaman 6 Lira ücret vererek müzede tüm bölümleri gezebiliyorlar.

Ö. S: Sanat bölümlerinde eğitim göre öğrenciler için kurumunuzda staj imkânı mevcut mudur? Stajyerleri hangi kriterlere göre belirliyorsunuz?

Staj talebi oldukça çok oluyor. Genelde yaz başında bir miktar öğrenciler geliyor. Okulların açık olduğu dönemde öğrenciler çoğalabiliyor. Okulların ilgili bölümlerinden, koleksiyon ve eğitim bölümünde staj yapmaları için öğrenciler belirliyoruz. Çünkü sanat tarihi, tarih, sanat yönetimi bölümlerinde okuyan öğrenciler için özellikle koleksiyon bölümünde çalışmaları faydalı olabiliyor.

Eğitim bölümünde de dönemsel olarak stajyere ihtiyaç oluyor, uzun süreli bir ihtiyaç olmuyor. Başvuru olduğu dönemde adaylarla yüz yüze görüşme yapıyoruz. Şu an İstanbul Aydın Üniversitesi'yle anlaşmamız var. Düzenli olarak oradan talep alıyoruz. Daha önce Bahçeşehir Üniversitesi'yle de anlaşma yapmıştık. Başka üniversitelerden de talep geldiğinde o anda ihtiyaç varsa değerlendiriyoruz.

Ö. S: Türkiye'deki sanat kurumlarının işleyişi hakkında ne düşünüyorsunuz, bu alanın geliştirilmesine yönelik ne tür çalışmalar yapılabilir?

Çok geniş bir alan, sanat kendi içinde ayrı şekillerde karşımıza çıkabiliyor. Dolayısıyla hepsinin de toplumda ayrı yeri var. Türkiye genç bir toplum olduğu için sanat kurumlarına ilgi ve ihtiyaç var.

Sanat genç nüfusun enerjisini de aktarabileceği, yaratıcılığını ortaya koyabileceği dallardan biri. Son senelerde özel müze sayılarının artması, devlet müzelerinin biraz daha dinamik olmaya çalışması, müzelerin dünya standartlarına ulaşma çabaları, müzecilikte belli kriterlere uyma çalışmaları olumlu gelişmeler. Üniversitelerde ya da liselerde sanatla ilgili derslerin olması da farkındalığın genç yaşlarda başlatılması adına iyi gelişmeler.

AYDIN SANAT

(İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi)

Amaç: Sanat alanında yapılan araştırma, inceleme ve proje çalışmalarının sonuçlarını paylaşmak; sanat alanında akademik çalışma yapan öğretim elemanı, araştırmacı ve sanatçılara yayın olanağı sunmak; sanat ve tasarıma ait, sosyolojik, felsefi, teknik ve eğitim sorunlarının tartışılmasına zemin oluşturmak.

Hedef Kitle: Sanat alanında çalışan akademisyenler, sanat eğitimcileri, uygulamacılar, ilgili sanat kamuoyu, sanat ve tasarım öğrencileri

Yayın İlkeleri

AYDIN SANAT, tüm bilim insanı ve sanatçıların, sanatla doğrudan ya da dolaylı ilgisi olan bilimsel çalışmalarını ilgili çevrelere duyurmak amacıyla yılda iki sayı ve basılı olarak yayımlanan **ulusal hakemli** bir dergidir.

AYDIN SANAT, ağırlıklı olarak Güzel Sanatlar alanındaki bilimsel yazılar yayımlanmakla birlikte, Sosyoloji, Sanat Tarihi, Halkbilim, Felsefe, Arkeoloji ve Müzecilik, Edebiyat Araştırmaları, Dil Bilimi, Mimarlık ve Tasarım, Eğitim Bilimleri, İletişim Bilimleri, Antropoloji gibi Sosyal ve Beşeri Bilimler'in diğer alanlarından sanatı ve sanata ilişkin kültürel ve toplumsal problemleri konu edinen yazılara da yer verilir.

