

# iletis.im

GALATASARAY ÜNİVERSİTESİ İLETİŞİM DERGİSİ  
GALATASARAY UNIVERSITY JOURNAL OF COMMUNICATION  
UNIVERSITÉ GALATASARAY REVUE DE COMMUNICATION



MAYIS  
MAY 2021  
MAI

Özel Sayı: 7

## Gündelik Yaşamda Sanat Deneyimi

Özel Sayı Editörü: Murad Özdemir

Hafıza Mekânlarında Sanatın Bir İletişim ve  
Öğrenme Biçimi Olarak Kullanılması  
Ceren Acun

An Analysis of How Private Art Institutions Evaluate their  
Digital Presence During COVID-19  
Nilay Dursun

Susma Söyle: Sokak Müziğinin Onu Performe Eden Genç Yetişkinlerin  
İletişimsel Eylemlerindeki Rolü  
Sümeyra Soydaş

Mindfulness-Based Mobile Meditation Applications and  
Musical Experience, Meditopia Case  
Yaşar Şekerci

## İleti-ş-im özel sayı: 7 • Mayıs/may/mai 2021

Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Bilimsel Hakemli Dergidir.

Bu esere ilişkin olarak Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndan doğan haklar saklıdır. Burada yer alan makalelerde ileri sürülen görüşler yazarlarına aittir. Yayın Kurulu, makalelerde ileri sürülen görüşlerden dolayı herhangi bir sorumluluk üstlenmemektedir.

İleti-ş-im, Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından, yılda iki kez Haziran ve Aralık aylarında yayınlanan, hakemli ve açık erişimli bir akademik dergidir. İleti-ş-im, ULAKBİM TR Dizin - Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı, Directory of Open Access Journals (DOAJ), EBSCO Communication & Mass Media Complete (CMMC) ve Index Copernicus tarafından taranmaktadır.

İleti-ş-im is a peer-reviewed open access journal published biannually every June and December by Galatasaray University Faculty of Communication. İleti-ş-im is indexed by ULAKBİM Social and Human Sciences Database, Directory of Open Access Journals (DOAJ), EBSCO Communication & Mass Media Complete (CMMC) and Index Copernicus.

İleti-ş-im est une revue scientifique en libre accès à comité de lecture, publiée semestriellement en juin et en décembre par la Faculté de Communication de l'Université Galatasaray. İleti-ş-im est indexé par ULAKBİM Base de données des sciences sociales et humaines, Directory of Open Access Journals (DOAJ), EBSCO Communication & Mass Media Complete (CMMC) et Index Copernicus.

### Editor / Editor / Directeur de la publication

Vildan Mahmutoğlu

### Editor Yardımcıları / Assistant Editors / Secrétariat d'édition

İdil Engindeniz

Betül Aydoğan

### Sekreteryaya

Yaşar Şekerci

Onurcan Güden

### Özel Sayı Editörü

Murad Özdemir

### Özel Sayı Editör Yardımcısı

Yaşar Şekerci

### İleti-ş-im Dergisi Yayın Kurulu

Prof. Dr. Kerem RIZVANOĞLU (Başkan)

Doç. Dr. Vildan MAHMUTOĞLU (Editör)

Doç. Dr. Nebahat AKGÜN ÇOMAK

Doç. Dr. Elgiz YILMAZ ALTUNTAŞ

Doç. Dr. Fülürya YUSUFOĞLU

Doç. Dr. Tolga ÇEVİKEL

Dr. Öğr. Üyesi Ece VİTRİNEL

### Sayfa Tasarımı-Uygulama / Page Design - Application / Mise-en Page

Özgür Öztürk

### Kapak Tasarım / Cover Design / Design de la Couverture

Kerem Rizvanoğlu

### Yayın Danışma Kurulu / Advisory Board / Comité Scientifique

Ümit ATABEK / Yaşar Üniversitesi

Oya Şakı AYDIN, İstanbul Ticaret Üniversitesi

Suavi AYDIN / Hacettepe Üniversitesi

Abdel BENCHENNA, Université Paris 13

Mutlu BİNARK, Hacettepe Üniversitesi

Kadri BOUALEM, Université du Québec a Montréal

Michel BOURSE, Galatasaray Üniversitesi

Patrick BRUNETEAUX, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Seçil BÜKER, Gazi Üniversitesi

Mete ÇAMDERELİ, İstanbul Ticaret Üniversitesi

Özden CANKAYA, Aydın Üniversitesi

Dilruba ÇATALBAŞ ÜRPER, Galatasaray Üniversitesi

Özlem DANACI YÜCE / Galatasaray Üniversitesi

Pierre DUMONT, Université Paul Valéry

Çiler DURSUN, Ankara Üniversitesi

Gino GRAMACCIA / Université Bordeaux Montaigne

Martine JOLY, Université Paris-Sorbonne

Raşit KAYA, Ortadoğu Teknik Üniversitesi

Şükran KUYUCAK ESEN, Marmara Üniversitesi

Thierry LANCIEN, Université Bordeaux Montaigne

Yves LAVOINNE, Université Robert Schuman

Gül Rengin KÜÇÜKERDOĞAN, Hasan Kalyoncu Üniversitesi

Tristian MATTELART, Université Paris 8

Dominique MARCHETTI, Centre Jacques Berque

Oğuzhan ÖZCAN, Koç Üniversitesi

Ruken ÖZTÜRK / Ankara Üniversitesi

Nil ÖZÇAĞLAR TOULOUSE / Université Lille Nord de France

Tarik SABRY, University of Westminster

Jean-François TETU, Université de Lyon 2

Nilüfer TİMİSİ, İstanbul Üniversitesi

Nurçay TÜRKÖĞLU, Arel Üniversitesi

Billur ÜLGER / Yeditepe Üniversitesi

Ayşegül YARAMAN, Marmara Üniversitesi

Helene-Marie-MONTAGNAC / Université Bordeaux Montaigne

ISSN 1305-2411

E-ISSN 2548-124X

Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi adına sahibi / Owner, in the name of Faculty of Communication / Propriétaire au nom de la Faculté de Communication

Kerem Rizvanoğlu, Dekan / Dean / Doyenne



## İÇİNDEKİLER

- 4** **Sunuş**  
Murad Özdemir
- 6** ***Hafıza Mekânlarında Sanatın Bir İletişim ve Öğrenme Biçimi Olarak Kullanılması***  
Ceren Acun
- 34** ***An Analysis of How Private Art Institutions Evaluate their Digital Presence During COVID-19***  
Nilay Dursun
- 60** ***Susma Söyle: Sokak Müziğinin Onu Performe Eden Genç Yetişkinlerin İletişimsel Eylemlerindeki Rolü***  
Sümeyra Soydaş
- 85** ***Mindfulness-Based Mobile Meditation Applications and Musical Experience, Meditopia Case***  
Yaşar Şekerci

## Sunuş

İçinde bulunduğumuz zamanlar bizleri sanat ve gündelik yaşam ilişkisini daha önce düşünmediğimiz biçimlerde düşünmeye zorluyor. Tarih boyunca insan yaşamı için en önemli kaynaklardan birisi olagelen sanatın hastalık, çaresizlik ve umutsuzluklarla çevrelenen gündelik yaşamlarımızda öncekilerden çok farklı bağlamlarda ortaya çıktığına şahit oluyoruz. Daha önce deneyimlemediğimiz yalnızlık biçimleriyle başa çıkabilmek için, konser salonları yerine apartman balkonlarını, sinemalar yerine televizyon ekranlarını, tiyatro salonları yerine video platformlarını koymaya çalışıyor, kültür sanat kurumlarının düzenlediği etkinliklere akıllı telefonlar aracılığı ile erişim sağlıyoruz. Bu yoğun çabanın ardında sanatın imkân verebileceği olası kaçış olanakları yatıyor: Gündelik yaşamımızda bulmakta zorlandığımız tellerler için sanat dünyalarına sığınıyoruz.

Sanat dünyalarına ulaşmak için bu dünyadan ayrılmak gerekir. Sanat deneyiminden bahsedilirken sıklıkla seyahat metaforlarına başvurulmasının bir nedeni de budur. Çoğu durumda, sanat deneyimi, sıradan, günlük olandan çok düşsel/dini olanla eş tutulur. Örneğin, ibadet mekânları gibi klasik müzik konser salonları da ideal dinleme koşullarını asıl olarak dinleyicilerini sıradan/günlük dünyalarından uzaklaştırarak oluştururlar. Benzer şekilde, sinemanın “büyüsü” karanlık sinema salonunda, “düşler perdesi” karşısında gündelik yaşamlarını salonun kapısında bırakan izleyiciler üzerinde işler. Yaygın olarak gözlemlenen benzeri yorumlarda gündelik yaşam, sanat bağlamında bir başlangıç ve -nihayetinde istemeden de olsa, geri dönülen- bir varış noktası olarak kabul görmektedir. Oysa, dönüştürücü bir deneyim olarak sanatın, sıradan yaşamın tekdüzeliğinin karşısında konumlandırılması doğru değildir. Sanat deneyimi birey için yaratıcı süreçlere işaret eder. Bu yaratıcılığı kavrayabilmek ve sanat merkezli etkileşim süreçlerini daha iyi kavrayabilmek için estetik deneyimi bütünsel bir yaklaşımla ele almak gereklidir.

1934 tarihli kitabı *Art as Experience*'in girişinde sanat deneyimini bir çiçek örneğiyle anlatan John Dewey, bir çiçeğin rengiyle, kokusuyla herhangi birisinin hoşuna gidebileceğini, çiçeğin güzelliğinden haz duymak için bitkiler hakkında kuramsal bilgiye ihtiyaç duyulmayacağını söyler: Bitkinin çiçek açmasını kavramaya çalışan birisi ise kaçınılmaz olarak toprak, hava, su ve güneşi arasındaki etkileşimi, bitkinin içinde yer aldığı çevresel koşulları anlamaya koyulacaktır. Sanatsal deneyimin temel unsurlarından birisi olan güzelliği fark etmek ve bu güzelliğin keyfine varmak için çok fazla düşünsel çaba göstermeye gerek duymayız. Ancak, bu eser çevresinde

gelişen süreci anlamak için eserin içinde bulunduğu çevresel koşullar, aktörler, eylemler, bağlamlar gibi öğelerden oluşan etkileşim alanlarının dikkate alınması kaçınılmazdır. Sanatı merkeze alan eylem çerçevelerini kavrama girişimi, öğeler arası ilişkiselliği önceleyen yoğun bir çabaya işaret eder.

Farklı biçimlerde tanımlamak mümkün olsa da, sanat deneyimi asıl olarak bir iletişim sürecidir; bu yönüyle de iletişim bilimleri açısından önemli bir çalışma alanıdır. Bu doğrultuda, Gündelik Yaşamda Sanat Deneyimi temalı bu özel sayıda yer alan yazılar, gündelik yaşamla kurulan ilişki bağlamında, sanat deneyimi çevresinde gözlemlenen farklı etkileşim süreçlerine odaklanıyorlar. Gündelik yaşamın estetik ekolojisini değişik yönleriyle keşfetmeyi amaçlayan yazarların çalışmalarının her biri farklı bir etkileşim çerçevesini ele alıyor.

İlk yazı Ceren Acun'a ait. Ceren Acun, hafıza mekânlarını sundukları estetik deneyim çerçevesinde ele alıyor. Yaratıcı bilgi edinme ve hatırlama biçimlerini örneklerle tartışmaya açan Acun yazısında hafıza mekânlarındaki etkileşimsel öğrenme ortamlarını karşı-hafıza ve yaratıcı hatırlama kavramları ile değerlendiriyor.

İkinci yazıda ise Nilay Dursun pandemi döneminde özel müzelerde yaşanan dijital dönüşümü konu alıyor. Sanat kurumlarında çalışan medya ekiplerinin pandemi dönemindeki deneyimlerini odağa alan Dursun aynı zamanda müzelerin dijital faaliyetlerine de ışık tutuyor. Nilay Dursun, yaptığı değerlendirmede müzelerin dijital faaliyetlerinin kalıcı olup olmayacağını sorguluyor.

Müzik deneyimi ve iletişimsel eylem ilişkisini genç yetişkinler üzerinden ele alan Sümeyra Soydaş yazısında gündelik yaşamda sanatı deneyimlemenin en şeffaf hallerinden birisi olarak nitelediği sokak müziğinin önemine dikkat çekiyor. Kentsel mekânda uzlaşma alanları yaratan müziğin genç yetişkinlerin sosyalleşmelerine nasıl katkı sağladığına değiniyor.

Bu sayının son yazısında ise Yaşar Şekerci, güncel bir uygulamadan yola çıkarak yazısında müzik ve sesin güncel meditasyon deneyimleriyle nasıl iç içe geçtiğini gösteriyor. Çalışmasında kullanıcıların uygulama deneyimlerini değerlendiren Şekerci, meditasyon uygulamaları için temel öğeler olarak öne çıkan ses ve müzik konusunda tercihlerin nasıl gerçekleştiği konusunda bir keşif çalışması sunuyor.

Asıl olarak geçtiğimiz yıl yayımlamayı planladığımız bu sayıda pandeminin getirdiği koşullar sebebiyle gecikmeler yaşadık. Bizlerle paylaştıkları çalışmalar yanında sabırları için yazarlarımıza teşekkürü borç biliriz. Değerlendirmeleriyle dergimize ve yazarlarımıza çok büyük katkıları olan hakemlerimize ve bu sayının gerçekleşmesinde emeği geçen dergi ekibine ise minnetlerimizi sunuyoruz.

# Hafıza Mekânlarında Sanatın Bir İletişim ve Öğrenme Biçimi Olarak Kullanılması

**Ceren Acun**

Doktora Öğrencisi

Galatasaray Üniversitesi

Medya ve İletişim Çalışmaları

cerenacun04@gmail.com

ORCID: 0000-0002-2438-4788

## Abstract

### The Use of Art in Sites of Memory as a Way of Communication and Learning

*This study deals with "sites of memory" such as "memory museums" and "counter-monuments" which evolved out of counter-memory movements after WWII, as human rights and identity politics of nation-states were brought into question. Sites of memory focus on the plurality of memory by bringing up narratives contradicting official history; for these places it is essential to build interactive learning environments. In this context, our study demonstrates that the use of artworks and artistic practices in sites of memory, creates communicative spaces. Sensory experiences acquired through art, reveal effective ways of learning; therefore, make contributions for empathizing with the neglected truths of the oppressed and to help dealing with difficult pasts.*

**keywords:** Sites of memory, learning through art, relational aesthetics, communication, sensory experience

## Résumé

### L'utilisation de l'art dans les sites de mémoire comme moyen de communication et d'apprentissage

*Cette étude discute des "sites de mémoire", tels que les "musées de la mémoire" et les "contre-monuments" qui ont évolué à partir des mouvements de contre-mémoire après la Seconde Guerre Mondiale, à mesure que les droits de l'homme et les politiques identitaires des États-nations ont été introduits en question. En mettant l'accent sur la pluralité de la mémoire en évoquant des récits contredisant l'histoire officielle ; pour ces lieux il est essentiel de créer des environnements d'apprentissage interactifs. Dans ce contexte, notre étude démontre que l'utilisation d'œuvres d'art et des pratiques artistiques dans des sites de mémoire, crée des espaces communicatives. Les expériences sensorielles acquises à travers l'art, révèlent des moyens d'apprentissage efficaces; faites donc des contributions pour sympathiser avec les vérités négligées des opprimés et pour aider à faire face à des passés difficiles.*

**mots-clés:** Sites de mémoire, apprentissage par l'art, esthétique relationnelle, communication, expérience sensorielle

## Öz

*Bu çalışmada, resmi tarih anlatılarının karanlıkta bıraktığı yerel anlatıları yeniden gün yüzüne çıkarma niyetiyle hareket eden "hafıza mekânlarına" odaklanarak, hafıza müzelerinden karşı-anıtlara, bu tür mekânlarda sanatsal pratiklerin geçmişten öğrenme yöntemi olarak nasıl kullanıldığını ele alıyoruz. İktidarların hafıza üzerinde kurduğu denetimin araçları olan geleneksel müzelerin ve kahramanlık anıtlarının aksine, II. Dünya Savaşı sonrası başlayan karşı-hafıza hareketlerinden doğmuş olan günümüz hafıza mekânları; yaratıcı bilgi edinme ve hatırlama biçimlerine dayanarak toplumlar arası diyalogu teşvik eden, hafızanın çoklu yapısını etkileşimsel öğrenme ortamları sağlayarak ön plana çıkarmak isteyen oluşumlardır. Bu bağlamda ilişkili yaklaşım ve tartışmaları takip ederek ilerlediğimiz çalışmamızda, söz konusu etkileşimsel öğrenme ortamlarının, hafıza mekânlarında öncelikle sanatla edinilen duysal deneyimler aracılığıyla meydana geldiğini söylüyoruz. Dünyadaki ve Türkiye'deki örnekleri üzerinden incelediğimiz bu mekânlarda yer alan sanat yapıtlarının ve başvuru alan çeşitli sanat pratiklerinin, unutulmuş hakikatlerin anlaşılabilmesi ve öğrenilebilmesi açısından üstlendiği başat rolleri gündeme getirmeyi amaçlıyoruz.*

**anahtar kelimeler:** Hafıza mekânları, sanatla öğrenme, ilişkisel sanat, iletişim, duysal deneyim

## Giriş

Jorge Luis Borges bir öyküsünde<sup>1</sup>, geçirdiği bir kaza yüzünden felç olup yürüyemeyen, ancak bu olayla birlikte olağanüstü bir hatırlama yetisi kazanan Ireneo Funes'in başından geçenleri anlatır. Funes'in biz sıradan insanlarınkiyle kıyas kabul etmeyecek denli keskin hafızası hiçbir şeyi unutmadığı gibi, her şeyi en ince ayrıntısına kadar kayda alan sesli ve görüntülü bir cihaz gibi çalışmaktadır. Ne var ki, bu ayrıntılar tüm yoğunluğu ve ağırlığıyla hafızasını doldurmaya devam ederken, düşünme eyleminden de giderek yoksun kalır Funes. Öyle ki, artık düşünemediği için ne rüya görebilmekte ne de hayal kurabilmektedir. Bu durum onu, katlanılmaz biçimde ayrıntılı bir dünyanın yapayalnız izleyicisi haline getirir. Bize göre, bu kısa hikâyede Borges'in vurgulamak istediği, esas olarak, hafıza ve düşünme arasındaki bağın kopmasıyla ortaya çıkan bir tür düşünsel felç. Başka deyişle, kendi içinde son derece yaratıcı anımsama, unutma, düzenleme ve tefekkür gibi süreçlerle çalışan hafızanın, salt ayrıntıların yarattığı bir mahrumiyetle büsbütün kuşatılmış olması.

Aynı düşünsel felç, hiçbir sorgulamaya mahal vermeden öğretilen ve hatta ezberletilen geçmişin bilgisinin, bireysel ya da kolektif hafızalarımızı esir almasıyla da gerçekleşmektedir. Bu mesele en açık haliyle, devletlerin ulusal tarihlerini ve kimliklerini oluşturmak için hatırlama ve unutma eylemleri üzerinde kurdukları denetim alanında kendini gösterir. Ders kitapları, kitle iletişim araçları, müzeler, anıtlar ve anma törenleri, ulusal birliğini kurmaya ve muhafaza etmeye çalışan her siyasi iktidarın elinde inşa ve filtreleme aygıtlarına dönüşerek sadece anlatılması "uygun" görülen bir geçmişi sunarlar. Bununla birlikte, farklı kültürel toplulukların hafızası, makro anlatıların dışında bırakılırken, sistemli baskı ve unutturma eylemleri, ulus-devletlerin kimlik politikalarının da temelini oluşturur.

Diğer taraftan, geçtiğimiz yüzyılın ortalarından itibaren bu politikalar, ulus-devlet ve küreselleşme geriliminde kimlik krizlerini tetikleyerek tarih yazımı ve toplumsal hafıza gibi konular etrafında yeni tartışmaları başlatmıştır. Süregelen tartışmalarda hatırlama ve unutma pratikleri, çoğunlukla ideolojik araçlar olarak mercek altına alınırken, kuşku götürmez bir gerçeklik payına sahip bu yaklaşım, bir yandan da başka bir gerçeği gözden geçirir: hafıza, bütünüyle resmi tarihin alanı içinde değerlendirilebilecek bir olgu değildir. Ve bu türden bir hegemonya analizi, hafızanın farklı toplumsal koşullara direnç gösterebilmesini sağlayan anlam iletmeye kapasitesini açıklamakta yetersiz kalmaktadır. Aynı indirgeyici yaklaşım, çağımızda hafızaya dair artan ilgiyi de yine yalnızca modernitenin çıkmazlarıyla tetiklenen kimlik krizleriyle açıklamaya çalışır; bastırılmış toplulukların kimliklerini geri kazanmak için patolojik bir biçimde yeni anma kültürlerine sarıldığını ileri sürer.

Oysa burada göz ardı edilen en mühim mesele, 1980'lerle birlikte "bellek patlaması" diye adlandırılan bu durumun, kimlik krizlerinin yanında, bireysel ve

1 Yazarın Bellek Funes isimli öyküsü. F. Özgüven (Çev.). Ficciones: Hayaller ve Hikâyeler içinde (s.131-147) İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.



toplumsal travmaları iyileştirici güce sahip “karşı-hafıza” hareketlerini de ortaya çıkarmasıdır. Son kırk yılda bilgi ve iletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmeler, bilginin kolay ve hızlı bir şekilde dolaşıma girmesini sağlarken, elbette çarpıtma ve suistimalleri beraberinde getirmektedir. Ancak, bilgi edinme kaynaklarının çeşitlenmesi, yerel ve ulusal bellekler arasındaki gizli çelişkilere bir görünürlük kazandırarak resmi anlatılara direnme yollarını da açmaktadır.

Biz de bu makalede, karşı-hafıza hareketleriyle birebir ilişkili olduğunu düşündüğümüz “hafıza mekânlarına” odaklanacağız. Kısaca açıklamak gerekirse, bizim burada konu edindiğimiz hafıza mekânları, Pierre Nora'nın (2006) tanımladığı haliyle ulusal ölçekte bir gruba bağlılığın sembolü olan geleneksel müze ve anıtlardan ziyade, yenilikçi ve yaratıcı hatırlama pratikleri ve bilgi edinme yöntemleriyle ön plana çıkan hafıza müzeleri ve karşı-anıtlardır. Hafıza mekânları, öncelikle, farklı ülkelerdeki örnekleriyle ele alacağımız gibi, diyalogu ve karşılıklı anlayışı teşvik ederek zor geçmişlerle yüzleşme yolunda çözüm üretmeye çalışan yerlerdir. Bunların gerçekleşebilmesi adına gereken ilk adım ise, ziyaretçinin anlatılan geçmişle bir bağ kurmasını sağlamaktır. Dolayısıyla, hafıza mekânları için görsel, işitsel vb. duyuuları uyaran etkileşimsel öğrenme ortamları yaratmak büyük önem taşır.

Bu bağlamda yazıda, hafıza mekânlarında söz konusu etkileşimsel ortamın oluşmasında başat rol üstlendiğine inandığımız sanat yapıtlarının, duyuusal deneyimlerle yeni öğrenme biçimlerine nasıl yön verdiğine ve yaratıcı hafıza pratiklerine nasıl katkıda bulunduğuna eğileceğiz. Buradan hareketle, ilk olarak hatırlama ve unutmaya yönelik pratiklerin değişiminin tarihsel sürecine daha yakından bakacağız ve ardından sanat yapıtlarının bu mekânlarda hafızanın aktarımı açısından işlevlerini anlayabilmek adına şu sorularla ilerleyeceğiz: Hafıza mekânlarında sanat yapıtlarının kullanımı, nasıl bir iletişimsel ve etkileşimsel alan yaratmaktadır? Sanatla edinilen duyuusal deneyimler, ziyaretçiler için bir öğrenme biçimine dönüşebilir mi? Sanat, hakikatlerin aydınlatılması ve geçmişle yüzleşmek adına bir ifade aracı olabilir mi? Sanatla öğrenme deneyimleri, zor geçmişlerin anlaşılabilmesi için ne tür katkılar sunar?

### **Dönüşen Anma Pratikleri ve Hafıza Mekânları**

Hafıza, yalnızca geçmişin izleri aracılığıyla gerçekleşen bir yineleme işlemi değil, oldukça karmaşık bir şekilde çalışan tanıma, özdeşleştirme ve kavramlaştırma sürecidir ve bu süreç olmaksızın, bir kültür inşasından söz edilmez (Cassirer,1980, s. 54). Hafızanın adeta bir kurucu unsur ve dinamo görevi üstlendiği kültür yoluyla insan; geçmiş, şimdi ve gelecek tasarılarını birbirine bağladığı bir zamansal sistem yaratarak, bireysel yaşam süresini aşan ve sonraki nesillere ulaşan bir anlam üretimi gerçekleştirir. Kültür, bu bakımdan bir toplumun genetik olarak değil, semboller üzerinden aktarılan belleğidir (Assmann, 2008, s. 97).