AYDIN SANAT'a gönderilecek yazılarda öncelikle alanına katkı sağlayan özgün nitelikte bir 'araştırma makale' veya daha önce yayımlanmış çalışmaları değerlendiren, bu konuda yeni ve dikkate değer görüşler ortaya koyan bir 'derleme makale' olması şartı aranır. Ayrıca, ilgili alanlarda yayımlanan bilimsel kitaplara ait makale formatındaki değerlendirme yazıları ile kitap eleştirileri de derginin yayın kapsamı içindedir.

Yayın kurulunun kararı ile alanında katkısı olduğu düşünülen yabancı dilden özgün makalelerin İngilizce veya Türkçe çevirilerine de derginin üçte birini geçmemek kaydı ile yer verilebilir. Çeviri makalelerin yayımlanabilmesi için çeviri metin ile birlikte özgün makalenin yazarından ya da hak sahibinden alınacak izin yazısının da gönderilmesi zorunludur.

Makalelerin **AYDIN SANAT**'ta yayımlanabilmesi için, daha önce bir başka yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere kabul edilmemiş olması gerekir. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş ancak basılmamış bildirilerden üretilmiş makaleler, bu durum dipnotta açıkça belirtilmek koşuluyla kabul edilebilir.

Makalelerin Değerlendirilmesi ve Yayın Süreci

Yayın için gönderilen makalelerin değerlendirilmesinde bilimsel nitelik en önemli ölçütür. **AYDIN SANAT**'a gönderilen tüm makaleler, Yayın Kurulu'nca dergi yayın ilkelerine uygunluk ve nitelik bakımından değerlendirilir. Yayın kurulu, gönderilen bir makaleyi yayımlayıp yayımlamama ve gerekli gördüğü durumlarda makale üzerinde düzeltmeler yapma hakkına sahiptir. Yapılan ön inceleme sonucunda yayına uygun bulunmayan makale, değerlendirme sürecine alınmayarak yazarına bilgi verilir. Eksiklikleri varsa düzeltilmesi ve tekrar gönderilmesi için yazarına iade edilir.

Yayına uygun bulunan makale, değerlendirilmek üzere ilgili alandaki üç hakeme gönderilir. Hakemler, gönderilen makaleleri yöntem, içerik ve özgünlük açısından inceleyerek yayına uygun olup olmadığına karar verirler. Belirlenen süre içinde gelen hakem raporları göz önünde bulundurularak, makalenin yayınlanıp yayınlanmamasına karar yetkisi yayın kurulundadır. Makaleler, Yayın Kurulu tarafından uygun görülen bir sayıda yayımlanmak üzere programa alınır ve yazarı bilgilendirilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süre ile saklanır. Makalenin yayımlanmasının ardından bir ay içinde yazarına makalenin yer aldığı sayıdan 3 adet gönderilir.

Değerlendirme sürecinden geçerek yayımlanması kabul edilen yazıların telif hakkı *İstanbul Aydın Üniversitesi'ne* devredilmiş sayılır. Bu nedenle yazılarla birlikte yayın haklarının **AYDIN SANAT'a** devredildiğine ilişkin bir sözleşmenin bulunduğu "makale sunum formu"nun da doldurulup gönderilmesi gerekmektedir.

AYDIN SANAT'ta yayımlanan yazılardaki görüşlerin ve çevirilerin bilimsel, etik ve yasal sorumlulukları yazarlarına aittir. Yazı ve fotoğraflardan, kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir. Ancak, yayımlanan yazılar dergi yönetiminin yazılı izni olmaksızın başka bir yerde (basılı olarak ya da internet ortamında) yeniden yayımlanamaz. Yazar, yazısının/makalesinin **AYDIN SANAT'ta** yayımlandığını belirtmek kaydı ile tümünü ya da bir bölümünü kendi amaçları için çoğaltma hakkına sahiptir.

AYDIN SANAT'a yazı gönderen tüm yazarlar bu ilkeleri kabul etmiş sayılır.

Yayın Dili

AYDIN SANAT'ta yayımlanan yazıların yazım dili Türkiye Türkçesi veya İngilizce'dir.

Yazım Kuralları

Makalelerin, **AYDIN SANAT** yayın kurulu tarafından saptanan yazım kurallarına göre yazılmasına özen gösterilmelidir. Yapılan ön incelemede yazım kurallarına uymadığı tespit edilen makaleler düzeltilmesi için yazarına iade edilir ve yayım programına alınmaz.

- 1. Ana Başlık:** İçerikle uyumlu, onu en iyi ifade eden bir başlık olmalı ve koyu harflerle yazılmalıdır. Makalenin başlığı sözcüklerin ilk harfi büyük olacak biçimde yazılmalı ve en fazla 10-12 sözcük arasında olmalıdır.
- 2. Yazar ad(lar)ı ve adres(ler)i:** Yazar(lar)ın ad(lar)ı ve soyad(lar)ı koyu, adresler ise normal ve eğik karakterde harflerle yazılmalı; yazar(lar)ın varsa görev yaptığı kurum(lar), haberleşme ve e-posta adres(ler)i ilk sayfada dipnot ile belirtilmelidir.
- 3. Özet:** Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 100, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe "özet" ve İngilizce "abstract" bulunmalıdır. Özet içinde, yararlanılan kaynaklara, şekil ve çizelge numaralarına değinilmemeli; dipnot kullanılmamalıdır. Türkçe ve İngilizce özetleri altında bir satır boşluk **bırakılarak**, en az 3, en çok 5 sözcükten oluşan anahtar sözcükler (*keywords*) verilmelidir. Türkçe makalenin İngilizce başlığı olmalı ve *abstract*'ın üstünde gösterilmelidir.

4. **Ana Metin:** A4 sayfa boyutunda (29.7x21 cm.), MS Word programı, *Times New Roman* yazı karakteri ile, 12 punto ve 1.5 satır aralığıyla yazılmalıdır. Sayfa kenarlarında üst 3 cm., alt 3 cm., sol 3 cm., sağ **3 cm.** boşluk **bırakılmalı ve sayfalar numaralandırılmalıdır.** **Yazılar** özet, *abstract*, şekil ve tablo yazıları da dahil 6.000 (altıbin) sözcüğü geçmemelidir. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik harflerle ya da tek tırnak içinde yazılmalıdır. Metinde tırnak işareti + eğik harfler gibi çifte vurgulamalara asla yer verilmemelidir.
5. **Bölüm Başlıkları:** Makalede, düzenli bir bilgi aktarımı sağlamak üzere ara ve alt başlıklar kullanılabilir. Makaledeki tüm ara (normal) ve alt başlıklar (yatık) 12 punto ile sözcüklerin yalnız ilk harfleri büyük, koyu karakterde yazılmalı; alt başlıkların sonunda iki nokta üst üste konulmamalı ve bir satır sonra devam edilmelidir.
6. **Tablolar ve Şekiller:** Tabloların numarası ve başlığı bulunmalı, siyah-beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Tablo ve şekiller ayrı ayrı sıra sayısı verilerek numaralandırılmalıdır. Tablo çiziminde dikey çizgiler kullanılmamalıdır. Yatay çizgiler ise yalnızca tablo içindeki alt başlıkları birbirinden ayırmak için kullanılmalıdır. Tablo numarası üste, tam sola dayalı olarak dik (normal); tablo adı ise, her sözcüğün ilk harfi büyük olmak üzere eğik (*italik*) yazılmalıdır. Tablolar metin içinde bulunması gereken yerlerde olmalıdır.

Tablo 1: *Farklı yaklaşımların karşılaştırmalı analizi*

Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır. Şekil numarası eğik yazılmalı, nokta ile bitmeli, hemen ardından sadece ilk harf büyük olmak üzere şekil adı dik yazılmalıdır.