Aleida Assmann, hafıza üzerine düşünürken, en başta unutmaya eylemi ile başlamamız gerektiğini söyler. İnsan belleğinin dinamikleri hatırlama ve unutmaya

arasındaki sürekli etkileşimden meydana geldiği için, bir şeyleri hatırlamak adına diğerlerinin unutulması gerekir. Dolayısıyla, unutma süreci hem bireysel hem toplumsal hayatımızın doğal bir parçasıdır. Bunun yanı sıra, tüm kültürel ve toplumsal pratiklerimize daha yakından baktığımızda, aktif ve pasif olarak iki unutma sürecinden söz etmek mümkündür. Aktif unutma, tahrip etme ve yok etme gibi eylemlerle imlenirken, unutmanın pasif hali ise, kaybetme, gizleme, ihmal etme, terk etme veya bir şeyi geride bırakma gibi kasıtlı olmayan eylemlerle ilgilidir. Bu tip durumlarda nesnelere fiziksel olarak imha edilmezler. Daha ziyade, değer ve kullanım çerçevelerinden düştükleri gibi, daha sonra yeniden keşfedilebilirler (2008, ss. 97- 98).

Eğer unutmanın bireysel ve kültürel hayatın normal bir parçası olduğunu kabul edersek, o halde esas olarak hatırlama eylemi istisnai bir durum olarak karşımıza çıkar. Çünkü hatırlama eylemi, gündelik hayatımızın kültürel, politik ve toplumsal alanlarında her zaman çeşitli kısıtlamalarla sınırlandırılan da bir eylemdir. Hatta bu eylem, çoğu zaman belli tedbirler eşliğinde gerçekleşir. Söz konusu tedbirler, kimi zaman karşımıza kültürel kurumlar olarak çıkarlar (Assmann, 2008, s. 98).

Müzeler, bu kurumların önde gelen örneklerinden biridir. Yukarıda kısaca değindiğimiz üzere, müzeler, özellikle 19. yüzyıl ile başlayan süreçte modern ulus-devletlerin resmi tarihlerini inşa etmesinde ve buna bağlı olarak ortak bir kültürün, ulus kimliğinin ve belleğinin benimsetilmesinde başat bir rol üstlenmişlerdir. Benedict Anderson'ın belirttiği gibi, müzeler bu dönemde, "hayali cemaatlerin" iddia ettikleri ezeli varoluşlarını ve ulus düşüncesini kurumsallaştırabilmek adına harita ve nüfus sayımı ile birlikte ihtiyaç duyduğu üç unsurdan biri olarak görülmüştür (1995, s.182). İlerleme fırtınasının payandası olarak kabul edilen bu mekânlar, ulusal ve evrensel anlamda kültürel meşruluğun yerleşmesinin ana planlarını sağlarken, bilim dallarına göre ayrılmış arşivleri ve koleksiyonlarıyla, dışlamalara ve marjinalleştirmelere olduğu kadar; olumlu sistematik düzenlemelere de dayanan dış ve iç sınırlar çizerek, Batı uygarlığının kimliğinin tanımlanmasını sağlamıştır (Huyssen,1999, s. 25).

Müzeler, ulus-devlet ideolojisi doğrultusunda hafızanın aktif boyutunu ve kolektif kimlik algısını biçimlendirirler. Bu açıdan tıpkı unutma gibi, hatırlamanın da aktif ve pasif bir tarafı vardır. Aleida Assmann, bu aktif olarak dolaşıma sokulan, yapılandırıcı hafızayı "kanon", daha pasif şekilde depolanan ve muhafaza edilen hafızayı ise "arşiv" olarak nitelendirir. Aktif boyutuyla hafıza, her zaman bir seçme işlemi içinde, toplumların kültürel sermayesini üretir, onaylar ve bir döngü içinde tutar. Bu kanonlaştırma işlemidir. Özellikle, totaliter rejimlerde Orwell'in 1984 adlı romanında gösterdiği gibi, geçmişten kalan bilgi kırıntıları değiştirilmesi veya ortadan kaldırılması gereken unsurlardır; çünkü kanıt değeri taşıyan bu şeylerin yöneticilerin güçlerini dayandığı resmi tarihi parçalama ya da olası karşı hareketleri başlatabilme yetisi vardır. Öte yandan toplumların anımsama kaynağı olan arşivlerin işlevi ise, aktif hafızanın indirgeyici ve kısıtlayıcı tutumuna karşı bir denge oluşturmaktır. Unutulmuş olanı koruyan, ikincil bir kaynak-hafıza oluşturur. Bir

anlamda artık göz önünde olmasına gereksinim duyulmayan şeylerin ayrıldığı bir kayıp eşya bürosu gibi çalışır. Bu tarihsel arşivler bize kendimizi zamanda konumlandırma fırsatı verir; geçmişe dönük tarihsel bilincimizi ve bilgimizi muhakeme edebilmemizi sağlar (Assmann, 2008, ss. 98-105).

Hemen burada Orwell'in ana karakteri Winston Smith'i ve çalıştığı "Gerçek Bakanlığı"<sup>2</sup> kurumunu aklımıza getirebiliriz. Winston, her türlü belgenin değiştirildiği ve "bellek deliği" adı verilen hava boşluklarına atılarak yok edildiği bu kurumun arşivcisidir. Ancak bir süre sonra herkesten saklanan gerçekleri unutmamak adına ve özgürlüğünü kazanmak umuduyla gizlice bir günlük tutmaya başlar. Arşivde gözlerden uzak kalan gerçekler, Winston'ın içinde adeta bir direnişin ateşini fitiller. Dayatılan hafızanın karşısında kendi hatırladıklarıyla, etrafında olup biten her şeye dair bir hakikat arayışının çıkış noktasına doğru sürüklenir Winston.

Diğer yandan 1984, tam da İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesinden üç yıl sonra, İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi'nin yayınladığı 1948 senesinde yazılmıştır. Jay Winter'a göre hem George Orwell'in (ki kendisi bir insan hakları aktivisti olarak da bilinmektedir) romanı hem de bildirge, bize hatırlamanın bir insan hakkı olduğunu anlatmak ister. İçinde açıkça belirtilmese bile, yine de dünyanın her yerinde savaşların, özgürlüklere getirilen sınırlamaların ve hak ihlallerinin kurbanı olanların sesini duyurmak ve onların varlıklarını anımsatmak amacı taşımasının, bu bildirgeyi bir hafıza belgesi yaptığını söyler (2012, ss. ii-xi).

Genel anlamda, İkinci Dünya Savaşı sonrası dönem; insan haklarının, bilginin demokratik ve şeffaf paylaşımının, savaşlar ve soykırımlar gibi trajedilerin bireyler ve toplumlar üzerindeki travmatik etkilerinin, geçmiş hatırlama ve unutmama biçimlerinin tüm dünyada sorgulanmaya başlamasında bir dönüm noktası olmuştur. Henüz ilkinin yaraları sarılmamışken gerçekleşen bu savaş, Auschwitz ve Hiroşima gibi insanlık tarihinde büyük bir utanç ve kara bir leke bırakacak olayları hazırlamıştır. Dolayısıyla, böyle bir felaketin ardından gelen süreç oldukça çalkantılı sosyal, kültürel ve de politik dönüşümlere sahne olmuştur. Örneğin 1960'ların düşünsel ve toplumsal hareketleriyle birlikte hâkim tarih anlayışı sarsılmaya başlarken, tarihçiler arasında hafızanın siyasal iktidarlarca bir tahakküm aracı olarak kullanıldığı yönünde görüşler kendini gösterir. Bu görüşler, özellikle Michel Foucault'nun bilgi ve iktidar arasındaki ilişkiyi sorgulayan çığır açıcı çalışmalarıyla belirginlik kazanır. Hafızanın denetim altına alınmasıyla, toplumların eylemlerinin de denetim altına alınabileceğine (1975, s. 25) dikkat çeken düşünür, diğer yandan da hafızanın iktidarın çatlakların sızabileceği bir direniş aracı olarak, bir "karşı-hafıza" (1977, s. 153) niteliğinde kullanılabileceğini söyler.

Belleğin dönüştürücü gücünün (hem olumlu hem olumsuz taraflarıyla) yavaş yavaş ayırdaya varıldığı bu süreç, 1980'lerin son yarısından itibaren küreselleşme ve kitle iletişiminin büyük bir hızla gelişmesiyle çok daha farklı boyutlara taşınarak hatırlama ve unutmama dinamiklerinde de küresel çapta farklılıklar yarat-

2 George Orwell, "1984". C. Üster (Çev.). İstanbul: Can Yayınları, 2011.

miştir. Assmann ve Conrad'a göre, daha önceden zor geçmişlerle hesaplaşma gibi meseleler devletlerin tekelindeyken, küreselleşmenin getirdiği yeni koşullarla ortaya çıkan sivil toplum kuruluşları, uluslararası ağlar, hakikat ve uzlaşma komisyonları gibi oluşumlar, yeni politik ve kültürel aktörler olarak bu alanda söz sahibi olmaya başlamış; geçmişte işlenen suçları aydınlatma, gerçekleri ve faileri bulma çabalarıyla toplumsal hafızaya yepyeni bir yön çizmişlerdir (2010, ss. 1-3).

Devletlerin neyin nasıl ve ne kadar hatırlanması konusundaki yerleşmiş baskı ve manipülasyonları, bu sayede eski gücünü ve etkisini kaybetmiştir. Bu durumu, Soğuk Savaş döneminin bitimine dek uygulanmış olan "affetme ve unutmama" politikalarının değişimiyle örneklendirmek mümkündür. 1945 sonrasında bu politik tutum, gerek Batı Almanya toplumunun tesis edilmesi gerekse de Sovyet Rusya'ya karşı birlik olunması amacıyla Avrupa genelinde benimsenmiştir. Bu nedenle, çok kısa bir süreliğine varlık gösteren Nürnberg Mahkemeleri'nde, yargılanan çoğu Nazi yetkilisine ve destekçisine itibarlarının iade edilmesi kararına, Fransa ve İngiltere gibi devletler itiraz etmemiştir. Hatta suçların üzerini örtme ve unutmama istenci o kadar ileri gitmiştir ki, o sıralar kendini göstermeye başlamış olan muhalif sesler karşısında, dönemin önde gelen siyasi figürlerinden Winston Churchill, savaşın sorumlularına gerekli cezaların verildiğini ve artık "geçmişle hesaplaşma sürecinin bitmesi gerektiğini" açıkça ifade etmiştir (Assmann, 2012, s. 58).

Ne var ki bu yaklaşımlar, yukarıda sözünü ettiğimiz gelişmelerle giderek sürdürülemez hale gelmiş ve Batı Almanya'daki (Avrupa'daki) söylemlerin paradigması faillerden kurbanların deneyimlerine ve tanıklıklarına kaymaya başlamıştır. Bunlara ilaveten, özellikle 1990'ların ilk yarısıyla beraber Sovyetler Birliği'nin ve Doğu Bloku'nun dağılmasıyla, Latin Amerika'da askerî diktatörlüklerin çözülmesiyle, Güney Afrika'da ırkçı rejimin çökmesiyle, geçmişte işlenen ağır suçlar ve hak ihlalleriyle nasıl uğraşılacağı, büsbütün bir evrenselleşme sürecine girmiştir (Sancar, 2007, s. 14). Tüm bu süreçler, rejim değişikliklerinin politik ve toplumsal çelişkileri çözmekte tek başına yeterli olmadığı gerçeğine dikkati çekerken, güçlerini arşiv ve tanıklık çalışmalarından alan sivil toplum kuruluşlarının ve hakikat komisyonlarının ve genel anlamda hafıza çalışmalarının önemini ortaya koyar (Assmann ve Shortt, 2012, ss. 4-10).

Artık unutmamanın bir çözüm olmadığı ve geçmişi hatırlayarak travmatik anılarla yüzleşmenin, iyileşme yolundaki en doğru adım olduğu eskisinden daha yaygın biçimde kabul görmektedir. Aslen 1960'lardan beri gelişerek bugünkü halini alan yeni hatırlama pratikleri aynı zamanda müzeler gibi belleği denetim altına alma niyetiyle inşa edilen kurumlarda büyük değişimler yaşanmasının önü açarak, bugün "hafıza mekânları" dediğimiz yerlerin en baştan, yeni anlam ve işlevlerle tanımlanmasını sağlamıştır. Sözgelimi, tıpkı müzeler gibi, siyasal iktidarların geçmiş ve gelecek tahayyüllerini yansıttığı anıtlar ve bu anıtlar etrafındaki anma yöntemleri ciddi manada bir yapı sökümüne uğramıştır diyebiliriz.

Buradan hareketle Jay Winter'a yeniden kulak verdiğimizde, yazar, 20. yüzyılın ilk büyük savaşından sonra yapılan anıtların yalnızca kahramanlıkları anma amaçlı ziyaret edilmediğini, özellikle sonraki zamanlarda, yıkıma ve kayıplara sebep olanları lanetlemek için de ziyaret edildiğini söyler. Ayrıca, ağır silahlar ve insanlar arasındaki dengesiz mücadeleyi perdelemek adına Ortaçağın kahraman ve aziz mertebesine yükseltilmiş savaşçıların imgelerinin kullanıldığı bu ilk dönem yapıtlarının, yerlerini giderek, kaybın hüznünü ya da hepten bir "yokluğu ve yokoluşu" anlatmak için yapılan "negatif anıtlara" ve "karşı-anıtlara", çoğunlukla da figüratif olmayan bir forma bıraktığını belirtir (2015, ss. 329-335).

Bir sonraki bölümde de göreceğimiz üzere, burada Andreas Huyssen'in (1999) öne sürdüğü gibi çeşitli hegemonik alanların içinden ya da Michel de Certeau'nun (2009) deyişle düşünürsek iktidarın stratejik mekânlarından filizlenen ve daha tabandan gelen taktiksel yeni anma mekânları söz konusudur. Bu mekânlar; kimi zaman hafıza müzeleri olarak, kimi zaman yukarıda sözünü ettiğimiz "karşı-anıtlar" olarak ve kimi zaman da bir toplama kampının, eski bir direniş alanının ya da sürgün ve savaş gibi trajediler sonucu terk edilmek zorunda kalmış eski bir yaşam alanının bir hafıza mekânına dönüşmesi olarak karşımıza çıkarlar. Ancak hepsi aynı düşünce ve niyetle varlık gösteren yerlerdir: belleğin dönüştürücü gücüne dayanarak, resmi anlatılar ve sessizleştirilmiş toplulukların anlatıları arasındaki çelişkileri açığa çıkarmak ve karanlıkta bırakılmış hakikatleri göstermek; bunu yaparken mağdurları kurbanlaştırma yoluna gitmeden, onların deneyimlerini ve tanıklıklarını naklederek ziyaretçilerle empatik bir bağ oluşturabilmek; ve bu sayede, yaşanan trajedilerin içinden aynı zamanda umut ve direnişin de doğabileceğini göstermek. Bunlarla beraber, girişte bahsettiğimiz gibi, tüm bu süreçlerde hafıza mekânları, söz konusu hedeflerini uygulayabilmek için, sanatın öğrenmeye ve empatiye olanak veren deneyimsel alanından beslenir. Şimdi biz de sanatın bu konuda üstlendiği role daha yakından bakacağız.

### **Tefekkür Mekânları: Hafıza Mekânlarında Sanat Deneyimi ile Öğrenme**

Hafıza, resmi tarihin içinde sindirilmeye çalışılsa da bütünüyle denetim altına alınabilecek bir olgu değildir. Ve iktidarların, ulusal anlatıların benimsenmesi ve yerel anlatıların unutulması için gösterdiği çaba, Freud'un sözünü ettiği bastırılanın geri dönüşü<sup>3</sup> ihtimaliyle her zaman karşı karşıyadır. Hafızanın esas anlamda çoğul olan yapısı, bu nedenle her zaman özgül grupların kimliği ve resmi tarihin kesişiminde durur. Kolektif hafıza kuramının yaratıcısı Maurice Halbwachs, bu bakımdan, resmi tarihin temellendiği ulusal ve evrensel tek bir geçmiş anlayışının aksine, hafızanın hem çoğul hem de bireysel olabilen yapısından söz eder. Başka deyişle, birden fazla hafıza vardır çünkü topluluklar sayıca çeşitlidir (2018, s. 102).

3 Freud "Tekinsizlik" (The Uncanny, 1919) başlıklı makalesinde, bilinçaltına itilen kaygı ve korkuların gün yüzüne çıkmasını yarattığı tekinsiz duygulanımlardan söz eder. Bastırılan duygular, bir "ötekiye" yansıtılır; ancak bu hem korkutucu derecede tuhaf ve yabancı hem de şaşırtıcı biçimde tanıdık öteki, kişiye sürekli musallat olur (1919:1,21). <https://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>

Hafıza mekânları da, Halbwachs'ın bu düşüncesine paralel bir biçimde, her şeyden önce tekillik yerine çoğulluğu teşvik eden yerlerdir. Bu bakımdan, farklı anlamların, seslerin ve hikâyelerin dünyasıdır. Bizi uzak olduğumuz ya da hepten habersiz olduğumuz dünyalara yaklaştırırlar. Makro anlatılar yerine, marjinalleştirilmiş ve ötekileştirilmiş toplulukların unutturulan anlatılarını, temelde etkileşimsel yollar kullanarak aktarırken, izleyicilerin de adeta birer iz sürücü gibi hareket edip gizli saklı kalmış gerçekleri keşfetmelerini ve onlarla empati kurmalarını isterler. Dolayısıyla sahip oldukları bilgi, belge ve nesnelere aynı zamanda bir duygusal yatırım aracı gibi değerlendirerek, olabildiğince yenilikçi ve katılımcı yollarla ziyaretçileriyle paylaşırlar. Bu sayede geçmişte yaşanmış sosyal adaletsizliklere, zulümlere ve tüm eşitsiz uygulamalara dikkati çekerek ve en önemlisi üzeri örtülen gerçeklere dair sorular sorulmasını sağlayarak, kendilerini alternatif bir öğrenme mekânı olarak konumlandırır.

Söz konusu katılımın ve etkileşimsel ortamın yaratılabilmesi adına, sanat yapıtları ve yaratıcı sergileme tekniklerine başvurulması bu mekânlar için vazgeçilmezdir. Hatta sanatın duygusal deneyimi ön plana çıkaran yönü sayesinde bu öğrenme biçimleri görsel, işitsel vb. yollarla desteklenir. Burada Jennifer Hansen-Glucklich'in<sup>4</sup> (2014, s. 102) çağdaş müzelerle ilgili tespitinden faydalanarak, hafıza mekânlarının da, eski müzeler gibi yalnızca görme duyusuna hitap ederek tasarlanmış yerler olmadıklarını ve diğer duyuuları sanatın iletişimsel gücünden destek alarak harekete geçiren yerler söylemek gerekir. Böylelikle izleyiciler, hem mekânla hem de karşılaştıkları anlatılarla zihinsel ve bedensel bir bütünlüşme sürecine girerler.

Konuya dair örneklere geçmeden önce burada bir parantez açarak, bellek ve sanat arasında kadim bir iletişimsel bağ olduğunu hatırlamak gerekir. Bellek tanrıçası Mynemosyne'nin tüm güzel sanatların ve ilham perilerinin (Musalar) anası olduğu efsanesi bir yana, iki olguyu birbirine bağlayan esas nokta, insanın en eski çağlardan bu yana çevresiyle kurduğu ilişkinin gelişim biçimidir. İnsan, duyuuları yoluyla yaşadığı tüm deneyimleri belleğinde depoladığı gibi, bu duygusal deneyimleri işleyen ve anlamlandırmaya gayret eden bir canlıdır. Kendi dünyasını da belleğindeki bu birikimleri dışa vurarak inşa eder. Sanat da her zaman bu dünyanın en önde gelen ifade aracı; diğer bir deyişle düşüncelerin ve duyguların yaratıcı bir şekilde cisimleştiği alan olmuştur. Bu sebeplerden ötürü, bu iki olgu hep iç içe bir ilişki içinde olagelmıştır.

Bunlarla birlikte, Nicolas Bourriaud'nun (2005) deyişle, sanatın bir karşılaşma ve temas biçimi olması, hafıza mekânlarındaki hatırlama ve geçmişten öğrenme pratikleri üzerinde belirleyici roledir. Çünkü sanat, yine Bourriaud'yu takip edecek olursak, daima farklı seviyelerde ilişkisel, yani toplumsallığın bir etmeni ve bir diyalog kurucu olmuştur. Ve imgeler potansiyel olarak bağ kurabilme yetisine

4 Jennifer Hansen-Glucklich, "Holocaust Memory Reframed" adlı kitabında, Martin Jay'ın "görme öncelikli rejimler" (scopic regimes) teriminden yola çıkarak, geleneksel müzelerin Kartezyen perspektif mantığı ile yapılandığını öne sürer. Görmenin önceliği, düşünce tarihi içinde, İlkçağ felsefesinden bu yana büyük oranda benimsenmiş bir kuramdır.

sahip oldukları için, tüm göstergeler ve işaretler empati ve paylaşım üretir veya bakan kişiyle muhakkak bir bağ üretir. Dolayısıyla, bir sergi sırasında kıpırtısız, cansız formlar söz konusu olsa bile, anında bir tartışmanın doğması olasılığı ortaya çıkar (2005, ss. 24-27).

Özetle sanatı, kendine özgü bir toplumsallığın üretildiği alan olarak tanımlayan Bourriaud, bu noktada uzamın kent tarafından sunulan “karşılaşma durumlarının” bütünü içindeki statüsünün ne olduğuna bakmak kalıyor (2005, s. 24), der. Biz de buradan yola çıkarak öncelikle mimar ve sanatçı Daniel Libeskind tarafından yapılan Berlin Yahudi Müzesi’ne bakarak, konuyu örneklemeye çalışacağız. Bir önceki bölümde kısaca değindiğimiz gibi, Yahudi Soykırımını sonrasında yapılan hafıza mekânları (toplama ve imha kamplarının yanı sıra, soykırım öncesi Yahudilerin yaşadıkları yerler), savaşta ölenleri yad etmek için yapılan anıtlar gibi, artık kurbanların ölümünü yücelterek yapılan anıtlar olarak yapılamazdı. Bu nedenle, felaketin bir “hiç” uğruna gerçekleştiğini göstermek ve hiçbir ifadesinin zorluğunun üstesinden gelebilmek için farklı formlara ve metaforlara başvurulmuştu. İşte Libeskind’in tasarladığı Yahudi Müzesi de öncelikle bir “yapı” olarak bunun bir örneğidir. Bu yapı deforme bir Davud Yıldızı’na veya taş ve camdan bir şimşeye benzer (Winter, 2015, s. 337).

**Görsel 1.** Berlin Yahudi Müzesi (Kaynak: <https://libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/>)



Parlak dış yüzey boyunca uzanan ve yıldızı oluşturan çatlaklar, kesintili pencere çerçeveleridir ve pürüzsüz malzemenin üzerindeki bu görünüşleriyle, Libeskind’e ilham veren Arnold Schoenberg’in atonal müziğinin karakteristik özelliğine benzer bir “uyumsuzluk” sunarlar. Eleştirmen Michaela Giebelhausen bu

bakımdan, müzenin mimarisinin sadece bir dış kabuktan ibaret olmadığını, aynı zamanda ziyaretçilerin algıma koşulları üzerinde hem kavramsal hem de fiziksel olarak belirleyici bir rol oynadığını dile getirir (akt.Hansen-Glucklich, 2014, s. 29). James Young da müzeye dair yazdığı bir incelemede, mekânın içinde boylu boyunca uzanan boşlukların yapısı ve anlamı üzerinde durarak, bu boşluk çizgilerinin geçtiği her yeri kasıtlı bir biçimde ihlal edecek şekilde düşünüldüğünü söyler. Örneğin odalar ve salonlar parçalayıcı kesiklerle şekilsiz anomalilere dönüşürken, bazıları hiçbir şeyi tutamayacak kadar küçük, bazıları ise içinde duran herhangi bir şeyi tutabilecek kadar eçik hale gelir (2000, s. 20).

Libeskind için, binanın omurgasını ve ana aksını oluşturan boşlukların böyle cisimleşmesi, bir yokluğun dışavurumudur; yani Berlin Yahudilerinin şehirden bir bütün silinip gitmesinin gözle görülür boşluğunun. Bir zamanlar kentin sosyal, kültürel hayatının büyük bir parçası olmuş bir topluluktan geriye kalan en somut hatıradır belki de (Young, 2000, s. 21). Kenti, Aldo Rossi'nin tanımlamasıyla "bir topluluğun kolektif belleğinin yuvalandığı mekân" olarak düşündüğümüzde, soykırım sonrası Berlin'in bozulan ve değişen topografyasında ve hafızasında meydana gelen boşluklar, müzenin dayandığı boşluk fikrini daha da anlamlı kılar (Hansen-Glucklich, 2014, ss. 31-39).