7. **Görseller:** Yazı içerisinde resim, fotoğraf ya da özel çizimler varsa bu belgeler kısa kenarı 10 cm olacak şekilde 300 ppi'da (300 *pixels per inch* kalitesinde) taranmalı, JPEG formatında kaydedilmeli, ayrıca metin içinde kullanılan tüm görsel gereçler makaleye ek olarak JPEG formatıyla gönderilmelidir. İnternette indirilen görsellerin de 10 cm-300 ppi kurallarına uygun olması gerekmektedir. Görsellerin adlandırmalarında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır. Dergi yayın kurulu, teknik olarak problemli ya da düşük kaliteli resim dosyalarını yeniden talep edebilir ya da makaleden tümüyle çıkartabilir. Kaynak olarak kullanılacak görüntülerin kalitesinden ve yayımlanıp yayımlanmamasından yazar(lar) sorumludur.

Görsel numaraları ve adları görsellerin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır. Görsel tipi ve numarası eğik yazılmalı (*Resim 1.; Şekil 1.*), nokta ile bitmeli, hemen yanından sadece ilk harf büyük olmak üzere görsel adı dik (normal) yazı karakteri ile yazılmalıdır.

Resim 10. Wassily Kandinsky, 'Kompozisyon' (Anna-Carola Krausse, 2005: 91).

Şekil, çizelge ve resimlerin kullanıldığı sayfa sayısı 10'u geçmemeli, işgal ettikleri alan yazının üçte birini aşmamalıdır. Teknik imkâna sahip yazarlar, şekil, çizelge ve resimleri aynen basılabilecek nitelikte olmak şartı ile metin içindeki yerlerine yerleştirebilirler. Bu imkâna sahip olmayanlar, bunlar için metin içinde aynı boyutta boşluk bırakarak içine şekil, çizelge veya resim numaralarını yazabilirler.

- 8. Dipnot:** Dipnot kaynak göstermek için kullanılmamalı, dipnot kullanımına yalnızca açıklayıcı ek bilgileri için başvurulmalı ve otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir. Dipnotlarda kaynak göstermek için, metin içi kaynak gösterme yöntemleri kullanılmalıdır.
- 9. Alıntı ve Göndermeler/Atıflar:** Yazar doğrudan ya da dolaylı olarak yaptığı tüm alıntılara aşağıdaki örneklerle göre göndermede bulunmalıdır. Burada belirtilmeyen durumlarda APA6 formatı kullanılmalıdır. Doğrudan alıntılar tırnak içinde verilmeli ve italik (eğik) yazı karakteri ile yazılmalıdır.

Metin içi alıntılarda göndermeler

Göndermeler için asla dipnot kullanılmamalıdır. Tüm göndermeler parantez içinde ve aşağıdaki biçimde yazılmalıdır.

Tek yazarlı çalışmaya yönelik genel göndermelerde;
(Carter, 2004).

Tek yazarlı çalışmanın alıntı yapılan belirli bir yerine göndermelerde;
(Bendix, 1997: 17).

İki yazarlı çalışmalara göndermelerde;
(Hacıbekiroğlu ve Sürmeli, 1994: 101).

İkiden fazla yazarlı yayınlarda, metin içinde sadece ilk yazarın soyadı ve 'vd.' yazılmalıdır;
(Akalın vd., 1994: 11).

Kaynakça kısmında ise, birden fazla yazarlı yayınların diğer yazarları da belirtilmelidir.

Metin içinde, gönderme yapılan yazarın adı veriliyorsa, kaynağın sadece yayın tarihi yazılmalıdır:
Gazimihal (1991: 6), bu konuda "....."nu belirtir.