İçeride gezilmeye başlandığı anda ise, ilk olarak merakla duyuları harekete geçiren boşluklar, aynı zamanda bir tefekkür hali de yaratırlar. Örneğin yapının zemin katındaki Bellek Boşluğu adlı alan ve sanatçı Menashe Kadishman'ın burada bulunan Shalekhet<sup>5</sup> (Düşen Yapraklar) adındaki enstalasyonu, tam da böyle anları elverişli kılar. Her biri çığlık atıyormuşçasına ağız açık suratlara benzeyen, 10.000'in üzerinde, irili ufaklı yuvarlak demir plakadan oluşan yapıt, soykırım mağdurlarının yaşadıkları acıyı temsil eder. İçeri giren ziyaretçiler, bu boş alanın zeminini kaplayan enstalasyonun üzerinde yürüyebilmekte ve en başta bu dokunsal deneyimle, aktarılmak istenen duygulara temas edebilmektedir.

**Görsel 2.** Berlin Yahudi Müzesi, Galeriler **Görsel 3.** "Bellek Boşluğu" ve "Shaleket"

(Kaynak: <https://libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/>)





Müze, sanatın ilişkişel boyutu sayesinde, Almanya'nın kendi tarihiyle yüzleşmesi yönünde eğitici bir görev üstlenir ve iletmek istediğı bilgiyi didaktik bir söylem içine oturmadan, yaratıcı küratöryel pratikleriyle iletir. Sözelimi, sergilenen fotoğrafların, mektupların ya da türlü ev eşyalarının kimlere ait olduğı, bu kişisel nesnelere bu zamana nasıl ulaşabildikleri, hikâyesel bir anlatımla ön plana çıkarılır. Ziyaretçilerini, etkin katılımcılar olarak konumlandırmaya çalışan müze, aynı zamanda çeşitli hafızalaştırma çalışmaları içeren atölyeler düzenleyerek, hayal gücünü etkinleştiren yeni hatırlama pratiklerini teşvik eder. Belleksizliğin üstesinden gelebilmek adına, özellikle çocukların ve gençlerin ilgisini çekecek etkinliklere sıkça yer verir. Hatta kimi zaman öğrencilerin sanatsal üretimlerini de dâhil ettiği sergiler<sup>6</sup> düzenler.

Bunlarla birlikte, Buchenwald, Auschwitz veya Sachsenhausen gibi geçmişin ağır insanlık suçlarının işlendiğı Nazi toplama kampları, bugün umudu ve mücadeleyi simgeleyen birer hafıza mekânı olarak varlıklarını sürdürmektedir. Hafızanın aktarılmasına, geçmişle yüzleşmeye ve yaşananlarla bir bağ kurulabilmesine zemin hazırlamak için bu mekânlarda da sanat yapıtlarına, sanat atölyelerine başvurulmaktadır<sup>7</sup>. Örneğin Buchenwald Anma Merkezi'nde, 1990'ların başından itibaren sanat yapıtları sergilenmeye başlamış ve ilerleyen yıllarda bunlar kalıcı sergilere dönüştürülmüştür. Bunlardan biri de, iki yüz kadar resim, çizim, fotoğraf, heykel, kolaj ve çeşitli enstalasyondan oluşan "Hayatta Kalmanın Yolları: Tanıklık, Sanat Yapıtı, Görsel Hafıza" isimindeki sergidir. Sergi ile ilgili dikkat çekici olan taraf, kamptaki tutukluların, soykırımdan kurtulanların ve de günümüz sanatçılarının eserlerinin bir arada sergileniyor olmasıdır. Ziyaretçilere, kampta yaşananların yarattığı travmalarla başa çıkabilmenin nasıl olabileceğini keşfettirmek isterler. Kendisi de bir zamanlar kampın esirlerinden olan ünlü Polonyalı tiyatro yönetmeni Józef Szajna'nın "Reminiscences" adlı enstalasyonu da burada yer almaktadır. Venedik Bienali'nde de sergilenen bu çalışma, esaret haline odaklanarak, kapatılma duygusunu yansıtan güçlü bir anlatıma sahiptir (Sujo, 200, s. 110).

#### **Görsel 4.** Józef Szajna, "Reminiscences", Buchenwald

(Kaynak: <https://www.buchenwald.de/47/date/2019/08/27/tag-des-offenen-denkmals-2019/>)



6 Berlin Yahudi Müzesi <https://www.jmberlin.de/en/exhibition-a-is-for-jewish>

7 <https://www.buchenwald.de/en/1455/>, <http://auschwitz.org/en/museum/historical-collection/works-of-art/>, <https://www.sachsenhausen-sbg.de/en/educational-programs/extended-seminars-and-projects/>

Buchenwald, geçmişî sanatla anlamlandırıp yorumlayabilmeleri adına, gençler için bir merkez olma yönündeki çalışmalara da ağırlık vermektedir. Bunun için kurulan “Gençlik Merkezi”<sup>8</sup> adlı alanda, sanatsal fikirlerin yaratıcı bir şekilde gerçekleştirilebilmesi için gençlere gerekli malzemelerin de sağlandığı pek çok atölye düzenlemektedir. Çalışmalardan birinde, katılımcılardan anma alanındaki görsel ya da işitsel deneyimlerini yansıtan işler üretmeleri istenir. Bu yöntem, gençleri bu tarihi mekânın hafızası ve kamptaki hayat üzerine düşünmeye sevk ederken, bir yandan da söz konusu meselelerle ilgili daha kalıcı bir merak ve keşif duygusu uyandırmayı amaçlar. Benzer bir eğitim programı Sachsenhausen Anma Merkezi’nde<sup>9</sup> de uygulanmaktadır. Sanatsal deneyimin bölgenin tarihine ve yaşananlara daha bağımsız ve önyargısız bir bakış açısı sunabileceği düşüncesiyle hareket edilen Sachsenhausen’da, atölyelerin yanı sıra sanat deneyimine dair eğitsel seminerlere de yer verilmektedir. Yapılan açıklamalarda söylendiği gibi, anma alanını ziyaret etmek, kelimelerle anlatılması kolay olmayan hisleri, algıları ve izlenimleri doğurabildiği için, tüm bu sürecin anlamlandırılıp, ifade edilmesi adına bu tür faaliyetler son derece gerekli görülmektedir. Bu bağlamda, atölyelerde, çizgi romanlardan iğne deliği kameralarla çekilmiş fotoğraflara, heykellerden ses kolajlarına ve şiirlerden kısa öykülere kadar üretilen çeşitli işler, katılımcılar için hem bir ifade olanağı yaratır hem de bu işler üzerine soruların sorulmasıyla, birlikte düşünme ve tartışma ortamı doğmuş olur.

**Görsel 5.** Sachsenhausen Anma Merkezi, Sanat Atölyesi Atölyesi  
(Kaynak: <https://www.sachsenhausen-sbg.de/>)



Konumuzla ilgili emsal oluşturan hafıza mekânlarından biri de Güney Afrika'nın Cape Town şehrinde bulunan District Six (Altıncı Bölge) Müzesi. Müzenin ismini aldığı Altıncı Bölge, 1966'da Apartheid rejiminin aldığı kararla, sadece “beyazların” yaşayabileceği bir mahalle olarak ilan edilip “beyaz olmayan” sakinlerince boşaltılmak zorunda bırakılana dek, işçi sınıfının, sanatçıların, yazarların, müzisyenlerin yaşadığı oldukça canlı bir mahalledir. Bu karar neticesinde ise, altmış bin insan

<sup>8</sup> <https://www.buchenwald.de/en/1378/>,

<sup>9</sup> <https://www.sachsenhausen-sbg.de/en/educational-programs/extended-seminars-and-projects/>

buradan kovularak, evleri ve neredeyse tüm yaşam alanları buldozerle yerle bir edilmiştir. Ancak uygulamalar karşısında giderek güçlenen bir direniş meydana gelmiş ve Apartheid rejiminin 1994'te son bulmasına kadar, insanlar mahalleleri için mücadele etmeye devam etmişlerdir. İşte müze, ırkçılık karşısında yaşam haklarının talep edildiği bu hareketlerin içinden doğmuştur (Layne, 2008, ss. 53-55).

Altıncı Bölge'yi ayakta tutabilmek için yerel halkın girişimleriyle 1994'te kurulan müze, Güney Afrika'da ve tüm dünyada yaşanan ayrımcı şiddetin ve baskının karşısında "en güçlü silahın hafıza" olduğu düşüncesi üzerine temellenir. Dolayısıyla, bu sivil girişimin ilk amacı, Altıncı Bölge'nin kozmopolit geçmişine odaklanarak, Apartheid döneminde bölgeye karşı yürütülen kara propagandayla oluşan ön yargıların, çarpıtılmış gerçeklerin üzerini örttüğü hakikatleri, unutulan hikâyeler vasıtasıyla gün yüzüne çıkarmak olmuştur. Böyle bir yaklaşım, ayrımcılık nedeniyle birbirlerinden kopuk yaşayan insanlar arasındaki ilişkileri onarıp güçlendirmenin de yegâne yolu olarak görülür. Bunlarla birlikte, geçen yıllar içinde bu amaca yönelik çalışmalar meyvelerini vermeye başlamış ve müze bugün, toplumsal adalete dair tartışmaların, sözlü tarih çalışmalarının ve yaratıcı sanatsal faaliyetlerin yapıldığı dinamik bir kamusal alana dönüşmüştür (Marstine, 2006, s. 30).

Bütün bu gelişmelerde, belleğin sanatla olan iş birliği ise neredeyse biçimlendirici bir rol üstlenmiş, bölge halkının kendi geçmişiyle yeniden bağ kurmasını sağlamıştır. Denilebilir ki, District Six Müzesi, gerçek anlamda sanatın hayatla iç içe geçtiği bir mekândır. Bunun en açık örneğini, "Streets" (Sokaklar) adlı ilk serginin oluşum sürecinde ve sonrasında yarattığı etkiyle görmek mümkündür. Kurucuların anlattıklarına bakılırsa, ilk başlarda müze ve sergiler için koleksiyon oluşturma arayışları sürerken, eski bir devlet çalışanının Altıncı Bölge'nin yıkımdan önceki sokak tabelalarını yirmi yıldır evinin bodrumunda sakladığı haberine ulaşmaları, bugüne kadar devam eden büyük bir iyileşme ve etkileşim sürecinin başlangıcı olmuş (Layne, 2008, s. 58).

Apartheid rejiminde başlayan yıkımlarda, sokakların ismi de toptan değiştirildiği için, yöneticiler tabelaların geçmişle bağ kuran hafıza nesnelere olarak sergide kullanılmasına karar vermişler. Serginin de ismi böylelikle bulunmuş. Sonrasında ise çoğu eski mahalle sakini olan sanatçılarla ortak bir çalışma yapılarak, sergi alanının zemini, bölgenin dönüşümden önceki halini gösteren bir haritayla boydan boya kaplanmış. Sanatçılar harita üzerine çeşitli çizimler yapmışlar, şiirler eklemişler. Sergi açıldığında ise müthiş bir ilgi görmüş; eski sakinler haritanın üzerinde kendi sokaklarını, evlerini bulup işaretlemeye ve isimlerini yazmaya başlamışlar. Otobüs duraklarından pazar alanlarına, okullarından eğlence mekânlarına kadar her yeri, kendilerini adeta yeniden mahallede görünür kılarcasına haritada işaretlemişler. Bir çeşit sihir gibi işleyen bu süreç, Altıncı Bölge'ye ilişkin belleğin birden yeniden hayat bulmasını sağlamış. Örneğin yaşlı bir adam, elinde kendi adresinin yazdığı eski bir kartpostal getirerek, onu haritaya asmalarını istemiş. Harita bugün de aynı şekilde müzede dururken, insanlar müzeyi ziyaret ederek geçmişe gömülen şeylerin peşine düşmeye ve kendi hikâyelerini paylaşmaya devam etmekte-

dirler. Hatta sergiyle ortaya çıkan bir gelişme de, eski oturlan yerler üzerinde hak taleplerine dair bir sürecin de başlamış olmasıdır (Layne,2 008, s. 59).

**Görsel 6.** District Six Müzesi, Cape Town Güney Afrika  
(Kaynak: <https://www.districtsix.co.za/> )



Özetle, sanat deneyiminin iletişimsel süreçlerin itici gücü olduğu bu serüven, yeni toplumsal ve kültürel hareketler için bir çıkış noktası oluşturmuştur. Geçmişe ilişkin yeni düşünme biçimlerini ve öğrenme yollarını mümkün kıldığı için, sanatın yarattığı deneyimsel alan, hafıza müzeleri için güçlü bir kaynaktır. Ayrıca, sanat ve arşivsel araştırmalar arasındaki etkileşimden doğan iş birliklerinin de bu alana katkısı da büyüktür. Dolayısıyla sanat yapıtlarının yanı sıra, hafıza müzelerinde, örneğin otobiyografik özelliğe sahip nesnelerin yaratıcı yollarla sergilenmesi, ziyaretçilerin geçmişle ilişki kurabilmesi adına vazgeçilmez bir stratejidir. Buchenwald Anma Merkezi, gençlerle birlikte yürüttüğü arkeolojik kazı atölyesi<sup>10</sup> ile bu konuyu özgün bir yolla ele alır. Kazı çalışmalarında gençler, kamp mahkûmlarının kişisel eşyalarının ortaya çıkarılmasına ve ardından kayıt altına alınıp sergilenmesi sürecine bilfiil katılırlar. Bu yöntemle, nesnelerin hikâyesine daha yakından temas etmiş olurlar.

Kişisel eşyalar, içerdikleri anlamlarla her zaman ilgi çekici olmuşlardır. Hatta Appadurai'den ödünç alacak olursak, "bir sosyal yaşamları olan nesnelere" (2013, s. 5) olarak tasavvur edilmişlerdir. Çünkü hem geçmişte kendilerine yüklenen anlamlarla hem de tanıklık ettikleri olaylarla büyük bir çağırıcı ve anırtıcı güç kazanırlar. İşte müzelerin için vazgeçilmez unsurlar oluşları da buradan ileri gelir. Sözgelimi, Berlin Yahudi Müzesi de sergilediği nesnelerin yanında, "Nesne Günleri" adı altında bir atölye düzenleyerek, gündelik eşyaların hafızalaştırma çalışmalarındaki yerini de anlatmayı hedefler.

<sup>10</sup> <https://www.buchenwald.de/en/1377/>

Geçmişte çeşitli trajedilerin mağduru olmuş kimselerin tanıklıklarına başvurulması ve bunların görsel-işitsel kayıtlarının ziyaretçilerle buluşturulması da bütünsel bir anlama ve öğrenme sürecini teşvik eder. Bu nedenle, hafıza müzeleri farklı mekânsal ve sanatsal pratiklerden geniş ölçüde yararlanarak, bu kayıtlardaki anlatisallığı daha etkin bir halde sunmaya gayret ederler. “Video-testimony” (video tanıklık) adıyla bilinen bu yöntem, Yahudi Soykırımı sonrası kaybolmaya başlanan kuşakların belleğini koruyabilmek ve sonraki kuşaklara aktarabilmek amacıyla geliştirilmiştir. Kaybolan dünyalara ışık tutabilecek nitelikteki kayıtlar önemli bir diyalog ve empati aracı olabilmektedirler.

Konuyu gerek Marianne Hirsch’ün “post-hafıza” terimi gerekse de Alison Landsberg’in “protez-hafıza” terimiyle biraz daha açabiliriz. Hirsch, travmatik geçmişlere sahip ailelerde ilk ve sonraki kuşaklar arasında anlatılar ve imgeler yoluyla bir hafıza aktarımı gerçekleştiğini ve bunun sonucunda genç kuşakların hiç yaşamadıkları olayları sanki kendi deneyimleriymişçesine içselleştirdiğini söyler (1997, s. 22). Aile bağı, Hirsch’ün post-hafıza olarak tanımladığı bu hafızanın çıkış noktasını oluştursa da, içselleştirme hali, kendi aile geçmişinde böyle hikâyeler olmayan kimselerde de meydana gelebilmektedir. Hirsch’e göre bu durum, bir tür sahiplenme yoluyla geçmişe tanıklık etmektir (2001, s.10; 2012, s. 35). Landsberg ise, kişinin kendisine ait olmayan geçmişleri empati kurarak sahiplenme sürecinin, medya teknolojilerindeki ilerlemelerle birebir ilişkili olduğunu ileri sürer. Bu açıdan, internet, sinema, televizyon gibi mecraların yanı sıra, müzelerin multimedya araçlarını kullanarak yarattığı etkileşimsel ortamların rolünü gündeme getirir. Tüm diğer iletişim mecraları gibi müzeler de, Landsberg’in deyişiyle, yapay bir uzuv gibi iş görerek protez bir hafıza oluştururlar. Videolar, fotoğraflar ve sanat yapıtları, bu hafızanın araçları olarak, çok farklı empatik süreçleri beslerler. Bu şekilde, biyolojik veya kültürel bir bağ gerekmeksizin, insanlar geçmişte yaşanan belli olaylara dair bir hafıza edinirler (2004, ss. 1-9).

Ayrıca Landsberg, soykırım gibi ağır trajedileri salt mantıksal bir çizgisellikte anlatmanın, yaşananların boyutunun kavranabilmesi bakımından yeterli olmayacağı inancındadır. Bu sebeple “deneysel müzeler” kategorisinde değerlendirdiği hafıza müzelerinin, video-tanıklıklarını, gazetelerden makale parçalarını, başka yazılı belgeleri ve fotoğrafları bir araya getirerek, basit bir doğrusallıkta ilerlemeyen güçlü anlatıları ortaya çıkarttıklarını belirtir. Tüm bu deneysel uygulamaların ise, esasında hatırlama pratiklerini ve bilgiyi edinme biçimlerini değiştirdiğini ve bunlara bağlı olarak da “öteki” ile kurduğumuz ilişkideki yerleşik bakış açılarımız veya ön yargılarımız üzerinde de kırılmalar yarattığını söyler (2004, s. 131).

Diğer taraftan hafıza mekânlarının, son otuz yılda giderek artış göstermesini oldukça kuşkucu ve hatta kötümser bir yaklaşımla karşılayan görüşler de mevcuttur. Huyssen’e göre, bu görüşler, kültürümüzün ölümcül bir hafıza yitimine yakalandığı yakınmasıyla beraber, derinleşen bir bunalım duygusunu dile getirirler (1999, s. 11). Aslında bir önceki yüzyıl başında egemen olan hatırlama pratikleri çerçevesinde değerlendirilen bu durum, Nora’nın ifade ettiği şekilde, tüm hafıza mekânlarının

ve anma kültürlerinin varoluş nedenlerini, artık “hafıza diye bir şeyin kendiliğinden olmadığı” (2006, s. 23) düşüncesine dayanarak açıklar. Nora bu mekânların, koruduğu şeyler tehlikede oldukları için, inşa edildiklerini ve günümüz toplumlarının bütünüyle tutucu bir inanç ile arşivsel bir üretkenliğe bağımlı yaşadığı dile getirirken, bu duruma biçtiği rolü ne derece patolojik bir seviyeye taşıdığını anlayabiliriz.

Bir başka olumsuz yaklaşım da, Althusserci bakış açısıyla, bu tür mekânları yalnızca egemen sınıfın meşrulaştırma ve egemenlik gereksinimlerine hizmet etmekle sınırlı bir ideolojik devlet aygıtı olarak değerlendirir. Sözelimi, Baudrillard ve Jeudy gibi düşünürler, “müze çılgınlığı” olarak adlandırdıkları bu durumla, müzeleştirmeyi çağın en hastalıklı sorunlarından biri olarak görürler. Özellikle Baudrillard, simülasyonların yaygınlık kazanması dolayısıyla, kültürün can çekişme noktasına geldiğini ve müzelerin de, televizyon gibi, buna katkı sağladığını savunur. Huyssen’e bakılırsa, bu görüş, her ne kadar müze uygulamalarının aşırıya vardırılmış Avrupa merkezçiliğine karşı cesur bir polemige girişse de, saldırdığı şeyin yörüngesinden kurtulmayı pek başaramaz. Üstelik, gizliden gizliye kıyametçi bir arzu içinde, bastırılmış ya da marjinalleştirilmiş geçmişleri gözden geçirme yönündeki yaşamsal girişimlerin hiçbirini tanımadığı gibi, alternatif müze etkinlikleri yaratmaya yönelik çeşitli girişimleri de tanıyamaz (1999, ss. 28-47).

Son tahlilde, Huyssen, söz konusu yaklaşımların hiçbirinin bize kültürümüzü kuşatan anımsama arzularını açıklayacak gereçleri sağlayamadığını ve hafızaya ilişkin saplantılarımızın esasında, yaşam alanımızı oldukça belirgin biçimlerde değiştiren hızlı teknik süreçlere karşı bir tepki oluşturma işlevi gördüğünü ileri sürer. Bu noktada, yine kendisinin “bellek patlaması” olarak nitelediği durumu, bir anlamda “potansiyel olarak sağlıklı bir mücadele işareti” olarak sayabileceğimizi dile getirir. Aynı doğrultuda ilerleyerek, hafıza mekânlarının da ideolojik sınırları aşan yeniden doğuşların alanları olarak işlev görebileceği sonucuna varır (1999, ss.18-28).

Buraya kadar örneklerini incelediğimiz hafıza mekânları da, Huyssen’in belirttiği şekilde, ideolojik sınırları aşan hafıza pratikleri üzerine temellenir. Bir önceki bölümde kısaca sözünü ettiğimiz üzere, anıtlar tıpkı bu deneysel müzeler gibi, geçtiğimiz yüzyılın ortalarından bu zamana önemli dönüşüm süreçlerinden geçmiştir. Örneğin, Almanya’nın Yahudi sorunuyla yüzleşme(me)ye dair tutumu, 1980’lerin sonundan itibaren pek çok sanatçı tarafından ele alınmış ve eski anıtların didaktik mantığının sorgulanması ile bu dönemde birçok karşı anıt üretilmiştir. Neticede faşizme karşı yapılacak bir anıt, aynı zamanda anıt mantığının, gerçeği gölgeleyen demogojik katılığına ve izleyicisini sadece edilgen bir alıcıya indirgeyen yaklaşımına da karşı olmalıdır. Jochen Gerz ve Esther Shalev’in 1986’da Hamburg’da yaptığı “Faşizme Karşı Anıt” ismini taşıyan çalışma, bunun iyi bir örneğidir. On iki metre yüksekliğinde, ince bir kurşun tabaka ile kaplı ve içi boş bir alüminyum sütun olarak tasarlanan anıt, insanlar üzerine isimlerini ve diğer istedikleri şeyleri yazıp çizdikçe giderek oturduğu zeminin içine doğru batmaya başlamış. 1994 senesinde büsbütün ortadan kaybolduğunda, sanatçılar, geçmişin ağır yükünün de sonunda toprağa karıştığını umduklarını söylemişler. Buradaki amaç her şey-

den önce, insanları uysal bir kabullenişten çıkararak, kıskırtıcı bir sonsuz yok oluş durumuna tanıklık ve ortaklık etmelerini sağlamaktır (Young, 1992, ss. 271-276).

**Görsel 7 ve 8.** Jochen Gerz ve Esther Shalev, “Faşizme Karşı Anıt”, Hamburg

(Kaynak: <https://www.shalev-gerz.net/portfolio/monument-against-fascism/>)



Yaklaşık aynı dönemlerde, sanatçı Horst Hoheisel’in Almanya’nın Kassel şehri için yaptığı Aschrott Çeşmesi (Aschrottbrunnen) adlı anıt da hiçlik meselesiyle ilgilenir. Yine karşı-anıt türündeki bu eser, aslen Sigmund Aschrott isimli bir Alman Yahudisi’nin 1908’de şehir meydanında inşa ettirdiği ve Nazilerin 1939’da yıktığı çeşmenin, negatif bir formla yeniden yaratımıdır. Hoheisel’in çeşmesi, Aschrott’unkinin aksine yerin altında ters olarak durmakta ve üzeri camla kaplı vaziyette, tıpkı bir ayna gibi geçmişi yansıtmaktadır. Sanatçı, böyle kamusal bir alanda, sanki yerin içinde açık bir yara ve soru gibi durmakta olan bu anıtlarla, Kassel vatandaşlarına doğrudan seslenerek, bu tür trajedilerin bir daha asla yaşanmaması için onları düşünmeye davet etmektedir (Young, 1992, ss. 288-294).

**Görsel 9.** Horst Hoheisel, “Aschrott Çeşmesi, Kassel

(Kaynak: <https://xpandsite.wordpress.com/hoheisel-aschrott-brunnen-kassel-1985/>)





Eserlerin mekânlarla ve bu mekânları var eden insanlarla yakalamaya gayret ettiği ilişkisellik, görüldüğü üzere anlamayı ve hatta sorumluluk almayı talep eden bir özellik gösterir. Tıpkı Levinas'ın öteki ile ilişkiyi ele alışında olduğu gibi, "ben" burada "başkadan" sonsuzca sorumlu (2010, s. 123) olarak düşünülme-ktedir. Ve sorumluluktan kaçmak, her zaman, şiddetin çıkış noktası olagelmış-tir. Bu açıdan, başka bir uygun örnek de, Arjantin'in başkenti Buenos Aires'te devlet terörü mağdurları için yapılan "Hafıza Parkı" ve bu alan içinde bulunan, sanatçı Nicolás Guagnini'nin "30.000" isimindeki anıttır. 23,5 Hrant Dink Hafıza Mekânı'nın hazırlık sürecinde tüm dünyadaki hafıza mekânlarını ve müzeleri ziyaret ederek yaptığı saha çalışmasının raporunda<sup>11</sup> belirtildiği gibi, sanatçı bu anıtı, askeri cunta tarafından kaybedilen babasına ithaf ederek yapmıştır. Dikkat çekici nokta ise, eseri oluşturan 25 adet çelik sütunun etrafında dolaşanların bel-li bir açıdan Guagnini'nin babasının portresini görebiliyor olmalarıdır. Bu görüntü, şaşırtıcı bir biçimde tam yakalandığı noktadan uzaklaştıkça silikleşmeye ve bel-li bir yerden sonra tamamen beyaza bürünmektedir. Böylelikle, yine raporda da söylediği üzere, kaybolma, yok olma, meydana çıkma ve görünme kavramlarını sorgulayan anıt, farklı açılardan bakıldığında hakikatin değişkenlik gösterebilece-ğini anlatmak istemektedir.

**Görsel 10.** Nicolás Guagnini, "30.000", Buenos Aires (Kaynak: <https://parquedelamemoria.org.ar/30-000/>)



Müzeler ve anıtlar haricinde, yine bir grup insanın girişimiyle sonradan hafıza mekânı olan çokça eski yaşam alanı vardır. Bunlar eski sinemalar, okullar ve hatta ailelerin yaşadığı ev ve apartmanlar gibi resmi ve gayri resmi nitelikte-ki yerler de olabilirler. Lübnan'ın başkenti Beyrut'taki Beit Beirut Binası (diğer adıyla Barakat Binası) tam da böyle bir hafıza mekânıdır. 1975 ile 1990 yılları arasında gerçekleşen Lübnan İç Savaşı'nın derin izlerini taşır. Yapının muhafaza edilmesine ve bugünkü işlevine kavuşmasına öncülük eden mimar, küratör ve

11 23,5 Hrant Dink Hafıza Mekânı, Hazırlık Süreci Raporu, 2018, HDV Yayınları.



aktivist Mona El Hallak'ın anlattıklarına<sup>12</sup> bakılırsa, 1924 senesinde Youssef Af-timus tarafından yapılan bina, savaşa kadar pek çok aileye ev sahipliği yapmış. Aynı zamanda, bir dişçi kliniği ve bir fotoğraf stüdyosunun da bulunduğu yapı-nın sakinleri, bombardımanlar başlayınca burayı terk etmek zorunda kalmışlar. Çatışmaların yoğun yaşandığı iki ana caddenin kesişiminde durduğu için, hem konumu hem de mimarisinin elverişliliği gereği, keskin nişancıların karargâhı olarak kullanılır olmuş.

Mona El Hallak, bu mekânı, savaşın bitiminden dört yıl sonra, bir hayalet şehre dönmüş Beyrut'taki yürüyüşleri sırasında keşfetmiş ve en başta mimari-sine hayran kalmış. Onca hasara rağmen sık kirişleri sayesinde ayakta duran ve farklı bölümleri yine bu kirişlerle ve köprülerle birbirine bağlanan eşsiz yapı, El Hallak'a, ikiye bölünen ama yeniden bir araya gelerek yaralarını sarması gere-ken Lübnan'ın bir metaforu gibi gelmiş. Burasının herkes için bir umut ve hafıza mekânı olabileceğine inanmış. Bu nedenle "Şiddet nasıl hatırlanabilir ve hatırla-ma yoluyla bir daha tekrarlanmamak üzere unutulabilir mi? Beyrut gibi 15 sene bir iç savaş yaşamış ve 28 yıl boyunca savaş sonrası hafıza kaybını yaşamış bir şehirde hatırlamayı nasıl gerçekleştirebiliriz?" sorularıyla yola çıkarak, hafızalaş-tırma çalışmalarına başlamış.

Bu süreçte çıkan yıkım kararına karşı giriştiği mücadeleyi de kazanan El Hal-lak, Beyrut Belediyesi'ni Paris Belediyesi ile ortak bir rehabilitasyon projesi yap-maya ikna edince, bina beş yıllık bir çalışmanın ardından tüm izleriyle korunarak, iç savaşı kabul eden ve tanıyan ilk kamu binası olma özelliğini kazanmış. Keskin nişancıların kullandığı açıklardan içeri giren gün ışığıyla ve her hafıza katmanıyla kendisi bir sanat yapıtı olan bu mekân, hem mağdurlara hem faillere, savaşın insanları ve şehri nasıl değiştirdiğini fakat bunun yanında bombalar inerken nasıl hayatta kalabildiklerini ve direnişlerini hatırlatmaktadır. Diğer yandan, binanın için-de buldukları türlü belge ve fotoğraflar ise, savaştan önceki Beyrut hakkında unu-tulanları ortaya çıkarmış. Örneğin, her şeyin yerli yerinde durduğu diş doktorunun muayenehanesinde klinik aletler ve hasta kayıtlarıyla birlikte savaşta yok edilmiş sinemaların film broşürleri ve biletleri de bulununca, ne kadar önemli bir arşivle karşılaştıklarını anlamışlar.

Bir başka önemli kaynak da, binadaki Foto-Mario isimindeki fotoğraf stüd-yosunda bulunan büyük bir fotoğraf ve negatif arşivi olmuş. Ne var ki savaş sonrası yeniden yapılanmayla ilgili sorunlar nedeniyle bu arşivin sergilenmesi ancak 2017 senesinde mümkün olabildi. Yoğun uğraşların ardından nihayet binanın zemin katında açılan kalıcı sergi, büyük bir çekim alanı yaratmış. Öyle ki yoldan geçip gidenlerin dahi içeri sorularla girmesini ve şehrin savaştan önceki hayatını merak etmelerini sağlamış. Aradan geçen zaman içinde ise, insanların kendilerine ya da aile mensuplarına fotoğrafları ve negatifleri gelip keşfettiği ve

12 Hrant Dink Vakfı tarafından, DVV International ve Friedrich-Ebert Stiftung iş birliğinde düzenlenen "Başka bir Gelecek için Hafıza Mekânları, Hafıza Yolları" başlıklı uluslararası konferansta, Mona El Hallak'ın "Hatırlayış ve Unutma Arasında Beyrut" isimli konuşmasından alınmıştır (22.03.2019, Yapı Kredi Kültür Sanat Loca)

hikâyelerini anlattığı dinamik bir hatırlama mekânına dönüşmüş. Onların yaptığı katkılarla, Beyrut'un neredeyse büsbütün silinmiş olan belleğini adeta bir arkeolojik kazı yapar gibi meydana çıkarmış. Bu ortak çaba, El Hallak'a göre, sadece savaşı yaşamış kimseler için değil, savaştan sonra doğmuş kuşaklar için de geçmişle kopan bağı iyileştirme yolunda önemli bir adım olmuş. Çünkü savaştan sonraki hafıza kaybına dikkat çekmek, aynı zamanda diyalogun ve umudun da altını çizmek anlamına gelir. Hikâyelerin anlatılıp paylaşılması bu noktada, El Hallak'ın deyişiyle, geleceğe yön verebilecek ve Lübnanlıları ön yargısız birbirlerine bağlayabilecek en mühim unsurdur.

**Görsel 11.** Beit Beirut Binası, dış cephe  
Beirut, Fotoğraf Galerisi

(Kaynak: <https://www.admiddleeast.com/architecture-interiors/architecture/beirut-war-era-building-gets-reclaimed-as-honorary-museum>, <http://runway271.co.uk/2018/10/12/beit-beirut-and-the-buildings-of-war/>)



Konumuzla ilgili ele alacağımız son örnek ise, Hrant Dink Vakfı bünyesinde kurulan 23,5 Hrant Dink Hafıza Mekânı. Türkiye'de bir hafıza mekânı olarak açılan ilk yer olması, Türkiye'nin zor geçmişlerle yüzleşme konusundaki eksikliğine ya da hafızanın iyileştirici gücü konusunda farkındalık yaratan çalışmaların yaygınlık kazanmasının gerekliliğine dair çok şey söylerken, biz bu mekânı anlayabilmek için öncelikle ortaya çıkışının tarihsel, toplumsal ve politik arka planına ve bir hafıza mekânı olma yolundaki yapılanma sürecine eğileceğiz.

Bilindiği gibi, Agos Gazetesi Genel Yayın Yönetmeni Hrant Dink'in 19 Ocak 2007'de gazete ofisinin bulunduğu İstanbul Şişli'deki Sebat Apartmanı'nın önünde uğradığı silahlı saldırı sonucu hayatını kaybetmesi, yarattığı sarsıcı etkiyle, bugün hâlâ devam etmekte olan bir adalet arayışının ve unutmaya karşı hafızıyla direnişin başlangıcı olmuştur. Farklı kesimlerden pek çok insanın vicdani bir tepkiyle karşıladığı bu trajedi, 2007'den bu yana, her 19 Ocak'ta Hrant Dink'in öldürüldüğü noktada, onu anmak üzere yüzlerce kişiyi bir araya getirmektedir.

Adını Hrant Dink'in "23,5 Nisan"<sup>13</sup> başlıklı bir yazısından alan hafıza mekânı da, onun insan hakları, toplumsal eşitlik ve barışa dair, ölümüne dek savunduğu fikirlerini ve mücadelesini sürdürmek amacıyla 2007'de kurulan Hrant Dink Vakfı'nın içinden doğmuştur. Çalışmalarına, 2015 senesine kadar Sebat Apartmanı'nda devam eden vakıf ve gazete, yıllar içinde büyüyen kadro ve çeşitlenen projeler nedeniyle buradan taşınmak durumunda kalınca, toplum nezdinde sembolik bir anlam kazanmış olan bu yerin de bir hafıza mekânına dönüştürülmesine karar verilmiş.<sup>14</sup> Temel olarak; ayrımcılığın ve nefretin her türlüüne karşı eşitliği, empatiyi ve toplumlar arası diyalogu teşvik eden bir girişimle ve dört seneye yayılan yoğun bir araştırma ve hazırlık süreci sonrasında, 17 Haziran 2019'da açılan mekân, insanlık trajedilerinin üstesinden gelebilmenin ancak unutmanın karşısına hatırlamayı ve umudu koyarak mümkün olabileceğini geniş kitlelere anlatma gayesini taşımaktadır.

Mekânın hazırlık aşamasında farklı coğrafyalardaki örnekleri inceleyebilmek için, on beş ülkede seksenin üzerinde hafıza mekânının ziyaret edilmesi, alandaki uzmanlarla birebir görüşmeler yapılması ve gidilen uluslararası panellerdeki bilgi ve deneyim alışverişleri, kurulacak olan mekânın içeriğine, anlatımına, işlevlerine ve tasarımına dair fikirler geliştirilmesine olanak sağlamış. Bunların yanında, mekânın yapılanma sürecinde gerçek anlamda katılımcı bir yaklaşımla hareket edilerek; sergi tasarımı ve söylemi konusunda hem ziyaretler ve paneller sırasında tanışılan uzmanların hem de periyodik olarak düzenlenen diyalog toplantılarında farklı disiplinlerden ve yaş gruplardan bireylerin deneyim, fikir ve önerilerine başvurulmuş.<sup>15</sup>

Tüm bu aşamaların ardından hayata geçirilen 23,5 Hrant Dink Hafıza Mekânı, bulunduğu 145 metrekarelik alan içinde, ziyaretçilerini görsel, işitsel ve dokunsal deneyimler yoluyla geçmişi anlamaya, düşünmeye, öğrenmeye ve öğrendiğini tartışıp yorumlamaya davet eden bir mekâna dönüşmüştür. Buraya girişteki ilk anlardan itibaren, adalet, kimlik ve hakikat konularına işaret eden sorularla açılan videolar, ziyaretçiyi merakı teşvik eden anlatının içine çekmektedir. Hrant Dink'in konuşmalarını da içeren videoların yanı sıra, bu anlatı mekân boyunca, fotoğraflarla, yazılı belgelerle, çeşitli enstalasyonlar ve çizimlerle desteklenmektedir. Örneğin; Agos yazılarıyla, manşetleriyle ve görselleriyle kaplanmış olan "Koridor Odası", 1996 ve 2007 yılları arasından tarihsel bir panorama sunan duvarlarıyla, azınlık toplumlarına ilişkin önemli olayları ve haberleri göstermektedir. Buradaki anlatının zamansal bütünlüğü, koridora açılan odalarda sergilenenler de zenginleşir.

<sup>13</sup> <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/22350/23-5-nisan>

<sup>14</sup> 23,5 Hrant Dink Hafıza Mekânı'nda 25.10.2019 tarihinde düzenlenen 'Hafıza Mekânları Atölyesi'den edinilen bilgi. Ayrıca, 23,5 Hrant Dink Hafıza Mekânı Hazırlık Süreci Raporu, sf.21, 2018, HDV Yayınları.

<sup>15</sup> 23,5 Hrant Dink Hafıza Mekânı Hazırlık Süreci Raporu, sf.23-25, 2018, HDV Yayınları.

**Görsel 13 ve 14.** 23,5 Hrant Dink Hafıza Mekânı Giriş ve “Koridor Odası” (Fotoğraf: CAcun)



“Tırttava Odası” da bu odalardan biridir. Ermeni kimliğinden ötürü askerlikte erbaşlığa yükseltilmemiş olan Hrant Dink, çok içerlediği bu ayrımcılık karşısında gizlice ağlarken bir yandan sesi duyulmasın diye elindeki anahtarlığı teneke bir barakaya sürter. Odanın ismi, tenekeden çıkan bu sesi çağırıştırır. Hikâyenin, Dink’in video tanıklığı üzerinden aktarılmasının yanında, bir de tüm odanın anlatılan teneke baraka formunda bir enstelasyon olarak tasarlanmış olması, ziyaretçinin empatik bir deneyim yaşamasına olanak sağlamaktadır. Odanın bir başka özelliği de, interaktif bir video kaydetme ve izleme aracılığıyla ziyaretçilerin kendi başlarından geçen ayrımcılık hikâyelerini paylaşmalarına ve başka ziyaretçiler tarafından kaydedilmiş videoları da izleyebilmelerine imkân vermesi.

**Görsel 15.** “Tırttava Odası” (Fotoğraf: C. Acun)



Esasında hafıza merkezindeki en dikkat çekici nokta, Hrant Dink’in bir anlatıcı olarak tüm odaları bizimle birlikte dolaşmasıdır. Tırttava Odası’nda olduğu gibi, gerek videolar ve fotoğraflarla gerekse de kişisel eşyalarıyla. 1980 Darbesi’nde gözüktüğü

alındığında tutulduğu tuvaletten bozma hücrede yaşadığı işkenceleri anlatarak bu kaotik döneme dair gerçeklere ışık tuttuğu “Tuvalet Korosu” isimindeki odada veya Tuzla’daki Kamp Armen’de geçen çocukluğunu, eşi Rakel Dink ile tanışmasını ve burayı yaşatmak için verdiği mücadeleyi anlattığı “Atlantis Uygarlığı” isimli odada da aynı durum geçerlidir. Ziyaretçiler, olayları onun gözünden öğrenirler. Dolayısıyla, bu etkileşimsel ortam ziyaretçileri de tanıklar olarak konumlandırır.

**Görsel 16.** “Atlantis Uygarlığı Odası” (Fotoğraf: C. Acun)



Mekânın en arka tarafında bulunan Hrant Dink’in çalışma odasında da aynı deneyim yaşanır. 19 Ocak 2007’den bu yana aynı haliyle muhafaza edilen odada, masası, sandalyesi, defterleri, kitapları, askılıktaki ceketi, Anadolu’nun farklı köşelerine yaptığı ziyaretlerden topladığı bazı resimler ve küçük heykeller en son bıraktığı gibi durmaktadır. Ziyaretçilerin bu eşyalara dokunmasına izin verildiği için (sözcüğü, kitaplığın raflarındaki kitaplardan birini alıp bakmak mümkün), bu fiziksel temas sayesinde odanın canlı ve nefes alıp veren bir yer olmaya devam ettiğini söylemek mümkün. Odanın balkonunda ise sanatçı Sarkis’in bu mekân için tasarladığı “Tuz ve Işık” adlı enstalasyonu yer almaktadır. “Acılardan pırlanta yaratma” metaforundan yola çıkan sanatçı, yaptığı bu çalışma ile ilgili şu sözleri dile getirmiş:

“Burası için aylarca çalıştık, en sade şekilde ışıklarla donattık burayı, bütün bu camlar elle yapıldı, kırmızı sıcaklığı, büyük duyguları dile getiriyor, mavi büyük bir sükûneti, bütün dünyamızı temsil ediyor. Burada kandil yanıyor olacak hep ortada. Hrant’ın odasından çıkan adakları gümüş çivilerle astık duvarlara. İsteyen de adaklarını asabilecek buraya...”<sup>16</sup>

16 <https://m.bianet.org/bianet/azinliklar/207744-23-5-hrant-dink-hafiza-mekani-turkiye-unutmasin-bundan-sonra-diye>

Sarkis, burada sürekli yanan kandilin tam üstündeki tavana da Kamp Armen'in krokisinin neon ışıkla temsil edildiği bir ışık yerleştirmiş.

**Görsel 17.** Hrant Dink'in Çalışma Odası      **Görsel 18.** Sarkis, "Tuz ve Işık", 2019 (Fotoğraf: C. Acun)



23,5 Hrant Dink Hafıza Mekânı'nda sürekli sergilenecek olan diğer sanat yapıtı da, yazıda daha önce Yahudi Soykırımı'na dair karşı anıt türündeki çalışmalarına yer verdiğimiz Horst Hoheisel ve Andreas Knitz'in Türkiye-Ermenistan ilişkilerine atfen yaptıkları "Büyükelçilik Kurma Projesi". Büyükelçilik levhasıymışçasına tasarlanan ve bir tarafı Ermenice, diğer tarafı Türkçe olan metal levhalardan oluşan çalışma, mekânın giriş bölümünde duvara asılı olarak durmaktadır. İlk olarak Hrant Dink Vakfı'nın davetiyle<sup>17</sup> bu projeye başlayan sanatçılar, iki ülke arasında "hiç olmayan" bir diplomatik ilişkiye dikkat çekmek istemişler. Bunun için 2017'de vakıftan da küçük bir ekibin katılımıyla, hep birlikte Ermenistan'a seyahat ederek, burada gittikleri her yere ve uğradıkları her kafe ve lokantaya bu levhalardan bırakarak, buraları büyükelçilik ilan etmişler. Böylelikle, ülkeler arasında barışın sağlanmasının gerekliliğini ve bir araya gelmenin hiç de imkânsız olmadığı gerçeğini anlatmaya çalışmışlar.

Sanatla öğrenme deneyimini ön plana alan yukarıda değindiğimiz diğer hafıza mekânlarında olduğu gibi, 23,5 Hrant Dink Hafıza Mekânı'nda da sunulan duysal deneyimlerin yanında, keşfettirmeye ve araştırmaya olanak sağlayan, yara-

<sup>17</sup> Hrant Dink Vakfı tarafından, DVV International ve Friedrich-Ebert Stiftung işbirliğinde düzenlenen "Başka bir Gelecek için Hafıza Mekânları, Hafıza Yolları" başlıklı uluslararası konferansta, Andreas Knitz'in "Bir Elçilik Olarak Sanat" isimli konuşmasından alınmıştır (22.03.2019, Yapı Kredi Kültür Sanat Loca)

tıcı bir eğitim anlayışıyla düzenlenen atölyelere ve yenilikçi ziyaretçi programlarına önem verilmektedir. Örneğin, periyodik olarak gerçekleşen “Hafıza Arkeolojisi” isimli atölye çalışması, nesnelere üzerinden kurulan anlatılarla geçmiş, şimdi ve geleceğin birbirleriyle nasıl ilişkilendiğine odaklanırken, “Hafıza Mekânları Atölyesi”, katılımcılarına hafıza mekânlarının ne gibi işlevlere sahip olduğunu, hatırlamanın niçin gerekli olduğunu ya da trajedilerin umuda ve direnişe nasıl evrilebileceğini anlatmayı hedefler. Karşılıklı anlayışın ve geçmişle yüzleşmenin önemini gündeme getirerek bu meselelere katkı yapmaya çalışan diğer etkinliklerle beraber, erişime açık tutulan arşiv sayesinde ise, burasının aynı zamanda bir soru sorma, araştırma ve düşünme mekânı olması amaçlanmıştır.

### **Sonuç: Acının Tapınaklarından Umudun ve Öğrenmenin Mekânlarına**

Susan Sontag, 2000’li yılların başında kaleme aldığı *Başkalarının Acısına Bakmak* adlı denemesinde, o sıralarda hızla çoğalmakta olan hafıza müzelerini, Yahudi Soykırımı Müzeleri örnekleri üzerinden ele alarak, bu mekânların, Avrupalı Yahudilere yönelik imha kampanyası hakkında düşünme ve yas tutma biçimlerinin ürünleri olarak ortaya çıktıklarını söyler. Kuruluş amaçları gereği, insanlarda kendi hafızalarını durmadan yoklama ve tazeleme isteği uyandırmaları nedeniyle de, bu müzelerin aynı zamanda başka trajedilerin kurbanı olmuş halkları da kendi müzelerini açmaya sevk ettiğini belirtir. Bu gözlemleri neticesinde hafıza müzelerini, “acıların kapsamlı, kronolojik biçimde düzenlenmiş ve fotoğraflarla beslenmiş bir anlatıya sığınak olduğu tapınaklar” (2005, ss. 87-88) olarak nitelendirir.

Sontag’ın bu değerlendirmesi üzerinde düşündüğümüzde, hafıza müzeleri, daha çok acı üzerinden bir duygudaşlık yaratan ve hatta “acıyı yücelten” yerler olarak ön plana çıkarlar. Aynı şekilde, bir hafıza mekânı ya da müze kurma girişiminde bulunan halklar yalnızca “kurban” kimlikleriyle bir ölümsüzlük mertebesi talep eden kimseler olarak konumlandırılırlar. Özetle, bu bakış açısı çoğu bakımdan, hem hafızanın hem de hafıza mekânlarının sahip olduğu dönüştürücü potansiyeli görmekten uzaktır. Yazıda üzerinde durduğumuz gibi, hafızanın hakikatlerin aydınlatılmasındaki itici gücü, en mühim direniş aracıdır. Dolayısıyla, dünyanın birçok yerinde, ötekileştirilen topluluklar en temel yaşam haklarını kazanabilmek ve unutulmuş kimi haksızlıklarla başa çıkabilmek için hafıza mekânları kurma girişiminde bulunmaktadır. Üstelik, bu girişimleri başlatanlar, geçmişin acılarına tutunan “kurbanlar” değil, umut etmeyi rehber edinerek bir gelecek tasavvuru yaratmaya çalışan “aktörlerdir”.

Anlaşılma ve görünür olma ihtiyacından doğan bu mekânlar, mümkün olduğunca iletişimi teşvik eden yerlerdir. Bu nedenle kendilerine gereken ifade alanını sağlayabilmek için, en başta sanat gibi güçlü bir mecraya başvurarak, Bourriaud’un da söylediği gibi, onun bireysel ya da toplu buluşmalara zemin hazırlayan ilişkiyel yapısından faydalanırlar. Sunulmak istenen anlatı, duyuşal deneyimi elverişli kılan sergilenme biçimleriyle desteklenirken, ziyaretçilerin de bu anlatıların pasif alımlayıcıları olarak değil, aktif yorumlayıcıları olmaları hedeflenir. Söz konu-

su katılımın olabilmesi içinse, Sontag'ın bahsettiği türden, salt acı üzerine temellenen bir duygudaşlık ya da acıma hissi yerine, Landsberg'in vurguladığı anlamda etik düşünmeyi, tefekkürü mümkün kılacak bir empati bağının kurulması gerekir. İşte sanat gibi protez bir bellek aracıyla sağlanan bir iletişim ve öğrenme alanı bu yüzden de önemlidir; empati üzerine temellenir, zor geçmişlerle başa çıkabilme yollarını yaratıcı yollarla gösterir.

Her anma alanı gibi hafıza mekânları da, tıpkı Robert Musil'in anıtlar için söylediği üzere, bir süre sonra oluşan göz aşinalığı nedeniyle, "görünmezleşme tehlikesi" (1986, s. 320) taşırlar. Musil'in sözleri daha çok geleneksel tipte, devlet ideolojileri çerçevesinde yapılmış ve dolayısıyla soru sordurmak gibi bir gayesi olmayan anıtlara yöneliktir. Ancak yine de tam da bu risk nedeniyle; geçmişte yapılmış hataların, işlenmiş suçların bir daha tekrar etmemesi için çabalayan hafıza mekânlarının da, tıpkı yukarıda yer verdiğimiz örneklerde olduğu gibi, merak uyandıracak tasarımlardan, katılımcı, etkileşimsel yollardan vazgeçmemesi; sanatın ilişki alanından beslenerek yeni öğrenme yöntemleri ve hatırlama pratikleri üretmesi mühimdir.