Yayın tarihi olmayan yapıtlarda ve yazmalarda yalnızca yazarların adı;
(Hobsbawm)
yazarı belirtilmeyen ansiklopedi vb. yapıtlarda ise kaynağın ismi, varsa cilt ve sayfa numarası yazılmalıdır.
(Meydan Larousse 6, 1994: 18)

İkinci kaynaktan yapılan alıntılar da aşağıdaki gibi yazılmalı ve kaynaklarda belirtilmelidir:
Lepecki'nin de ifade ettiği gibi "....." (Akt. Korkmaz 2004: 176).

- 10. Kaynakça:** Metnin sonunda, yazarların soyadına göre alfabetik olarak aşağıdaki örneklerle göre yazılmalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması halinde, yayımlanış tarihine göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (2004a, 2004b) şeklinde gösterilmelidir:

Kitapların gösterilmesi

Öztürkmen, A. (1994). *Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik*, İstanbul: İletişim Yayınları.
Carter, A. (2004). *Dans Tarihini Yeniden Düşünmek*, çev: Cansu Şipal, İstanbul: BGST Yayınları.

Makalelerin gösterilmesi

Sarisözen, M. (1970). Bağlama Metodu, *Folklor/Halkbilim* (1): 12-16.
Bakka, E. ve Felföldi, L. (2002). Whose Dances, Whose Authenticity? *Dance Research* (32): 3-18.

Kitap içi bölümlerin gösterilmesi

Lepecki, A. (2004). Concept and Presence: The Contemporary European Dance Scene. *Rethinking Dance History: A Reader*, ed. Alexandra Carter, London: Routledge, s: 176-190.
Şahin, M. (2013). Klinik Psikolog Olmak. *Klinik Psikoloji*, ed. Linden, W. ve Hewitt, P. L. Ankara: Nobel, s: 1-16.

Tezlerin gösterilmesi

Dehmen, B. (2005). Ulusal ve Küreselin Kesişme Noktasında Halk Danslarına Bir Yaklaşım: Dansın Sultanları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, *İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü*.

İnternet kaynaklarının gösterilmesi

İnternet elde edilen verilerin kaynakları mutlaka gösterilmeli ve Kaynakça’da erişim adresi ve erişim tarihi belirtilerek verilmelidir. Erişim adresi olarak kaynağın yer aldığı web sayfasının (ana sayfa) adresi değil, kaynağın görüntülendiği adres verilmelidir.
<http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (12.10.2014).

Aksu, G. (2011). Özgür Bir Beden, Özgür Bir Sanat Dalı, *Yazında ve Çeviride Beden*, Akşit Göktürk’ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) İstanbul Üniversitesi. <http://mimesis-dergi.org/2011/04/ozgur-bir-alan-ozgur-bir-sanat-dali/>. (12.10.2011).

Görüşmelerin gösterilmesi

Ural, U. (2014). Artvin halk dansları çalıştırıcısı Uğur Ural ile ÜFTAD ofisinde yapılan görüşme, İstanbul: 19 Temmuz.

Yazıların Gönderilmesi

Yukarıda belirtilen ilkelere ve yazım kurallarına uygun olarak hazırlanmış yazılar, e-posta yoluyla aşağıdaki adreslere gönderilebilir.

Çevirisi yapılmış makalelerin değerlendirmeye alınabilmesi için özgün metinlerin ve makale sahibinden (asıl yazar veya hak sahibi yayınevi) izin yazılarının da gönderilmesi zorunludur.

Ön inceleme ve hakem değerlendirmesi doğrultusunda geliştirilmek ve/veya düzeltilmek üzere yazarlarına geri gönderilen yazılar, gerekli düzeltmeler yapılarak en geç bir ay içinde tekrar dergiye ulaştırılır.

İletişim Bilgileri:
AYDIN SANAT
Yayın Koordinatörlüğü

İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Beşyol Mahallesi, İnönü Caddesi, No: 38
Sefaköy, Küçükçekmece/İstanbul

Tel: +90 212 4441428

Web Sayfası
<http://gsfdergi.aydin.edu.tr>

E-posta
aydinsanat@aydin.edu.tr