### Kaynakça

- Anderson, B. (1995). Hayali Cemaatler. İ. Savaşır (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Assmann, A. (2008). "Canon and Archive". Media and Cultural Memory içinde (s.97-107) ed. A. Erll ve A. Nünning. Berlin: Walter de Gruyter.
- Assmann, A., Conrad, S. (2010). "Introduction". Memory in a Global Age içinde (s.1-16) ed. A. Assmann ve S. Conrad. London: Palgrave MacMillan.
- Assmann, A. (2012). "To Remember or to Forget: Which Way Out of a Shared History of Violence?". Memory and Political Change içinde (s.53-71) ed. A. Assman ve L. Shortt. London: Palgrave Macmillan.
- Appadurai, A. (2013). The Social Life of Things. Cambridge University Press.
- Borges, H. L. (2013). Ficciones: Hayaller ve Hikâyeler. F. Özgüven ve T. Uyar (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bourriaud, N. (2005). İlişkisel Estetik. S. Özen (Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Cassirer, E. (1980). İnsan Üstüne Bir Deneme. N. Arat (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- De Certeau, M. (2009). Gündelik Hayatın Keşfi I. L. A. Özcan (Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Foucault, M. (1975). Film in Popular Memory: An Interview with Michel Foucault. Radical Philosophy içinde. (s.24-29). 11 (11).
- Foucault, M. (1977). Nietzsche, Genealogy, History. Language, Counter-Memory and Practice içinde. New York: Cornell University Press.



- Gibbons, J. (2007). *Contemporary Art and Memory*. London: I.B.Tauris.
- Halbwachs, M. (2018). *Kolektif Bellek*. Z. Karagöz (Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Hansen-Glücklich, J. (2014). *Holocaust Memory Reframed*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard University Press.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After The Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Huyssen, A. (1999). *Alacakaranlık Anıları*. K. Atakay (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic Culture*. New York: Columbia University Press.
- Levinas, E. (2010). *Sonsuza Tanıklık*. Z. Direk, E. Gökyaran (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Marstine, J. (2006). *New Museum Theory and Practice*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Megill, A. (2011). "History, Memory, Identity". *The Collective Memory Reader* içinde. Oxford University Press.
- Musil, R. (1986). "Monuments". *Selected Writings* içinde (s.320-323) ed. Burton Pike. New York: Continuum.
- Nora, P. (2006). *Hafıza Mekânları*. M. E. Özcan (Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Orwell, G. (2011). *1984*. C. Üster (Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Sancar, M. (2007). "Evrenselleşme Sürecindeki Geçmişle Hesaplaşma". *Geçmişin Yükünden Toplumsal Barış ve Demokrasiye* içinde (s.14-23) ed. U. Dufner. İstanbul: Heinrich Böll Stiftung.
- Sontag, S. (2005). *Başkalarının Acısına Bakmak*. O. Akınhay (Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Winter, J. (2012). "Remembrance as a Human Right". *Memory and Political Change* içinde (s.vii-xi) ed. A. Assman ve L. Shortt. London: Palgrave Macmillan.
- Winter, J. (2015). "Tarihçiler ve Bellek Mekânları." *Zihinde ve Kültürde Bellek* içinde (s.321-343) Y. Aşçı Dalar (Çev.). ed. P. Boyer ve J. Wertsch. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Young, J. (1992). "The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today". *Critical Inquiry* içinde 18(2) (s.267-296).
- Young, J. (2000). "Daniel Libeskind's Jewish Museum in Berlin: The Uncanny Arts of Memorial Architecture". *Jewish Social Studies* içinde 6(2) (s.1-23).

# An Analysis of How Private Art Institutions Evaluate their Digital Presence During COVID-19

**Nilay Dursun**

Doktora Öğrencisi

Galatasaray Üniversitesi

Medya ve İletişim Çalışmaları

ndursun2@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6902-6837

## Abstract

*Digital media has proven its importance during the COVID-19 lockdown by bringing citizens together and providing a virtual space to be creative. Therefore, art institutions have reconsidered their online presence and expanded their digital capabilities focusing on their corporate websites and social media accounts. Diverse research has been conducted addressing museums' digital media usage during the lockdown, mostly in terms of numbers. To offer a different viewpoint, through an explanatory approach supported by a qualitative methodology, this study aims to understand how the digital media and communication teams of art institutions have evaluated this digital shift encountered during the pandemic. Considering the researcher's ease of access, this study has focused on the leading private art institutions in Istanbul. Four in-depth interviews were conducted with employees of Arter, Istanbul Modern, Pera Museum and SALT in January 2021. Correspondingly, concentrating on their digital activities, the experiences of the team members have been shared.*

**keywords:** Museum studies, digital media, COVID-19, social media, pandemic, art museums, digital communication

## Résumé

### **Une Analyse de la Façon dont Les Institutions Artistiques Privées Évaluent Leur Présence Numérique Pendant COVID-19**

*Les médias numériques ont prouvé leur importance lors du verrouillage du COVID-19 en rassemblant les citoyens et en offrant un espace virtuel pour être créatif. Par conséquent, les institutions artistiques ont reconsidéré leur présence en ligne et élargi leurs capacités numériques en se concentrant sur leurs sites Web d'entreprise et leurs comptes de médias sociaux. Diverses recherches ont été menées sur l'utilisation des médias numériques par les musées pendant le verrouillage, principalement en termes de chiffres. Pour proposer un regard différent, à travers une approche explicative soutenue par une méthodologie qualitative, cette étude vise à comprendre comment les équipes médias numériques et communication des institutions artistiques ont évalué ce virage numérique rencontré lors de la pandémie. Compte tenu de la facilité d'accès du chercheur, cette étude s'est concentrée sur les principales institutions artistiques privées d'Istanbul. Quatre entretiens approfondis ont été menés avec des employés d'Arter, d'Istanbul Modern, du Pera Museum et de SALT en janvier 2021. Parallèlement, en se concentrant sur leurs activités numériques, les expériences des membres de l'équipe ont été partagées.*

**mots-clés:** *Etudes muséales, médias numériques, COVID-19, médias sociaux, pandémie, musées d'art, communication numérique*

## Öz

### **COVID-19 Döneminde Özel Sanat Kurumlarının Dijital Varlıklarını Nasıl Değerlendirdikleri Üzerine Bir Analiz**

*Dijital medya araçları, COVID-19 karantina dönemi sırasında insanları bir araya getirerek ve yaratıcı olabilmeleri için sanal bir alan sağlayarak, günlük hayatımızdaki önemi bir kez daha kanıtladı. Bu nedenle, sanat kurumları çevrimiçi varlıklarını yeniden gözden geçirdiler ve dijital yeteneklerini kurumsal web sitelerine ve sosyal medya hesaplarına odaklanarak genişlettiler. Kapalı kalınan süre içinde, müzelerin dijital medya kullanımlarını ağırlıkla sayısal veriler aracılığıyla ele alan çeşitli araştırmalar yapılmıştır. Farklı bir bakış açısı sunabilmek adına bu çalışma, nitel bir yöntem ile desteklenen açıklayıcı bir yaklaşımla, sanat kurumlarının dijital medya ve iletişim ekiplerinin pandemi sırasında deneyimledikleri dijital değişimi nasıl değerlendirdiklerini anlamayı amaçlamaktadır. Araştırmacının erişim kolaylığı göz önüne alındığında, bu çalışma İstanbulun önde gelen özel sanat kurumlarına odaklanmıştır. Ocak 2021'de, Arter, İstanbul Modern, Pera Müzesi ve SALT adlı kurumların çalışanları ile dört derinlemesine görüşme gerçekleştirilmiştir. Buna paralel olarak, görüşülen ekip üyelerinin deneyimleri, dijital faaliyetlerine odaklanarak paylaşımlarıdır.*

**anahtar kelimeler:** Müze çalışmaları, dijital medya, COVID-19, sosyal medya, pandemi, sanat müzeleri, dijital iletişim

## **Introduction**

Museums as institutions that preserve our common heritage, provide spaces that promote education, inspiration and dialogue; strengthen social cohesion, foster creativity and convey collective memory (UNESCO, 2020). The COVID-19 epidemic, which has affected the whole world since the beginning of 2020, also required museum audiences and physical environments to meet on digital platforms with an impulse to socialize through networking; and thus, museums have entered a period in which they had to present their collections and activities to the audience in virtual environments and required the digital participation of the audience through diverse platforms which museums offer (Karadeniz, 2020, p. 975). In reaction to the COVID-19 pandemic, museums have attempted to recreate the physical tour experience through alternative replacements using new online media tools (Burke, Jørgensen, & Jørgensen, 2020).

Researchers, that will be mentioned later in this paper, have focused on the various aspects of the digital shift that museums have experienced during the pandemic, and international institutions have published reports regarding the effects and results of this change by sharing qualitative data. Likewise, articles addressing digital media use have been limited to illustrating online activities proposed by the museums such as virtual exhibitions, social media sharing and the rise of followers particularly. Within this framework, establishing a causal relationship, a study that covers how museum employees evaluate the process of decision making and implementation of digital media usage during the pandemic is needed.

Private art institutions, acting as museums, which aim to introduce artistic and cultural heritage and make these values sustainable by carrying them to digital environments in accordance with today's technologies, is under the scope of this study. The aim of this article is to investigate how these institutions' digital media, digital marketing and communication teams, who are in charge of developing the digital presence, set up their digital communication strategies, how decision-making mechanisms work, and what were the positive and negative experiences/consequences have been experienced, in a period when we are suddenly more dependent on digital media tools, platforms and online communication.

Unlike studies that rely on numerical data and focus on how the applied strategies are evaluated by users, this research studies the digital agenda behind the scenes. Instead of embracing a consumer-led perspective of a social phenomenon that has affected the whole world, this paper aims to enable a service-oriented analyze. In this way, researchers and interested parties working on museum studies can better understand how museums adopted, reshaped, revalued and advanced digital technologies, imposed during the pandemic.

Throughout this article, firstly, the development of museums' digitalization process regarding the ways museums use digital tools and technologies will be discussed. Secondly, how various researchers studied the effects of COVID-19 will be briefly illustrated. Thirdly, with a focus on the private art institutions and museums located in Istanbul, the digital activities performed by Arter, Istanbul Modern, Pera Museum and SALT during the pandemic, which mostly refers to the lockdown period when the museums were closed in between March - June 2020, will be discussed. And finally, how the respondents of the institutions evaluate the digital shift imposed by the pandemic; what they have encountered during this process will be described within the framework of their relationship with the relevant online tools.

### **Museums and Digital Shift**

Message explains the concept of "new museum" as institutions where new objectives are developed and produced in order to associate with society with an inclusive manner to make the 'disciplinary boundaries' indistinct (Message, 2006, p. 604). Therefore, museums, operating as visitor-centered sites rather than collection-driven organizations, are primarily associated with the ways they unite with the public and develop their atmosphere for new segments of the population (Shrapnel, 2012). Regarding the social frame of reference, art museums have been developing their public scope as well as redefining and expanding their responsibilities in an attempt to unite with their visitors more straightforwardly, focusing on what their audience experienced (Esmel-Pamies, 2009). Onur states that museums had to use today's digital technologies, that enables them to deliver their cultural heritage inventory to wide audiences (as cited in Oğuz, 2019, p. 24). Thus, postmodern museology which emerged in the second half of the 20th century, is based on building a mutual interactive relationship with the visitor (Onur, as cited in Oğuz, 2019, p. 24). By this means, through introducing new ways for exhibition design and enabling innovative programs, introducing the notion of technology at the heart of museum life; developing new agendas like directed or curator-led visits, offering certain seminars for different age groups; providing various activities such as workshops, discussions modern museums define their new structure as places which enable greater communication with audiences (Altunbaş & Özdemir, 2012, p. 6).

"In a shift from a relatively static culture to a global, corporate and electronic culture that constantly invents and reinvents itself, we can come to know the art museum differently" (Oberhardt, 2001, p.5). Oberhardt argues that permanency cannot be discussed in the 21<sup>st</sup> century where we are living in an era of transition, which we seek to discover distinct and modern connotations for the study of art and museum studies to be able to be more open to the transforming culture and the new norms it brings (Oberhardt, as cited in Pollock & Zemans, 2007). Due to creating a more structured relationship between the museum and its audience (and perhaps new audiences), numerous scholars have addressed

the strategies planned by museums examining the user interaction research that suggests innovative programs, primarily based on curatorial activities; the use of technologies and imaginative festive elements that include emerging digital technologies (Bourgeon-Renault, Urbain, Petr, Le Gall-Ely, & Gombault, 2006); proposed methods to consume cultural and artistic works via measuring various visitor groups and their behaviors (Daenekindt & Roose, 2017).

When discussing the outcomes of the process of digitalization, Erbay states that enriched interactive design and augmented reality applications, carried the museum works to a new virtual dimension, thus in the era of postmodern museology, museums started taking advantage of the opportunities provided by digital technologies (Erbay, 2017, as cited in Oğuz, 2019, p.24). Examining the changing nature of the museum studies regarding their 'digitalization' process, we notice that to encourage participation; present audiences with an enjoyable experience and more and to facilitate the distribution of cultural objects and creating awareness, museums have begun to utilize various technologies such as 3D graphics, panorama displays, augmented and virtual reality technologies, as well as interactive games (Collin-Lachaud & Passebois, 2008).

In today's world, museums might well be "visited" 24 hours a day by means of what digital technology offers. Furthermore, digital opportunities provide visitors with diverse choices for engagement. Viewing exhibits, engaging in online debates, exchanging experiences, curating exhibitions, working with other audiences, and adding to museums' online collections are among the few benefits provided by the digitally-driven museums (Grincheva, 2018).

Social networking has been one of the prominent players in cultural organizations in order to establish a strong connection with the public. Moreover, when we discuss the experience of the online community, Grincheva (2018) suggests that the relevant audience needs diverse social and cultural events delineating online discussions through social networking sites. And studying all these online interconnections allows us to find:

(...) online traces which are constantly recorded in the digital realm as visitor comments, posts, likes, visits, or shares. This online data on virtual audience behavior provides opportunities for more nuanced and comprehensive audience research that aims to enhance relationships between institutions and the public. (Grincheva, 2018, p. 104)

The international conferences based on museums, and their digital presence have acknowledged the assessment of online museum practice and the time spent with multimedia apps as a significant trend (Esmel-Pamies, 2009). Therefore, these digital platforms and social media use were researched extensively under the digital museum and audience development studies.

Finally, when we consider the museum studies regarding the digital activities of museums in Turkey, we notice that researchers mostly have touched upon broadly how museums respond to the digital shift, giving examples according to the concepts they have discussed.

Concerning the museum research in Turkey, it is significant to point out that museums in Turkey are most generally differentiated as state museums and private museums, according to their governing structure. Therefore, it is possible to see different managerial approaches evaluating these two categories. Also, not all institutions owning collections, creating temporary exhibitions and engaging with public via various activities and publications, identify themselves as museums, even though they act as a museum in most ways. Likewise, some of the organizations that were evaluated as a part of this research have different institutional structures that will specified under the sampling section of this paper.

To move on, researchers define museums in Turkey (either state or private), as cultural organizations that benefit from digital products to support the presence of their temporary and permanent exhibitions (Karadeniz, 2020, p. 981). Also, academics working on the field indicate that the museums in Turkey can be described as places where technology-driven tools are continually being used to create online content through new media applications (Erişti, 2016; Çıldır & Karadeniz, 2014, as cited in Karadeniz, 2020). According to Karadeniz (2020), digital information guides, audio headset systems, impact-vision system installations, live painting applications, 3D information systems, layered holograms, virtual applications, touch screens, digital books, thematic simulations and virtual workshops are among the mostly used digital technologies can be seen at the museums in Turkey (p.981). With the digitalization process regarding the state museums, in 2012, 16 museums have started to be renewed with the contemporary museum understanding and in 34 new museums the implementation of new technologies has projected (Karadeniz, 2020, p. 981). Especially when we examine virtual presence of museums in Turkey, we discover various examples from both state and private museums. To illustrate, it is possible to take a virtual tour in 33 different state museums at the “[sanalmuze.gov.tr](http://sanalmuze.gov.tr)” established by the Ministry of Culture and Tourism. Private museums also keep up with the digitalization processes; through preparing digital exhibitions based on their collections and temporary exhibitions; social media organs, live broadcasts, webinars and online workshops (Karadeniz, 2020, p. 981).

Since there are not many detailed resources analyzing the web presence and social media usage in Turkey, in a recent research, Oğuz (2019) has analyzed 603 various types of museums in Turkey. It has been acknowledged that while 84% of the researched museums had a corporate website, 38% of these museum groups were using at least one of the social media platforms among Facebook, Twitter and Instagram (Oğuz, 2019, p. 110). Moreover, according to the research, when the social media usage performance is examined, it has learned

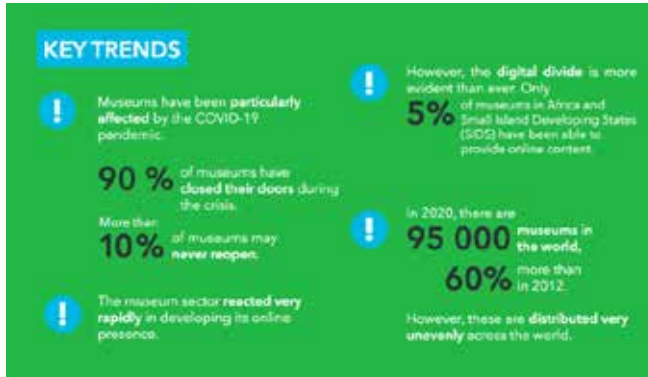


that most of the museums that actively use these platforms are located in Istanbul and have a management structure dependent on the private foundations (Oğuz, 2019, p. 111). Likewise, Parseyhan have analyzed 62 private museums in Istanbul and pointed that 36% of the researched museums have invested in social media and web services, while using digital technologies only prior to and after the visit; accompanied with the social media use, 24% of the museums utilize digital technologies to improve the visit itself; and lastly the 16% the museums approach the visit itself as a means of immersive experience, through digitalizing their contents, using 3D screens surrounding the visitors, or by other interactive technologies (Parseyhan, 2020, p. 3540).

### COVID-19 and Museum Studies

Museum activities across the globe have been interrupted by the COVID-19 pandemic, risking their financial sustainability and the wellbeing of thousands of museum workers (ICOM, 2020). (see Figure 1).

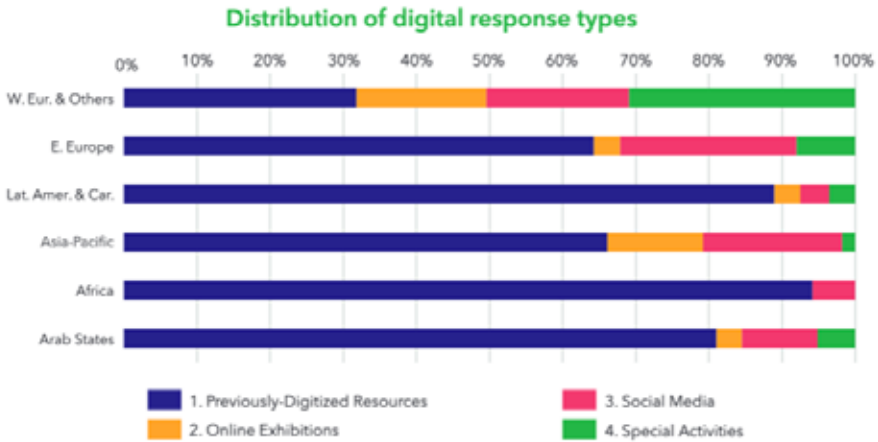
**Figure 1.** “Key Trends” presented by UNESCO (UNESCO, 2020, p.4).



The need for museums to use technology effectively and increase their digital capabilities has become central to discussions in the field of cultural heritage with the global COVID-19 pandemic (Karadeniz, 2020, p. 984). Through their reaction to the pandemic, museums worldwide have sought to be fast and constructive, turning their attention to resolving challenges within their societies in this circumstance (NEMO, 2020). Hence, by growing their digital services to connect audiences who remain at home, museums have responded as quickly as possible to reduce the feeling of alienation and loneliness (NEMO, 2020). Either by presenting or re-presenting their previously digitized resources or creating new contents including online exhibitions, virtual tours, online educative

workshops or informative videos about art and artists, different museums all around the world have found their way in the digital world during the pandemic. World-renowned museums such as the British Museum, the Metropolitan Museum of Art, the Louvre Museum, and the Hermitage Museum have entered into a great competition to bring their collections to the audience on digital platforms; and while updating their virtual museums and opened them to visitors, they have also created new virtual exhibitions and tours, also drawing attention to different studies on archeology and writing the history of the epidemic during the pandemic (Karadeniz, 2020, p. 976). It is also known that there has been a serious increase in the number of visitors of the virtual tours around the globe including Turkey (Karadeniz, 2020, p. 982). UNESCO has shared a figure regarding the distribution of digital response types of the researched museums in its report and illustrated the results regarding the digital responses by region (see Figure 2). According to the figure, while having utilized from previously digitized resources (cat. 1), museums categorized under the Western Europe & Others including Turkey, have also presented online versions of exhibitions and events (cat.2). Moreover, while using social media as a means of communication (cat. 3), museums under this category have used other media to create and share new content offering educational and creative activities (cat. 4) contrary to other regions (UNESCO, 2020).

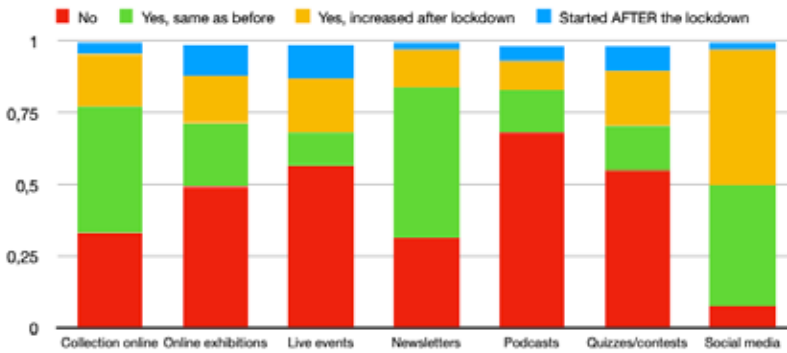
**Figure 2.** Distribution of digital response types presented by UNESCO (UNESCO, 2020, p.17)



While most museums utilize social media more than ever, there has been a change in the development of interactive tours and online displays since cultural institutions wanted to engage with their audiences via multiple products. Museums have established their appropriate educational function digitally by delivering online quizzes, and instructional resources, in addition to offering online

exhibits and interactive museum tours (NEMO, 2020). A respectable number of museums are now considering being more interested in the production of podcasts, live content and this leads to them seeking input and involvement from the online communities they are reaching out to (NEMO, 2020). ICOM has analyzed the changes in digital services regarding the usage of different digital tools before and during the pandemic to present how different museums communicate with their audiences (see Figure 3). According to the figure, for partly 15% of contributors, all the listed digital activities have either increased or started after lockdown and also nearly half of the contributors have begun presenting online activities through social networks or increased their usage (ICOM, 2020).

**Figure 3.** Changes in digital services presented by ICOM (ICOM, 2020, p.10)



While it is still challenging for certain museums to carry out some operations, significantly moderate services, it is inevitable that this crisis would have a lasting effect on how cultural institutions engage with their audiences (ICOM, 2020).

In order to collect data about how the current crisis of COVID-19 effected and could influence the cultural field in the short and long term, most known institutions relating to the arts and museum sector such as ICOM, NEMO, ArtFund, UNESCO established national surveys to examine the effects of the lockdowns, as referred above, and focused on digital resources and communication; online activities on social networks; investment in digital technology, digital cultural heritage and the use of these networks; the quick and compliant digital skills and infrastructure, among other impacts of the pandemic.

Various writers have conducted comprehensive research to exemplify the digital activities of museums (Karadeniz, 2020); investigate how the museums deal with the COVID-19 global crisis by putting digital and virtual applications into effect (Erkmen, Kılıç, & Kutsal, 2020); map innovative approaches of museums

regarding the strategies adopted (Zbucnea, Romanelli, & Bira, 2020); understand which traditional patterns of consumption have been affected concerning the digital cultural experience (Radermecker, 2020); examine alternative replacements making use of online platforms (Burke, Jørgensen, & Jørgensen, 2020) digital communication of museums and the increased online participation of the audiences (Diamantopoulou, 2020); acknowledge how the pandemic has affected museology studies through exemplifying the usage of new media tools from Turkey (Kasapoğlu Akyol, 2020).

### **The Purpose, Method and Sampling of the Research**

As the goal of this paper was to drill down into the impact of COVID-19 and illustrate different aspects that museums and art institutions faced regarding their digital presence, the research is qualitative in nature. To be able to fully understand the general state of museums during the pandemic, researchers should not only concentrate on examining numbers of scope, interactions, and posts in terms of using digital media resources. Since qualitative analysts are becoming more concerned in questioning how and why issues were taking place and evaluating perspectives, attitudes and behaviors (Creswell, 2016), this study design offers respondents the ability to be responsive in their answers and extend the discourse. For this purpose, to investigate how museums responded to what pandemic and lockdown brought with respect to digital activities, four in-depth interviews have conducted with people who work at the digital marketing and communication departments of Arter, Istanbul Modern, Pera and SALT, with their consent on recording.

As qualitative research aims to reveal how the participants perceive, conceptualize and evaluate the events instead of a numerical representation, in-depth interviewing was used from data collection techniques (Rafiq, Batool, Ali, & Ullah, 2021). Employees of four private art institutions in Istanbul, who works under digital communication and marketing departments were interviewed (see Table 1). While having a general information about the digital communication strategies of the institutions and how they have been practiced before and after the pandemic, the following concepts have discussed with the interviewees regarding their experience of:

- using various digital media tools and platforms
- content creation process for digital communication
- resource management in terms of new media usage
- presenting online curatorial activities, during the pandemic.

Also they were asked to evaluate the challenges and advantages of this period and their future plans in terms of digital media usage. The talks were held during January 2021. Three of the four interviews were conducted via Zoom and were recorded with the consent of the participants and deciphered together

with the notes taken during the interview. One of the interviews was conducted by phone. The duration of the meetings varies between 50 to 60 minutes. The participants identified below (see Table 1), which were aimed to be interviewed with purposive, typical case sampling, have been selected due to their easy accessibility as used in convenience sampling.

**Table 1.** Interviewee Information

Interviewee Institution	Position	Code
Arter	Media and Marketing Specialist	I1
Istanbul Modern	Digital Marketing Manager	I2
SALT	Institutional Communication Specialist	I3
Pera Museum	Digital Projects and Social Media Supervisor	I4

Concentrating on their corporate websites, Istanbul Modern describes itself as an institution which was established in 2004 as Turkey's first modern and contemporary art museum, dedicated to expressing the creative imagination and cultural identity of Turkey with the locally and internationally art worlds, through facilitating a full variety of interdisciplinary programs (Istanbul Modern); SALT is identified as a cultural organization providing research-based exhibits, publications, web-based and multimedia services, as well as creating programs, delivered through SALT Beyoğlu and SALT Galata in Istanbul and to SALT Ankara (SALT). Moreover, established in 2010 as an affiliate of the Vehbi Koç Foundation, Arter is defined as a sustainable, lively cultural center providing a large variety of services that are open to everyone (Arter). And lastly, Pera Museum was opened in 2005 and is a private museum founded by the Suna and the Kiraç Foundation, aiming to offer an outstanding range of diverse, high-quality cultural and artistic services (Pera Museum).

The institutions included in this analysis may be expected to present a suitable scenario in regard to the various corporate identity features that the private museums in Istanbul hold. The researcher was unable to contact a significant number of respondents owing to the pandemic situation in the world and the density of the workload that the new media and communication departments contend with. However, this limitation was tried to be resolved by holding in-depth interviews which help to see the topic from different perspectives.

The results of the data that emerged after the in-depth interviews were presented to the reader by using the descriptive analysis method defined by summarizing and interpreting the data obtained according to previously deter-

mined questions and themes (Yıldırım & Şimşek, 2016, p. 238), in conjunction with the results of previous research, which already presented.

## **Findings and Discussion**

### **A general look at the usage of digital media tools before COVID-19**

The use of digital media tools in museums generally aims to maintain interaction with visitors, collect data about them, to remind the activities and programmes offered to the existing audience regularly and to provide information to new visitors (Erkmen et al., 2020, p. 274). While museums are adapting the inter-museum communication channels to develop technology, they can obtain faster and more measurable data via social media and websites instead of using classical communication tools had their grounds outside the museum (Erkmen et al., 2020, p. 274).

It has been indicated that the interviewed institutions' digital activities had started long before the pandemic, and especially for the last five years, utilizing social media consciously was at the center of their communication agenda. When we examine the most popular digital media platforms that all the institutions make use of, we can notice that they all have a Web page, Youtube, Instagram, Facebook and Twitter accounts. Therefore, the investment relating to the usage of digital media tools was already made years ago. However, three of the institutions have mentioned that they are on the verge of developing a new Web page to present a more user-driven design, language and interface. Moreover, although each museum has a LinkedIn account, it would not be wrong to say that this is the least used or less significant account among other media tools. Finally, tools revolving around sound and music, such as Spotify or Soundcloud, were the only ones not used by all the institutions. For example, while Pera Museum and Arter have their Spotify accounts, the others do not. And it is essential to point out that the ones who have the account only use it to create playlists, which means they do not create original content such as podcasts etc. Uniquely, only Arter utilizes Soundcloud to share audio content prepared for the exhibitions. In addition to the digital tools mentioned above, all the institutions state that e-newsletter delivery is a significant part of their online and digital communication.

As indicated, all the institutions emphasized that they have a structured digital system before COVID-19, which was helpful for them to maintain their communication during the lockdown period. To exemplify, the interviewee representing SALT, briefly refers to their digital presence before and during the pandemic below.

In fact, we were open to sharing through different digital tools before the pandemic. Since our aim is for users to reach our archive, which also exists dig-

itally, we have started to evaluate our contents under different headings again. (I3, SALT, Personal Interview, January 24, 2021)

## **During COVID-19**

### **Corporate Websites**

While evaluating the websites first, the interviewees were asked about their institutions' general approach regarding how they regulate their websites and other websites they utilize and were there any changes in terms of usage.

In the case of how the institutions utilize their websites, it has been noted that Pera Museum sees its website as an online museum. In other words, they believe that visitors should reach every information regarding what the museum presents to them through their website. "We should not consider digital tools, separately from the museum," says the interviewee representing Pera Museum (I4, Pera Museum, Personal Interview, January 14, 2021). This includes the artworks, exhibitions, programs, and events. Apart from operating as a reflection of the actual museum, Pera's website offers digital-only content to its visitors through re-evaluating their collection at Google Arts&Culture. Acting in the same way, Istanbul Modern benefits from its website to inform its visitors about their calendar, create digital content for the online tools, allow online visitors to experience the 3D tours of the exhibitions, and reach a selection from the museum's permanent collection. Digital Marketing Manager of Istanbul Modern states that they consider their website as a library.

Diversly, SALT offers three different corporate websites. To be able to present the exhibitions and events of SALT Galata & Beyoğlu, the institution prefers to use saltonline. Also linked to the mentioned website, presenting both physical and digital sources (SALT) to open a space for research the institution uses saltresearch. And lastly, SALT provides access to its famous archive collections via archives.saltresearch.org, which can be accessed from saltresearch.

After the general evaluation, the interviewees have been asked if and how the pandemic has affected the way that they operate their websites. All interviewees indicated that they either re-arranged their content at the homepage of their websites to announce what they are already offering to draw attention or they embedded new content such as the online exhibitions, videos, or films prepared during the pandemic.

We bring some of our content, which we believe to be more influential, up front either through banners, or pop-up screens, or by changing the frontend. For example, our collection or 3D virtual tours which we created long before the pandemic. Also, we wanted people to be aware that our museum shop was still working online, and our learning activities have moved to online channels such as

workshops. As a result, during 2020, 800.000 visitors reached our website and the Web page's overall engagement increased by 30% percent. (I2, Istanbul Modern, Personal Interview, January 6, 2021)

While mentioning how they reshaped their homepage structure in terms of content, the institutions have also pointed how their reevaluation has affected the visitor numbers.

We were using our website more as an archive, but during the pandemic, we started using it as the front face of the content we create, by repositioning and changing the layout of the homepage. We presented works from our archives that are already on hand with newly curated themes on the research page. While doing that, we were also presenting web projects, and we thought about how we could adapt our content to today's agenda. Therefore, our website has got much more attention than the other actions we have taken; especially the view rate of our website of our digital archives increased twofold. (I3, SALT, Personal Interview, January 24, 2021)

It has been acknowledged that Arter presents a different perspective from other institutions in terms of how they use their website. Arter offers necessary information regarding the exhibitions and other programs, also giving a brief information about the institution, building and its facilities including its membership options. However, during the pandemic, it has been noted that to be able to engage with the audiences, online selections of video works titled #playathome were presented on the museum website and workshops titled Show and Tell from Home were held through the online communication platform Zoom.

### **Social Media (Facebook – Instagram – Twitter)**

The Digital Projects and Social Media Supervisor at Pera Museum indicates that since social media came out, the issue of accessibility has become prominent for them; "the more people we can reach and deliver our services to, the better for the museum." (I4, Pera Museum, Personal Interview, January 14, 2021). It is likely that not all the museums evaluate the issue of reach from the same perspective. The interviewee representing Arter states that increasing the posting frequency on social media during the pandemic to be able to achieve higher interaction rate or reach, was not the primary objective of Arter and discussed their motive as following.

We did not increase our frequency of social media sharing because we were already posting on a daily basis and focused on the type of content we can offer. And the driving force behind it was to mediate a sustainable interaction with art, as much as digital presence itself. (I1, Arter, Personal Interview, January 30, 2021)



Generally, museums state that they make announcements from every social media account as a part of their communication strategy, so they usually share the same content on every platform. Likewise, below, Istanbul Modern's participant states in detail that they have tried to post all information on each social media platforms simultaneously.

We try to share every content on Instagram, Twitter and Facebook at the same time. We embedded the same content in different tools separately in order to create the same Istanbul Modern perception everywhere. However, the availability of broadcasting live talks on Facebook and Instagram have created their unique place among the other social media tools. We tried these live events in the pandemic period too. Also, since sharing video content has become essential during the lockdown, we distinguished the social media tools that enable us to utilize this feature the most from others. That's why our posting frequency has increased. We use Instagram stories more than the other tools, because it gives us the ability of sharing the same content repeatedly such as reminders for our events or announcements. (I2, Istanbul Modern, Personal Interview, January 6, 2021)

Similarly, when we discuss the posting frequency, Arter states that they have not changed their daily frequency because they prefer to be careful about over-posting. They wanted to maintain the ongoing posting traffic which their followers are used to. In like manner, not only for social media posting, but also for creating digital content in general, SALT also wanted to be patient during the pandemic and described the process as follows:

Unlike other museums, we were not in a rush to share new ideas and contents; we kept certain periods of time to understand the pandemic world after we closed. Although we had a busy schedule for sharing online contents, we still kept studying our current programmes and presented most of them digitally around September. (I3, SALT, Personal Interview, January 24, 2021)

We notice that social media is being used as a marketing tool and it has an essential part in some of the museums' general marketing strategy for informing people about offers, in addition to strengthening their hand for further co-operations on social media with its sponsors. Also, it has been acknowledged that producing content to bring art to people's lives and invite people to generate content together is another strategy developed during the pandemic. Likewise, when we consider the motivations behind the usage of digital tools specifically during the pandemic, another critical point to realize is that not all the institutions' main aim stayed the same. On the contrary, it has evolved. To illustrate the point, it is important to share what Pera Museum's participant indicated below :

While we were using social media to inform our followers about our

exhibitions and events that are normally included in our calendar, we have changed this perspective through re-arranging and representing our old content on social media during the pandemic period. Social media tools, which were considered mainly as advertising and promotion channels by the institution in the past, are now seen as the museum itself. Therefore, thanks to new media tools we can navigate the digital environment more easily and our social media accounts have become richer in content, almost more than the physical environment. (I4, Pera Museum, Personal Interview, January 14, 2021)

Moreover, thanks to the pandemic, institutions were more open to new ideas and therefore decisions have evolved for the better. It has been stated that the pandemic has opened the way for creating user-generated content in Istanbul Modern, for the first time. Embrace art with a rainbow project, where they invited children to paint rainbows inspired by Sarkis's work *Rainbow* from the museum's collection, can be given as an example as it is indicated below:

To be able to connect with more people who are stuck in their houses and to offer them creative activities that can be done with children, we benefit from user-generated content, and it made a big impact. (I2, Istanbul Modern, Personal Interview, January 6, 2021)

### **YouTube and Vimeo**

Even though they both enable featuring motion videos elementally, in terms of evaluating their usage, YouTube and Vimeo must be considered separately. As mentioned in the first section regarding the website usage, all four museums have added new content to their websites, such as online movie screenings or a curated selection of video works from the collection or even online exhibitions formed to exhibit video works; therefore, they needed to embed these video formats via an appropriate digital tool. Although all the institutions have a YouTube account, it has been reported that they chose to use Vimeo to embed videos on their websites because it was a more convenient tool for doing so. However, when we consider reaching more people and following the new media trends followed by the majority, YouTube creates its unique space in our lives. Specifically, all the museums interviewed own a YouTube channel; it is mostly used as a tool that can be inferred as a platform that facilitates growing audiences and creating face-to-face communication (Anderson, 2010) and grounds for social engagement.

To dig further, we discover that all the museums' presence on YouTube dates back to 2011-12. While some museums were using it more frequently, some were not active users (see Table 2). Nevertheless, all the interviewees admit that the amount of content they have published on YouTube has increased during the pandemic.

**Table 2.** Youtube Membership and Videos Posted

Institution	The date joined on Youtube	Numbers or videos added (Feb 2021)
Arter	February 2012	71 videos
Istanbul Modern	November 2011	268 videos
Pera Museum	September 2011	592 videos
SALT	February 2011	427 videos

While talking about their YouTube strategy, the Digital Marketing Manager of Istanbul Modern stated that they have shared diverse content through YouTube.

Before the closure, we had already invested in our YouTube account, and we were using it as a video repository. We improved the way we use it regarding what it offers as a digital media tool during the pandemic, we renewed our channel and adapted it. Through sharing new video content, we started using YouTube more actively. Among these, we can count the ones our curators and educators talk about artworks from our collection or exhibitions; live or recorded videos of the events and talks held by the curatorial or cinema departments on Zoom; projects that we have created to archive the COVID-19 period through the eyes of artists; video works from our exhibitions and so on. I must indicate that we have also managed to broadcast live events on YouTube for the first time in the pandemic. (I2, Istanbul Modern, Personal Interview, January 6, 2021)

Therefore, it might be true to say that Istanbul Modern was one of the institutions that shared the most diverse content on YouTube.

In like manner, while Pera was creating YouTube exclusive exhibition contents through presenting the artworks, newly created videos about old exhibitions and artists, curator and artist talks or workshop videos; SALT has moved its famous "Thursdaycinema" to YouTube to continue showing movies, and also hosted talks and presentations. Likewise, Arter shared a prior exhibition content offering a 3D experience, or artwork videos, also including workshops and art historian talks.

Additionally, it has been stated that the YouTube Ads feature helped SALT the most, in terms of creating awareness among the possible visitors. "Proportionally, YouTube was the most interactive platform we make use of. (I3, SALT, Personal Interview, January 24, 2021)

## **Google Arts & Culture, and 3D Tours**

As mentioned, Google Arts & Culture has become really popular during the pandemic since it has enabled people to reach artistic content from various art institutions in their homes. That's why, so many museums around the world were providing content to be shared on the website as mentioned below:

People were really interested in what museums were sharing in Google Arts and Culture because they needed to take a breath with art. Therefore, the engagement statistics on the site has increased 100%. (I4, Pera Museum, Personal Interview, January 14, 2021)

Correspondingly, the only institution which was not present on Google Arts&Culture before the pandemic was Arter. With opening its new building in September 2019, they were preparing to launch their account and on International Museum Day in May 2020, they have also opened their first exhibition on Google Arts&Culture, during the closure period. Likewise, Pera and SALT have increased their presence by adding new projects on Google Arts & Culture. However, SALT utilizes Google Arts & Culture mostly to promote their archival value in a unique way.

When we discuss the presence of 3D virtual tours, we realize that Istanbul Modern was benefitting from it before the pandemic period, and the most prominent reason behind having a virtual tour was documenting the old building that they now rebuild. As mentioned, through drawing attention to the virtual tour on their website and social media at the beginning of the lockdown period, the museum experienced a tremendous interest. For this reason, while Istanbul Modern was adding three more 3D virtual tours to its website during the pandemic, Pera and Arter have also shared their 3D exhibitions. However, both institutions indicated that the primary reason for having a 3D tour was to document the shows. Lastly, apart from its Google Arts & Culture presence, SALT did not choose to offer a 3D exhibition tour during the pandemic because the physical experience proposes a critical value for the institution.

## **Challenges Faced and Advantages Gained Throughout the Lockdown in General**

When the interviewees were asked about the challenges of the lockdown and its effects on digital media usage, the most common response was the issue of creating eligible content in a short time. For example, the interviewee representing Istanbul Modern states that being fast in this process was really important in order to transfer most of the contents to several online platforms simultaneously. Media and Marketing Specialist of Arter talks about the challenging parts of the pandemic period below:

Adapting to the digital world during the lockdown was challenging since in Arter's programme physical presence has always been central. During this period, we searched for new ways to maintain our interaction with our followers and visitors through digital media and developed new formats with cross-departmental studies. (I1, Arter, Personal Interview, January 30, 2021)

Also, another aspect mentioned as a challenge was the process of persuasion. Since some of the museums were inexperienced in using specific digital tools, the teams responsible for digital communication had to convince the museum executives to change their previous digital strategy. For example, posting new content on social media, having new partnerships with other museums, attending the commonly used hashtag movements<sup>1</sup> or using a specific digital media tool.

It has allowed us to break prejudices. Thanks to the closure of the museum during pandemic and the need for creating new content, we have developed the way we communicate with our audiences. (I4, Pera Museum, Personal Interview, January 14, 2021)

Regarding the usage of new media tools that were not used before the pandemic, we found that the institutions had difficulties in choosing the right tool for sharing their content.

We had to learn many new tools; for example, we focused on Google Analytics and Adds. We had to decide whether to use YouTube, Zoom, or Vimeo. We worked to improve our infrastructure for movie screenings, made investments where we saw necessities such as buying stock images to create new content. We had to make new decisions, and there were sometimes unforeseen errors or uncertainties during the process. (I4, Pera Museum, Personal Interview, January 14, 2021)

The importance of analysis and data has increased. We specialized in how to use different new media tools in terms of data analysis. This also helped us know more about our online visitors and propose new plans for the targeted audiences. Now we care more about understanding the visitor profile and demographics. (I2, Istanbul Modern, Personal Interview, January 6, 2021)

Correspondingly, the interviewee representing Istanbul Modern states that they have started working with an Innovation Consultant to better their usage of digital media tools and get the most out of them.

Another challenge to consider was also the changing nature of the sales channels. Although museums are non-profit-oriented institutions, they need re-

---

1 #MuseumBouquet, #MuseumSunshine

sources in order to continue to bring their services to the public. For this purpose, some institutions had to start online sales activities or increase their work amount in existing channels. This brought to the agenda that digital tools should also be used for sales purposes. For instance, Istanbul Modern has collaborated with Art-sy and Amazon to sell its products from the museum shop. This meant learning new interfaces to create a page and publish the necessary works. Of course, not all institutions opened themselves to new products and decided to sell via the existing tools. While Arter was selling books from its bookshop through online orders via e-mails, Pera Museum used the direct messaging tool of Instagram to share money transfer information. Here we should evaluate SALT differently from other museums since both venues of the museum are free of charge.

As an institution that offers free access to its venues, it was important for us to create more resources for the people. However, since we lost out on other incomes, such as renting places inside of our buildings, we needed to cut our marketing budgets that focus on the outdoors. Instead, we redirected that budget to social media marketing. (I3, SALT, Personal Interview, January 24, 2021)

To move on, since creating content for digital media platforms mostly became the principal goal, one can suggest that the digital media and communication departments of the museums were under more pressure. When asked about the challenges of the pandemic, it has been acknowledged that another critical point that was experienced during the lockdown was the excessive workload. When asked about how these departments managed their time and resources during the pandemic, it has been noticed that sharing the workload between different departments was a standard method used. Museum teams also pointed that the inter-departmental cooperation has increased during the process. Especially curatorial and education departments have worked hand in hand with the digital media departments. Even though people were not physically in the same office anymore, thanks to Zoom or Google Meet, they have started to spend more time working together even more than before and it has enriched the communication also between the museum staff. Likewise, not losing the communication helped employees to act fast as the Institutional Communication Specialist of SALT exemplifies:

Our practice of working from home and together have increased; we are more organized now. We realized that our intuitions and reactions were strong; we were able to convert a previous exhibition into a Google Arts & Culture content in only two weeks. (I3, SALT, Personal Interview, January 24, 2021)

Similarly, the interviewees state that they have learned how important it is to make daily and weekly plans and sometimes not make any long-term plans.

When we discuss more on the positive results of this period, all interview-

ees argue that the pandemic and lockdown period has been a very stimulating process to evaluate what can be done and what can be considered. Even though not all institutions decided to share everything digitally, it has been indicated that they all realized the importance of creating a qualified online archive. When talking about the advantages and positive achievements of COVID-19, all the institutions pointed out it was vital for them to reach people outside of Istanbul.

As an arts and culture institution we considered this period as an opportunity to reach our followers from various parts of Turkey, especially through our online programmes and workshops. We are happy to be in touch with people who were not able to visit Arter before. (I1, Arter, Personal Interview, January 30, 2021)

Likewise, it was indicated that SALT has also reached wide audiences in Turkey.

We reached people from different parts of Turkey, especially through our website of our digital archives. During this period, when students and academics had to work from home, we provided access to university academicians. Through sending e-mails, we informed them about the existence of the documents we have. We pioneered the establishment of a committee of researchers under the project named Ask an Expert and contributed to the online consultation through this board. It was crucial for us to increase the human touch and interaction relating to our activities. We have also conducted various online study groups focused on different research topics. Through these experiences, we reached a lot of people from different regions of Turkey. (I3, SALT, Personal Interview, January 24, 2021)

Similarly, with respect to the numbers relating to website reach, it has been stated that it was vital for Istanbul Modern that 48% percent of the museum's online visitors were people who live outside of Istanbul.

Another point that was touched upon from time to time while discussing other subjects with the institutions was how the pandemic period opened a space for new collaborations or reinforced and moved existing partnerships to digital platforms. Istanbul Modern has collaborated with Facebook for the first time and carried out four different live broadcasts under the theme of culture and art. Likewise, both Istanbul Modern and SALT moved their existing collaborations online via utilizing digital media tools. While Istanbul Modern was sharing video content as a part of their online exhibition under the project of Artist Film International; SALT created video content under the theme of Artists in Quarantine to support the conversation about the effects of the current pandemic, in collaboration with L'Internationale.

## **Conclusion**

It can be emphasized that the significance of the museums in our lives has increased during the COVID-19 crisis. People were looking for new ways to connect with art & culture and also with communities that they have shared values. Museums are cultural organizations that aim to have a strong relationship with their audiences either physically or online and have experienced diverse ways of digital communication via diverse digital media platforms and tools during the pandemic. From interactive tours to e-learning tools, museums have used services in a number of ways so that their digital presence may offer a means to communicate with the public, in addition to exchanging exhibits and experiences and helping those in lockdown during the COVID-19 crisis. While some researchers have analyzed the outcome of this usage in terms of content, sharing and reach, this study focused on how this sudden crisis has affected the museums in terms of going deeper into the digital world and how it felt for the museum teams to experience this process with its advantages and challenges.

According to the research, it can be said that art institutions and museums were utilizing the digital world long before the pandemic. However, both the tools they used and the way they used them differed during the pandemic. Likewise, during COVID-19 museums have acted in diverse ways, with respect to the digital activities they offer. The interviewees stated that the pandemic has opened a space for new ways of communication, while also challenging the institutions.

Together with, it was understood that the institutions have also adopted different working principles at the time of lockdown in line with their visions. Also, since the pandemic prompted the museums to act fast, it has allowed for new decisions to be taken by the administrations of these organizations, regarding their digital communication. Finally, it was concluded that the transfer of the currently carried activities to digital platforms has improved the visitor profile of the museums so far, and therefore institutions decided to continue conducting online activities in order to reach diverse audiences.

As mentioned, museum studies under the scope of communication sciences which research the use of digital tools, are limited in Turkey. In this sense, this article will contribute to this new field which has recently found its place in the literature. In addition, considering the conducted studies in the field aim to exemplify the digital communication strategies of museums without discussing the personal experiences even though it is a very small and human-oriented sector, this research focusing on the experiences of the employees, who create and implement these strategies, will provide a new perspective to the field. Academics working in the disciplines of communication sciences, public relations, new media, museum studies and managers working in the field of culture and arts



and strategy development can also benefit from this study.

Even though the scope of this article is limited to the studies and digital practices of the interviewed private art institutions in Istanbul, these findings may be valid for other examples too. However, other small scaled private museum and state museums should be examined for further research and realization to discuss the subject. Also including a quantitative approach to evaluate the presented content via digital communication tools and the effects of implemented strategies to understand how visitors responded to these strategies during the pandemic may present a broader approach in the field. As the coronavirus pandemic continues affecting our lives, art museums around the world and institutions of all sizes face unpredictable futures, with no definite date for the end of the crisis. Therefore, by conducting a broader study with a more elaborate scope, this research may be developed in a more integrated way by using a methodology offering a comparative design.

### **Bibliography**

- Altunbaş, A., & Özdemir, C. (2012). Çağdaş müzecilik anlayışı ve ülkemizdeki müzeler. Retrieved 7 December 2020, from <https://teftis.ktb.gov.tr/Eklenti/4655,-makale.pdf>
- Anderson, C. (2012, June). How web video powers global innovation. TED Conferences. [https://web.archive.org/web/20131202000212/http://www.ted.com/talks/chris\\_anderson\\_how\\_web\\_video\\_powers\\_global\\_innovation.html](https://web.archive.org/web/20131202000212/http://www.ted.com/talks/chris_anderson_how_web_video_powers_global_innovation.html).
- Arter. (n.d.). Retrieved February 5 2021, from <https://www.arter.org.tr/en/about-us>
- Burke, V., Jørgensen, D., & Jørgensen, F. A. (2020). Museums at Home: Digital Initiatives in Response to COVID-19. *Norsk Museumstidsskrift*, 6(2), 117-123. doi:10.18261/issn.2464-2525-2020-02-05.
- Bourgeon-Renault, D., Urbain, C., Petr, C., Le Gall-Ely, M., & Gombault, A. (2006). An Experiential Approach to the Consumption Value of Arts and Culture: The Case of Museums and Monuments. *International Journal of Arts Management*, 9(1), 35-47.
- Collin-Lachaud, I., & Passebois, J. (2008). Do Immersive Technologies Add Value to the Museumgoing Experience? An Exploratory Study Conducted at France's Paléosite. *International Journal of Arts Management*. 11(1), 60-71.
- Creswell, J. W. (2016). Essential skills for the qualitative researcher . 1-292.
- Daenekindt, S., & Roose, H. (2017). Ways of preferring: Distinction through the 'what' and the 'how' of cultural consumption. *Journal of Consumer Culture*, 17(1), 25-45. doi:10.1177/1469540514553715.
- Diamantopoulou, S. (2020, August 17). Retrieved from Experiencing the digital museum at the time of the pandemic: The ethics of multimodal communication with the visitors: <https://panmemic.hypotheses.org/778>

Erkmen, A., Kılıç, M., & Kutsal, D. (2020). Accessibility of Art Museums in Istanbul during the COVID-19 Pandemic: An Evaluation via Social Media and Digital Applications. *MSGÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(22), pp. 271-289. Retrieved December 16, 2020.

Esmel-Pamies, C. (2009). Into the politics of museum audience research (Master's thesis). Retrieved from: [E]dition 5 Tate Encounters.

Grincheva, N. (2018). Researching online museums: Digital methods to study virtual visitors. In I. Ievenberg, T. Neilson, & D. Rheams (Eds.), *Research methods for the digital humanities* (pp. 103-128. ). Palgrave Macmillan.

ICOM. (2020, May 26). Museums, museum professionals and covid-19: Survey Results.

Retrieved from <https://icom.museum/en/news/museums-museum-professionals-and-covid-19-survey-results/>

Istanbul Modern. (n.d.). Retrieved February 2 2021, from [https://www.istanbul-modern.org/en/museum/about\\_760.html](https://www.istanbul-modern.org/en/museum/about_760.html)

Kasapoğlu Akyol, P. (2020). Covid-19 Küresel Salgın Dönemi ve Sonrası Müze Etkinlikleri. *Millî Folklor*, 32(16), 72-86. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1192049>.

Karadeniz, C. (2020). Müzede Dijital Teknolojilerin Kullanımı ve Salgın Sürecinde Dijital Katılım. *idil*, 70, 975-984. doi: 10.7816/idil-09-70-06 .

Message, K. (2006). The New Museum. *Theory, Culture & Society*, 23(2-3), 603-606. doi:10.1177/0263276406023002110.

NEMO. (2020, May 12). Survey on the impact of the covid-19 situation on museums in Europe Final Report. Retrieved from

[https://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO\\_documents/NEMO\\_COVID19\\_Report\\_12.05.2020.pdf](https://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/NEMO_COVID19_Report_12.05.2020.pdf)

Oberhardt, S. (2001). *Frames within frames: The art museum as cultural artifact*. New York: Peter Lang.

Oğuz, İ. (2019). Dijital iletiŒim sürecinde türkiye'deki müzelerin yeri. Unpublished master's thesis. Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir

Parseyhan, B. G. (2020). Digital Transformation in Museum Management: The Usage of Information and Communication Technologies. *Turkish Studies - Social Sciences*, 15(8), 3539-3550. doi.org/10.47356/TurkishStudies.45995.

Pollock, G. and Zemans, J. (2007). *Museums after modernism*. Malden, MA: Blackwell.

Pera Museum. (n.d.). Retrieved February 1, 2021, from <https://www.peramuseum.org/>

um.org/Home/About

Radermecker, A. V. (2020). Art and Culture in the COVID-19 era: For a Consumer-oriented Approach. *S. SN Business & Economics*, 1(1), doi:10.1007/s43546-020-00003-y.

Rafiq, M., Batool, S. M., Ali, A. F., & Ullah, M. (2021). University Libraries Response to COVID-19 Pandemic: A Developing Country Perspective. *The Journal of Academic Librarianship*, 47, 1-10.

SALT. (n.d.). Retrieved December 11 2021, from from <https://saltonline.org/en/43>

Shrapnel, E. (2012). Engaging young adults in museums an audience research study. Unpublished master's thesis.

UNESCO. (2020, May). Museums around the world in the face of covid-19. Retrieved from

[https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373530?fbclid=IwAR0JGX8DmJ-ZUMIWPK7mMF8FDx4\\_x8FDJIYEOy0YO6jH63mBTjtQhhP\\_yN1w](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373530?fbclid=IwAR0JGX8DmJ-ZUMIWPK7mMF8FDx4_x8FDJIYEOy0YO6jH63mBTjtQhhP_yN1w)

Zbucnea, A., Romanelli, M., & Bira, M. (2020). Museums in time of the covid-19 pandemic. Focus on romania and italy. *Proceedings of Strategica 2020*, 680-705. Retrieved from [https://www.researchgate.net/publication/345732637\\_Museums\\_during\\_the\\_COVID-19\\_pandemic\\_Focus\\_on\\_Romania\\_and\\_Italy](https://www.researchgate.net/publication/345732637_Museums_during_the_COVID-19_pandemic_Focus_on_Romania_and_Italy)

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin.

# Susma Söyle: Sokak Müziğinin Onu Performe Eden Genç Yetişkinlerin İletişimsel Eylemlerindeki Rolü

**Sümevra Soydaş**

Yüksek Lisans Öğrencisi

Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi

soydassumeyra@gmail.com

ORCID: 0000-0001-8883-3709

## Abstract

### **Don't Be Silent, Sing: The Role of Street Music in The Communicative Action of Young Adult Performers**

*Music affects the aesthetic experience of the performers and their communicative action. As it is performed in the public sphere, street music makes it possible to examine many aspects of these actions that take place in the mediocrity of daily life. This study aims to explore the role of street music in aesthetic experience and communicative action of the young adult performers with strong focus on such three interactions: relations between performer-listener, among performers, and between performer and their close ones. In this study, it is argued that street music, which is considered in the context of performance, enables many interactions and contributes to the communicative actions of young adult performers. This argument was tested with semi-structured in-depth interviews with young adults who constitute the sample of the study. The experiences of the interviewees were evaluated with the descriptive analysis technique in line with the theoretical/conceptual framework. In the light of both secondary literature review and interviews; it has been concluded that street music contributes positively to socialization and negotiation ethics of young adult performers.*

**keywords:** Street music, performance, urban space, public sphere, young adult, communicative action

## Résumé

### **Ne soyez pas silencieux, chantez: le rôle de la musique de rue dans l'action communicative de Jeunes interprètes adultes**

*La musique affecte l'expérience esthétique des interprètes et leur action communicative. Pratiquée dans l'espace public, la musique de rue permet d'examiner de nombreux aspects de ces actions qui se déroulent dans la médiocrité de la vie quotidienne. Cette étude vise à explorer le rôle de la musique de rue dans l'expérience esthétique et l'action communicative des jeunes interprètes adultes en mettant fortement l'accent sur ces trois interactions: les relations entre interprète-auditeur, parmi les interprètes et entre les interprètes et leurs proches. Dans cette étude, il est avancé que la musique de rue, considérée dans le contexte de la performance, permet de nombreuses interactions et contribue aux actions de communication des jeunes interprètes adultes. Cet argument a été testé avec des entretiens approfondis semi-structurés avec de jeunes adultes qui constituent l'échantillon de l'étude. Les expériences des personnes interrogées ont été évaluées avec la technique d'analyse descriptive conformément au cadre théorique / conceptuel. À la lumière de la revue de la littérature secondaire et des entretiens; il a été conclu que la musique de rue contribue positivement à l'éthique de socialisation et de négociation des jeunes artistes adultes.*

**mots-clés:** Musique de rue, performance, espace urbain, sphère publique, jeune adulte, action communicative

## Öz

Müzik, onu icra edenin estetik deneyimini ve iletişimsel eylemlerini etkilemektedir. Sokak müziği ise kamusal alanda icra edilişyle, gündelik hayatın aladeliliğinde gerçekleşen bu eylemlerin birçok yönden incelenmesine olanak tanımaktadır. Bu çalışma, sokak müziğinin, onu icra eden genç yetişkinlerin estetik deneyimleri ve iletişimsel eylemlerindeki rolünü; icra eden-dinleyici, icra edenler arası ve icra eden-yakın çevresi arasındaki etkileşimden oluşan sac ayağına odaklanarak keşfetmeyi amaçlamaktadır. Bu çalışmada, performans bağlamında ele alınan sokak müziğinin birçok etkileşime olanak tanıdığı ve onu icra eden genç yetişkinlerin iletişimsel eylemlerine katkı sağladığı iddia edilmektedir. Bu iddia, çalışmanın örneklemini oluşturan genç yetişkinlerle yapılan derinlemesine görüşmeler ile test edilmiştir. Görüşmecilerin deneyimleri kuramsal/kavramsal çerçeve doğrultusunda betimsel analiz tekniğiyle değerlendirilmiştir. Gerek ikincil kaynak taraması gerekse yapılan görüşmeler ışığında; sokak müziğinin onu performe eden genç yetişkinlerin, sosyalleşme ve müzakere etiği süreçlerine olumlu katkı sağladığı sonucuna varılmıştır.

**anahtar kelimeler:** Sokak müziği, performans, kent mekânı, kamusal alan, genç yetişkin, iletişimsel eylem

## Giriş

Sokak müziğinin tarih sahnesinde yer alışı birçok kaynağın hem fikir olduğu şekliyle antik Yunan ve Roma kentlerine dayanmaktadır (Rocconi, 2012; Brokett, 2000). Antik Yunan şehirlerinde halka açık meydanlarda sergilenen Yunan tragediyalarına eşlik eden müzik; Schechner'in (2002) tanımladığı şekliyle iki kez davranılan davranış (twice behaved behavior) olarak sergilendiğinden, sokak müziğinin performans bağlamında ilk kez gerçekleştirilişi sayılmaktadır. Günümüz sokak müziğine en yakın hal, bugünün kent düzenine daha yakın bir düzene sahip olması nedeniyle antik Yunan'daki meydanlarda gerçekleştirilen müzik icraları var sayılsa da, Fars, Arap ve Hint topluluklarının yanı sıra Anadolu'da da "aşık" veya "ozan" olarak bilinen gezgin müzisyenler de sokak müziği icra etmekteydi. Nitekim, ozanların bugünün kent meydanıyla ortaklıkları bulunan köy meydanlarında yoğunlukla saz eşliğinde söyledikleri türkü ve deyişler, gerek dinleyici olan köy halkının beğenisini şekillendiren kültürel kodları içermesi ve ona göre icra edilişi; gerek ozanın icrasında farklı birçok insan ile müzik yoluyla etkileşime geçmesiyle sokak müziğinin dinamiklerini barındırıyordu.

Gezgin müzisyenlerin icraları sokak müziğinin bazı niteliklerini taşısa da, sokak müziği kent devrimi ile bugünkü anlamını kazanmıştır. Gündelik yaşama eleştirel bakan Lefebvre'e göre, kent devrimiyle ivme alan kapitalizm artık hayatın her alanına nüfuz ederek gündelik yaşamda kentliliği de olmazsa olmaz kılmıştır (Lefebvre, 1991a, s.16). Günümüz kentlerinin yoğun ve stresli hayatlarına şahitlik eden sokak, cadde ve şehir meydanları sokak müziğiyle hem gündelik hayatın sıradanlığına dahil olmakta, hem de bu sıradanlığı bozmaktadır. Bu anlamda gündelik hayatın birçok dinamiğini barındıran sokak, orada icra edilen müziği duyumsamayı da şekillendirmektedir. Burada icra edilen artık yalnızca şarkı söylemek ve enstrüman çalmaktan ibaret bir müzik aktarımı değil, birçok etkileşime olanak veren ve tekrarlanan haliyle bir performanstır. Sokak müziği, dinleyicinin ne duyacağını bir nebze bilerek biletiyle gittiği bir performans sanatından farklı olarak gündelik yaşamda şehrin ruhunun ve sokağın tüm öznelinin performansına bir anlamda dahil olduğu yoğun bir etkileşim alanıdır.

Ortak toplumsal etkinlik alanları olan kamusal alanlar, "sokak" olarak genellense de; sahnesi "herkese açık" olan her yerde icra edilen müzik, sokak müziğine dahil edilebilmektedir. Bu çalışmada, modern kentlerde sokak müziği icrasına odaklanıldığı için, 18. yüz yıl itibariyle gelişen kamusalığa dair açıklamalar getiren Habermas'ın kentleşme ve bireyleşme ile paralel olarak yaptığı kamusal alan ve iletişim tartışmaları anlam ifade etmektedir. Zira kentler, donuk ve hissiz mekânlar değildir. Kent mekânı, bireylerin katılımı ve bir aradalığıyla kamusal alan niteliği taşımaktadır (Habermas, 2007, s.135). Kamusal alanlar, herkese açık ve birçok karşılaşmanın ve etkileşimin olduğu, böylece toplumsal birleşmelerin gerçekleştiği mekânlardır (Habermas, 2007, s. 135). Sokak müziği ise kamusal alanda bu etkileşime olanak tanıyan, müziğin bu etkileşimde dil olduğu bir icradır. Peki, rasyonel bireyin toplumsallaşmasında elzem olan iletişim, müzik yoluyla na-

sıl bir uzlaşma aracı olmaktadır? Sokak müziği, icra edenin müziği duyumsamasının yanı sıra dinleyenlerin müzik yoluyla etkileşimde bulunmasına ne derece olanak tanımaktadır? Sokakta performe edilen müzik, modern kentin olağan bir bileşeninden öteye geçememiş midir? Tüm bu sorular, sokağın ruhu ve etkileşimleri ile okunmasıyla çözümlenebilir. Schechner'in Turner'ın da katkısıyla geliştirdiği performans kuramına göre icra edilenler -eylenenler- performans ile sahnenin ötesine yani gündelik hayata taşınmıştır. Zira gündelik hayatta, her davranışta ve her yerde olan edimsellik (performativity), sanat ve dilde de var olmaktadır (Schechner, 2002, s.110).

Yapılan literatür taramasında sokak müziğinin mekân ile ilişkisini ele alan birçok çalışmaya rastlanmış, bu çalışmaların mekân-sanatçı ilişkisine yoğunlukla kent sosyolojisi perspektifiyle eğildiği fark edilmiştir. Sokak müzisyenlerinin kent mekânı aktörleri ile etkileşimleri, kentteki aktörlere adapte oluş süreçlerinde etkileşimlerinin güçlü ve zayıf yönlerini ortaya koymaktadır (Kozyr, 2014, s. 252). Sokak müzisyenlerinin etkileşimlerini ele alan çalışmalar, yoğunlukla müzisyeni ve performansını ait olduğu sınıfla ilişkilendirerek irdelemiştir. Bu bağlamda sokak müzisyenlerinin iletişimleri, ait olduğu kimlik ve cemaate göre şekillenmektedir (Kozyr, 2014, s. 252). İletişim bilimleri bağlamında sokak müziği, müzik teknolojilerini yeniden şekillendirerek kentsel ses ortamına katkı sağlamaktadır (Bennet ve Rogers, 2014). Müziğin gençlerin iletişimindeki rolünü müziği genel anlamda ele alarak irdeleyen çalışmalara göre müzik, yalnızca gençlerin duygu ve düşüncelerini ifade etmesi yönüyle araçsal anlamda okunamaz. Zira, sergilenen müzik performansı ifade etme amacından ayrı düşünülmesi de özellikle güncel şarkıların doğrudan araçsal amaçla yazılıp söylendiği çıkarımına varılamaz (Bloodworth, 1975, s.306). Gerek dinleyici gerekse icra edenin duygu ve düşüncelerini ifade etme yönüyle müziği okuma ise çok yaygındır. Özellikle 60'lar ve 70'lerde gençlerin duygu ve düşüncelerini dile getirmede ve tümüyle iletişimsel eylemlerinde müzik önemli bir yere sahiptir (Irvine ve Kirkpatrick, 1972). Bu iletişim, müzisyenin retorik faaliyette bulunmasıyla ritim, kelime ve tempodan oluşan semboller sistemini değiştirmesine olanak vererek dinleyicinin estetik değerlerine karşı etki yaratmaktadır (Bloodworth, 1975, s.309).

İletişim bilimleri çerçevesinde ise genç yetişkinlerin sokak müziği performansına odaklanan fazla çalışmaya rastlanmamıştır. Sokak müziğini ele alan çalışmalar, yoğunlukla sosyoloji ve müzikoloji bağlamında gençlerin müzik icralarına odaklanan çalışmalardır. Bu çalışmayı farklı kılan ise, bir eylemliliğin tekrarı söz konusu olduğu için, aynı ritimden olan ancak hayatın olağan akışının dışında kalan sokak müziği icrasının performans bağlamında ele alınmasıdır. Ayrıca bu çalışma, sokak müziği icra eden genç yetişkinlerin estetik deneyiminin yanı sıra iletişimsel eylemlerini sorgulayarak sanat performansına iletişim antropolojisi bağlamında yaklaşmıştır. Vincenzo Cicchelli, genç yetişkinlik tabirini genç ve yetişkin halin kimlik edinme sürecinde birleşmesi olarak kullanmıştır (aktaran Özdemir, 2020, s. 14). Bu çalışmada örneklemin genç yetişkinler olarak daraltılmasında temel neden: hayata atılma anlamında önemli bir dönem olan genç yetişkinliği, bireylerin

icra ettikleri sokak müziği ile geliştirdikleri iletişimsel eylemleri üzerinden okumaktır. Sokak müziğinin yarattığı etkileşimleri irdeleyen bu çalışma, sokak müziği performansının onu icra eden genç yetişkinlerin iletişimsel eylemlerinde nasıl rol oynadığını çalışmanın sac ayağını oluşturan: performe eden-dinleyici, performe edenler arası ve performe eden-yakın çevresi iletişimsel eylemlere odaklanarak keşfetmeyi amaçlamaktadır.

Bu çalışma toplamda altı bölümden oluşmaktadır. Literatür taraması ve çalışmanın amacını içeren giriş bölümünün ardından gelen ikinci bölümde, sokak müziği bir performans sanatı olarak ele alınmış, burada Victor Turner ve Richard Schechner'in performans sanatı tanımları ile birlikte geçiş/eşik ritüeli tanımlamaları sokak müziği bağlamında ele alınmıştır. Üçüncü bölümde sokak müziği, müziğin diliyle gelişen etkileşimlere odaklanılması amacıyla Habermas'ın iletişimsel eylem ve müzakere etiği yaklaşımları bağlamında okunmuştur. Yöntem bölümü olan dördüncü bölümde, çalışmanın sac ayağını oluşturan sokak müzisyenlerinin dinleyici ile, diğer sokak müzisyenleri ile ve yakın çevreleri ile iletişimlerini kavramsal/kuramsal çerçeve ile test edecek saha çalışması tanımlanmıştır. Beşinci bölümü, dört genç yetişkinle yapılan derinlemesine görüşmelerden elde edilen bulgular ve bunların kuramsal tartışmalarla betimsel analiz tekniği ile çözümlenmesi oluşturmaktadır. Son olarak altıncı bölümde çalışmanın amaç, yöntem ve bulgularının özeti, bunların önceki literatürle temasa sokularak sunulması, çalışmanın sınırlılıkları ve ileri çalışmalara kapı araladığı noktalar belirtilmiştir.

## **Performans Sanatı Olarak Sokak Müziği**

Schechner'a göre (1973) performans ve sosyal bilimin bulduğu noktalardan biri: "her türlü bir araya gelişi içerecek şekilde günlük hayatta performans" tanımıdır. Bu anlamda performans, bir araya gelişlerde gerçekleşen etkileşimlerle o eylemin öznesi, nesnesi veya hem özne hem nesnesi olarak icra edilmektedir. Schechner'in bu aktarımı, performans sanatı bağlamında ele alınan sokak müziğinin hem sanatsal hem de iletişimsel yönüne işaret etmektedir. Müzik, performans olarak ele alındığında performansı oluşturan üç temel unsur vardır: "müziğin kendisi, müziği icra eden insanlar ve bu müziği dinleyen kişiler" (Küçükaksoy, 2017, s. 1742). Sokak müziği, birçok karşılaşmanın ve bir araya gelişin olduğu sokakta ve gündelik hayatın sıradanlığında meydana gelişiyle sıradanlığı bozan ancak tekrarıyla bir ritüel haline gelerek sıradanlığa dahil de olan bir olgudur. Schechner performansı, "biçimsel ritüellerin, kamusal bir araya gelişlerin ve bilgi, mal ve gelenek değiş tokuşunun çeşitli biçimlerinin bir parçası olan ya da onlarla devamlılık içerisinde olan bir çeşit iletişimsel davranış" olarak tanımlamaktadır (aktaran Mimesis, 2009, s. 12). Turner ise performans sanatını, "ritüellerin harekete dökülmüş modern örnekleri" olarak tanımlamaktadır (1988, çev. Nutku, s. 7). Bu anlamda, performans sanatı daha çok sahne sanatlarına gönderme yapsa da gösteri sanatlarını da kapsamaktadır ve bir icranın tekrarı -ritüelistik niteliği- söz konusu olduğu için sokak müziği performans sanatı bağlamında ele alınabilir.

Schechner'a göre (2003, s.70) performans, performe edenin icrasına baş-



ladığı anı, gösteriyi ve bu esnada seyirci ile etkileşimleri ve icranın sonlanışını kapsayan geniş bir süreçtir. Bir süreç olarak ele alınan performans aynı zamanda ikinci kez davranılan davranıştır (performance as twice behaved behavior) (Schencher, 2002, s.33). Bu anlamda performans, daha önceden öğrenilmiş davranışların tekrarı olduğundan deneyimden farklılaşmaktadır. Zira performans, hem tekrarlanan öğeler içerir hem de sadece onu icra edene ait değildir; davranış anında gelişen tüm etkileşimler edimsellik (performativity) sürecine dahil edilmiştir. Bu açıklama, Turner'ın eşik kuramına paralel olarak performe edenin her daim "aradalık" halinde olmasına da işaret etmektedir. Victor Turner, Performans Antropolojisi adlı kitabında, ritüelleri sosyal bilimler ile kesiştirerek sunmaktadır. Ona göre performans, sadece var olan toplumsal kodların bir yansıması değil, toplumun kabul ve dışlamasını da içeren bir olgudur. Turner (1982, s. 92), performans ile paralel olarak geliştirdiği "geçiş/eşik ritüeli" kavramsallaştırmasını üç aşamada ele almaktadır. İlk aşamada bireyler buldukları toplumsal konumundan ayrılmaktadır. İkinci aşamada bu ayrılıştaki geçişi kasteden "eşik" (liminality) kavramı kullanılmıştır. Üçüncü aşamada ise birey artık yeni bir konumda yer almaktadır. Yeniden konumlanışa geçiş/eşik aşamasında arada kalma söz konusu olduğu için birey gündelik hayatta kendini tuhaf ve belirsiz bir konumda hissedebilmektedir. Bu bağlamda, sokak müzisyeni performansı esnasında ne tam anlamıyla müziği duyumsaması ve alımlamasıyla kendisini yansıtır ne de sokak müzisyeni rolünü üstlenerek estetik deneyiminden sıyrılabılır. Bu arada olma durumuyla sokak müzisyeni, yalnızca onun müzik alımlamasına odaklanarak değil; içinde bulunduğu estetik ekolojiyle bütüncül değerlendirilmelidir. Bu doğrultuda, bir performans sanatı olarak sokak müziği, bir tekrarın ürünü olması ve kamusal alanda icrası nedeniyle sadece müzisyene ait olan bir davranış olmadığından sokak müzisyeninin etkileşimlerine odaklanarak ele alındığında anlaşılmaktadır.

### **İletişimsel Eylem Bağlamında Sokak Müziği**

İnsanı doğası gereği toplumsal tanımlayanlardan olan Habermas, kamusal alanı da basit etkileşimlerle ortaya çıkan toplumsal bütünleşmeler olarak görmektedir (Habermas, 2007, s. 135). Burada vurguladığı nokta ise modern kent yaşamında rasyonel bireyin tartışma kültürünün de gelişmiş olmasıdır. Yani kamusal alanlar, soruların herkes tarafından tartışılmasına ve uzlaşının sağlanmasına olanak tanınması yönüyle "genel" mekânlardır (Habermas, 2007, ss. 135-136). Habermas, bu uzlaşının sağlanmasında iletişimin rolüne vurgu yapmış, rasyonel bireylerin tartışma düzleminde bir araya gelerek uzlaşmasını iletişimsel eylemleri ile mümkün görmüştür (Habermas, 1996, ss. 859-861). Oldukça kapsamlı bir kavram olan iletişim, hem dilsel süreçleri hem de tümüyle toplumsal etkileşimleri çevrelemektedir. Habermas (1996), toplumun normatif değerlerinin yer aldığı ve iletişimin gerçekleştiği ortamı "yaşantı dünyası" (life-world) olarak adlandırmaktadır. Yaşantı dünyasında bireylerin ortak sonuca varmak adına birbirleriyle iletişimi aslında toplumun sistemli yapısını da oluşturmaktadır. Bu bağlamda kamusal alanlar, iletişim ile bireylerin uzlaşmaya yanaşacakları ve bunun için dili araç edindikleri mekânlardır. Bu yönüyle sokaklar, hem toplumsal bir aradalığın sağlandığı kamu-

sal alanlardır, hem de birçok etkileşimi barındıran tartışma ve uzlaşma mekânlarıdır. Buralarda sergilenen müzik icrası, müziğin araç olduğu bir iletişimsel eylemdir. Kentin karmaşası içinde birbirini tanımayan onca insanın rast gele karşılaşmalarında müzik, müzisyen ile onu alımlayanlar arasındaki iletişimde dil olmaktadır.

Kenti mekânsal bir birim olarak kabul eden Lefebvre'e göre kent, "çatışmadan azade ahenkli bir mekân olmamasına rağmen, yenilikçi ve esnek bir yapıya sahiptir" (Lefebvre, 1996). Bu bağlamda, gündelik yaşamın tüm derinlikleri ve karmaşası kente yansımaktadır. Sokak müziği ise hem gündelik hayatın karmaşasına şahittir hem de müziğin dili ile sağladığı iletişim, kent hayatında ahenge olanak vermektedir. Zira Habermas, toplumların gelişimini yaşam dünyalarında bazı sorunların doğmasına izin vermek olarak görmektedir (Habermas, 1996, s. 861). Burada "sorunlar" kentin karmaşasını da içeren farklılıklar olarak genellenebilir. Bu farklılıklar, bireylerin kamusal alandaki her türlü eylemlerini şekillendirdiğinden bu noktada Habermas'ın iletişimsel eylem kuramı ile yapmış olduğu açıklamalar anlam ifade etmektedir.

İletişimsel eylem kuramı, bireyin eylemlerini; "araçsal", "stratejik" ve "iletişimsel" rasyonalite eylemleri olarak açıklamıştır. Bireyler, araçsal rasyonalite ile kendi hedeflerini gerçekleştirmek adına yaşam dünyalarına müdahil olmaktadır. Ayrıca bireyler, ötekinin kararına yön vermek ya da etkilemek adına yönettiği stratejik rasyonalite eylemlerine de sahiptir. İletişimsel eylem kuramında müzakere etiği gibi uzlaşma vurgu yapan sonuçları hedefleyen eylemler ise "iletişimsel rasyonalite" eylemleridir. Burada bireyler iletişimi temele koyarak birbirlerini anlama ve uzlaşma çabası içerisindedir.

Habermas, nitelikli iletişimin sağlanması için özgür ortamın yaratılmasının da altını çizmektedir. Bu anlamda kamusal alanlarda özgürce gerçekleştirilen iletişim, birbirini anlama ve uzlaşma mümkün kılmaktadır. Bireyler, birbirini eleştirebilen ve bunu tabii karşılayan "ideal konuşma ortamları" nı yaratarak müzakere etiğine erişebilmektedir. Burada bireylerin iletişimsel eylemlerinin anlaşılması, bu eylemlerin hitap ettiklerinin yaşam dünyasında anlam bulmasına bağlıdır. Müzik bir iletişim kanalı olarak ele alındığında, onu icra edenin kamusal alanlarda -sokakta- müzik icrası ile, bu süreçte yaratılan iletişim ortamını birçok yönden etkilemektedir.

## Yöntem

Bu çalışmada, genç yetişkin sokak müzisyenlerinin iletişimsel eylemleri etki/sonuç iken, sokak müziği sebeptir ve nedensellik mekanizması etkilerin nedenlerine (causes of effects) -sokak müziğinin nasıl ve neden sokak müzisyenlerinin iletişimsel eylemlerinde rol oynadığına- odaklanılarak kurulmuştur. Örnekleminin dar olması, nedensellik mekanizmasının kuruluş biçimi ve toplanan verilerin değerlendirilmesinde betimsel analiz tekniğine başvurulması nedeniyle bu çalışma bir kalitatif araştırma örneğidir. Veri toplama aşamasında masa başı

araştırma tekniği olan literatür taramanın yanı sıra, yarı yapılandırılmış derinlemesine görüşme tekniğine başvurulmuştur. Bu doğrultuda bu çalışma, sokak müziği icra eden genç yetişkinlerin iletişimsel eylemlerini müziğin nasıl şekillendirdiğini aydınlatmak amacıyla yürütülen bir keşif çalışması niteliğindedir. Bir kadın üç erkek toplamda dört genç yetişkinle gerçekleştirilen görüşmelerde elde edilen bulgular, "özetlenmiş ve yorumlanmış halinin sunulmasını amaçlayan betimsel analiz tekniği" (Yıldırım ve Şimşek, 2003) ile aktarılmıştır. Betimsel analiz tekniğinin dört temel aşamasına paralel olarak bu çalışmada; bulguların sunulacağı temaları tayin etmek amacıyla araştırma soruları ve kuramsal/kavramsal yaklaşımların oluşturduğu bir çerçevenin belirlenmesi, görüşmelerin bu çerçeve doğrultusunda düzenlenmesi, oluşturulan çerçeveye bağlı kalınarak düzenlenen verilerin yapılan görüşmelerden doğrudan alıntılar eklenerek açıklanması ve son olarak yapılan görüşmeler sonucunda elde edilen bulguların bütüncül biçimde açıklanıp anlamlandırılması aşamaları izlenmiştir.

Victor Turner'ın eşik modellemesi ve Richard Schechner performansla dair yaklaşımları ile birlikte Jürgen Habermas'ın iletişimsel eylem kuramı ve müzakere etiği yaklaşımı bu çalışmanın kuramsal/kavramsal çerçevesini oluşturmaktadır. Bu çerçeve doğrultusunda oluşturulan çalışmanın sac ayağı bağlamında görüşmecilere yöneltilen temel sorular Tablo 1'de aktarılmıştır.

**Tablo 1.** Saha Çalışmasının Kuramsal Çerçevesi ve Bağlamı

Çalışmanın Kuramsal/ Kavramsal Çerçevesi	Çalışmanın Sac Ayağı: İletişimsel Eylemler	Sorular
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Habermas'ın İletişimsel Eylem Kuramı</li> </ul>	Sokak Müziğini Performe Eden-Dinleyici Arası	<p>Müzik icrasında, sokaktan geçenler ile hangi yollarla ve nasıl etkileşime geçiyorlar?</p> <p>Müzik icraları esnasında durup dinleyenler ile hangi yollarla ve nasıl bir etkileşime geçiyorlar?</p> <p>Müzik icralarında sokaktan geçenler ve durup dinleyenler ile etkileşimde hangi kelime, jest ya da mimikleri kullanıyorlar?</p> <p>Sokak müzisyenlerinin performansları esnasında sokaktan geçenler nasıl tepkiler veriyorlar ve müzisyenler ile nasıl iletişime geçiyorlar?</p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Victor Turner'ın Eşik ve Performans Yaklaşımı</li> </ul>	Sokak Müziğini Performe Edenler Arası	<p>Genç yetişkinler sokak müziği icraları esnasında diğer sokak müzisyenleriyle nasıl ve hangi yollarla etkileşime geçiyorlar?</p> <p>Sokak müzisyenlerinin birbirleri ile iletişimlerinde hangi kelime, jest ya da mimikleri kullanıyorlar?</p> <p>Sokakta çalan diğer müzisyenlerle sokağın dışında nasıl bir iletişim geliyor?</p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Richard Schechner'in Performans Tanımı</li> </ul>	Sokak Müziğini Performe Eden-Yakın Çevresi Arası	<p>Genç yetişkinlerin sokak müziği performansı; okul hayatı, arkadaş, aile gibi yakın çevreleri ile ilişkisini hangi yollarla ve nasıl şekillendiriyor?</p> <p>Müzisyenler, sokak müziği icraları bağlamında yakın çevreleri ile nasıl etkileşime geçiyorlar?</p> <p>Genç yetişkin müzisyenlerin sokak müziği performanslarını yakın çevreleri nasıl karşılıyor, hangi tepkileri veriyor, müziklerini hangi yollarla alınıyor?</p>

Görüşmecilere ulaşma sürecinde, yakın çevreden sokak müzisyenlerine görüşme talebi yapılmasının yanı sıra, çalışmanın sac ayaklarından birini oluşturan sokak müzisyenlerinin diğer sokak müzisyenleriyle etkileşimlerini keşfetmek amacıyla, ulaşılan görüşmecinin birlikte çalıştığı diğer müzisyene kartopu tekniği ile ulaşılmıştır. Görüşmecilerden Özge (24) Hacettepe Üniversitesi Medya ve Kültürel Çalışmalar Programı yüksek lisans öğrenciyken, grup arkadaşı Ulaş (24) Trento Üniversitesi International Management bölümünde yüksek lisans öğrencisidir. Berkay (24) Başkent Üniversitesi İşletme bölümü mezunu; Mücahit Ali, (23) Koçeli Üniversitesi Radyo, TV Sinema bölümü lisans öğrencisidir. Görüşmecilerin

tamamı sokak müziğini öğrenciyken icra etmiş, sokakta müzik icralarının devamlılık süresi çeşitlilik göstermiştir. 2020 yılı Mart ayı itibarıyla Türkiye’de de görülme-ye başlanan Koronavirüs pandemisi nedeniyle sokakta çalmaya ara vermişlerdir.

Genel anlamda müzik yoluyla geliştirdikleri iletişimi tanımlamak amacıyla; dinleyiciler ve yakın çevrelerinde yer alan aile arkadaş ve eğitim hayatındaki öz-neler ile müzik yoluyla nasıl bir iletişim geliştirdikleri sorgulanmıştır. Müziğe bakış açıları ve etkileşimlerin bu bakışı nasıl şekillendirdiğine dair genel soruların ardından sokak müziğinin bu etkileşimlerden farkını keşfetmek ve ayırt edici yanlarına ışık tutmak amacıyla görüşmecilere, çalışmanın sac ayağını oluşturan unsurlar doğrultusunda önce sokaktaki ilk müzik icrası deneyimleri; ardından hayatlarında ritüelistik anlam kazanan sokak müziği performanslarına dair sorular yöneltilmiştir. Son olarak, kendi sokak müziği icralarının ve bununla gelişen etkileşimlerin genç yetişkin sokak müzisyenlerinin müzakere ettiğini ne yönde etkilediğini keşfetmek amacıyla geldikleri noktayı nasıl değerlendirdikleri ve hayatlarının bundan sonrasında sokak müziğinin yeri sorgulanmıştır.

Görüşmeler, Koronavirüs pandemisi nedeniyle yüz yüze gerçekleştirilemediği için görüntülü ve sesli çevrimiçi görüşme programı üzerinden gerçekleştirilmiştir. Her bir görüşme yaklaşık bir saat sürmüş, görüşmeler görüşmecilerin onayının alınmasıyla ses kaydına alınmıştır. Çalışmanın Bulgular bölümünde doğrudan alıntı yapma ve kuramsal tartışma için hatırlatıcı olması amacıyla, görüşmelerin ses kayıtlarının deşifresi yapılmıştır.

## **Bulgular**

Görüşmecilerin müziği nasıl alımladıklarını keşfetmek amacıyla, müzikle olan ilk temasları, ilk enstrümanlarını alışları ve enstrüman tercihleri ile bunları şekillendiren faktörler irdelenmiştir. Farklı aile yapısına ve ekonomik koşula sahip görüşmecilerin tümü müziğe başlamalarını, ailelerinin içinde bulunduğu sınıf ethosu ile bağlantılı olarak aktarmıştır. Görüşmecilerin genel anlamda müzik ile kurdukları iletişim ve müziği dil edinmeleri, lise ve üniversitenin ilk dönemlerinde dahil oldukları enstrüman kursları ile mümkün olmuştur. Görüşmecilerden bazıları bu dönemde enstrüman kurslarına katılmış, öğretmenlerinin müziğe ısınmada itici güç olduğunu belirtmiştir. Bunun yanı sıra, ilk enstrümanını kendi birikimi ile alıp kendi imkanları ile daha uzun sürede ama tutkuyla enstrüman kullanmayı öğrendiğini belirten de olmuştur. Görüşmeciler, ilk sahne performanslarını gerçekleştirdikleri lise dönemlerinde “farklı” olma hissi ile gelişen sosyalleşmelerinde müziğin olumlu etkisinin olduğunu belirtmiştir.

“O zaman hem ergenliğin stresi hem baskıları hem de masaüstü oyunlara ilgim nedeniyle ailemle çok fazla sorun yaşıyordum. Okulu çok asıyordum, internet kafelerde evde oyunlar oynayan sinirli stresli bir insandım. Sonrasında yeni geçtiğim okulun müzik hocasının ücretsiz gitar dersi verdiğini öğrendim (...) Müzik gerçekten benim için kurtarıcı bir öge oldu (...) Çünkü amacın oluyor,

arkadaşların vardır sosyal çevren genişler (...) müziğin bana bir çıktı verdiği, farklılaşmamı sağladığı hem de beni gerçekten rahatlattığını keşfettim.” (Berkey, 24)

Bu çalışmanın odağında sokak müziği icrası olduğu için, görüşmecilerden sokak müziği deneyimlerini ayrıntısıyla anlatmaları istenmiştir. Görüşmeciler, kasıtlı bir eylem olmasa da sokakta müzik yapmanın sokaktan geçenleri gözlemlemeye olanak tanıdığından bahsetmiştir. Gözlemleri, sokaktan geçenlerin onlara tepkilerine dair açıklamalar yapabilmelerine fırsat tanımıştır. Bu bağlamda, sokak müziğinin herkese açık ve geçişlerin yoğun olduğu kalabalıklardaki icrası, temel amacı toplumu ve gündelik hayatın dinamiklerini gözlemlemek olmasa da, birçok etkileşimin yer aldığı kamusal alanlarda icra edildiğinden sokak müzisyenini Flaneur ile benzeştirmektedir. Walter Benjamin (2012, s. 92-94) Pasajlar eserinde Flaneur'den kenti tüm ilişkileriyle deneyimleyen, gözlemleyen ve çözümleyen özne olarak bahsetmektedir. Bu anlamda sokak müziği, onu icra edene hem kamusal alanda birçok etkileşimde bulunma hem de kentin gündelik hayatına dair gözlem yapma fırsatı sunmaktadır. Burada sokak müzisyeninin gözlemi, sosyologların gözlem ve dinlemeye dayalı olarak gerçekleştirdiği “duvardaki sinek” (fly on the wall) tekniğindeki gibi dahil olunmadan ve gözlemcinin özne olmadığı bir süreç değil; içinde bulunduğu estetik ekolojiyi iletişim çerçevesinde duyumsadığı bir süreçtir. Buna paralel olarak kadın görüşmeci (Özge, 24): “Sokakta çalarken hep insanları gözlemeleme imkânım oluyordu. Parça sırasında genelde kendimi parçaya bırakmaya çalışıyorum ama etrafımdaki kişileri de gözlemlemeye fırsatım oluyor” demiştir.

Öte yandan müzisyenler her ne kadar sokağın onlara özgürlük alanı yarattığında hem fikir olsalar da, Habermas'ın tahakküm ilişkisini içeren stratejik rasyonalite eylemine paralel olarak sokakta ya da metro altı gibi kamusal alanlarda resmi makamlardan izin alarak müzik icra etmektedirler.

“(...) Metrolarda çaldığın yer için izin belgesi götürmek gerekiyor. Biz onu daha önce almıştık ama her seferinde o kağıdın yanında olması gerekiyor. O belge olmazsa çalınmıyor. Ben mesela Özge'den erken gidiyordum, belge Özge'de olunca kurulmama izin vermiyorlardı. Bu bürokratik şeyler oluyor. Sadece belirlenen duraklarda ve belirlenen saatlerde çalıyorduk. Zamanla duraklar karılıyordu.” (Ulaş, 24)

Görüşmeciler sokak müziği performansları boyunca; dinleyenler, diğer müzisyenler ve çevreleri ile müziğin diliyle uzaklaşmalarının iletişimsel eylemlerine katkısının altını çizmiştir. Müzakere anlayışı müzisyenlere sokakta çalmanın hazzını yaşatırken, dinleyicilere ve yakın çevrelerine de müzisyenin estetik deneyimini duyumsama imkânı vermektedir. Bu anlamda görüşmeciler, hem dinleyiciler ve diğer sokak müzisyenleri hem de sokakta çalmaları için izinlerine başvurdukları resmi makamlarla repertuar belirleme, performans mekânları ve zaman konusunda müzakere yoluna gitmeyi yeğlemektedirler.

## Sokak Müzisyenlerinin Müziği Duyumsamaları

Görüşmecilerin kendi yaptıkları müziği hissederek alımlamaya aşına oldukları halde ilk sokak deneyimlerinde hissettiklerini aktarış biçimleri, Turner'ın (1982, s. 93) tanımladığı "geçiş/eşik" aşamasında olmalarıyla örtüşmektedir. Sokakta müzik yapmaya karar veren görüşmeciler, buldukları toplumsal statülerinden ayrılarak sokağa çıkmaktadırlar ve sokaktaki ilk deneyimleri gerek müzisyenler gerek çevreleri için bir eşik aşamasıdır. Sokak müziğinin kamusal alanda icrası nedeniyle özgürleştirici bir etkisinin olduğunu öne süren görüşmecilere göre sokak müziği; gerek müzisyenin estetik deneyimini ve müziği alımlamasını gerekse dinleyici üzerinde bıraktığı duygusal etkiyle onu da bu deneyime dahil edişi nedeniyle bir iletişim kanalı haline dönüşmektedir.

"(...) Ankara'dayken de Budapeşte'deyken de mekânda çaldım ama sokaktaki deneyim bambaşka bir şeydi. Sokakta kurduğum iletişim bambaşka bir şeydi. Aslında İletişim Fakültesini seçme nedenlerimden biri de bu. Sanat kesinlikle bir iletişim yolu ve bence bu tartışılmayacak bir şey. İlla bir düşünce iletmek değil. İnanılmaz bir duygusal iletişim de söz konusu o yüzden sokak değerli bir alan." (Özge, 24)

Görüşmeciler, sokağın onlara özgüven vererek kendilerini bir kısıtlama altında hissetmeksizin ifade etmelerini sağladığını düşünmektedir. Tamamı belirli mekânlarda ya da organizasyonlarda sahne deneyimi olan görüşmeciler, sokağın bambaşka bir ruhunun olduğunu belirtmiştir. Belirli mekân veya sahneye bağlı çalmanın onları repertuar seçimi gibi kısıtlamalara tabi tutuşu, yaptıkları müzikten aldıkları zevki azaltırken; bu kısıtlanma hali onları sokakta "kendi müziklerini" çalma özgürlüğüne itmiştir.

"Sokakta çalmanın farkı daha heyecan verici olması çünkü herhangi bir yerde, sahnede çaldığında söylediğinde, arkadaş ortamında çalıp söylediğinde belirli insanlara söylüyorsun, ancak sokakta genel bir akış olduğu için sürekli değişen insanlar var. Bir bakıyorsun 20 yaşında biri de seni dinliyor daha yaşlı bir kadın-erkek de sana bakabiliyor. Birçok farklı insanın sokakta olmasının verdiği etkiyle değişken dinleyici kitlesi ve insanların akışı müziği sokakta yapmayı daha heyecanlı yapıyor diyebilirim." (Mücahit Ali, 23)

"Sokakta çalarken her zaman çok daha rahatsin. Sokakta çalarken her şey sana ait gibi, sadece çalıyorsun dışarda kimse yok gibi. Ama mekânda çalarken 'ya bir hata yaparsam' tereddütü oluyor. Sadece kendinden sorumlu olmuyorsun, iş sahibinin veya dinleyicinin beklentileri oluyor." (Ulaş, 24).

Görüşmeciler, ilk sokak müziği deneyimlerinden de yola çıkarak sokakta müzik icrasına sahne icralarından ayrı bir yerde tutarak ayrıca önem vermektedirler. Farkı müzik zevkine, farklı sınıf ethosuna ve farklı şehirlerde farklı sokak

deneyimine sahip müzisyenler, müziği duyumsama bağlamında sokağın özgürleşmelerine imkân veren “çıplak” bir alan oluşuyla, müzik performanslarının gelişmesinde iyileştirici bir gücünün olduğunda hemfikirdirler.

### Sokak Müzisyenlerinin İletişimsel Eylemleri

Kuramsal çerçeve doğrultusunda oluşturulan çalışmanın sac ayağı bağlamında, görüşmecilere yöneltilen soruların yanıtları, özetlenerek Tablo 2’de aktarılmıştır.

**Tablo 2.** Kuramsal Çerçeve ve Bağlamın Bulgular ile Değerlendirilmesi

Çalışmanın Kuramsal/ Kavramsal Çerçevesi	Çalışmanın Sac Ayağı: İletişimsel Eylemler	Bulgular
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Habermas’ın İletişimsel Eylem Kuramı</li> <li>• Victor Turner’ın Eşik ve Performans Yaklaşımı</li> <li>• Richard Schechner’ın Performans Tanımı</li> </ul>	Sokak Müziğini Performe Eden-Dinleyici Arası	Geçiş/eşik tanımlamasına paralel olarak toplumsal statülerinden ayrılıp sokakta “müzisyen” kimliğiyle var olan görüşmeciler, dinleyiciler tarafından kimi zaman kabul gördüklerini belirten iletişimsel eylemler ile yanıt almış; kimi zaman ise performansları, dinleyicinin herhangi bir iletişimsel eylemi ile değerlendirilmemiştir. Dinleyici ile iletişimde müziğin icra edildiği mekân etkili olmuştur. Metro altı istasyonları gibi “geçiş” mekânlarında durup dinleme ve sözlü iletişim eylemi daha seyrek gerçekleşirken; müziği duyumsadığına dair müzisyene “iz” bırakmak isteyen dinleyiciler, dil ötesi imgeler ile iletişime geçmiştir. Çoğunlukla yürüyüş için tercih edilen caddelerde ise dilin araç olduğu iletişim daha yoğun gerçekleşmiş, dinleyiciler müzisyenlere yaklaşıp izleyerek dinleme ve performans sonunda müzisyen ile sözlü iletişime geçme eylemlerini gerçekleştirmiştir.
	Sokak Müziğini Performe Edenler Arası	Turner’ın toplumsal kabul ve dışlanmanın yer aldığı eşik ve performans yaklaşımı doğrultusunda, görüşmeciler sokakta çalan diğer müzisyenler ve/veya sokakta birlikte çaldıkları müzisyenler tarafından sıklıkla kabul görmüşlerdir. Buna paralel olarak görüşmeciler, Habermas’ın iletişimsel rasyonalite eylemi yaklaşımı kapsamında yer alan iletişimin çift taraflı ve müzakere etiği ile geliştiği; birlikte müzik icra etme, diğer sokak müzisyenlerinin performanslarını destekleme, müziğin icra edileceği alanı seçerken birbirleriyle uzlaşma gibi iletişimsel eylemlerde bulunmuşlardır. Sokak müziği icrası ile gelişen müzakere etiği, genç yetişkinlerin sokak dışında da iletişimlerini sürdürmelerine olanak tanımıştır.
	Sokak Müziğini Performe Eden-Yakın Çevresi Arası	Schechner’ın performans tanımından hareketle, görüşmecilerin sokaktaki müzik icralarını birden çok kez tekrarlayarak sokak müziği icralarına ritüelistik anlam kazandırmaları, sokakta birçok etkileşime olanak tanıyarak görüşmecilerin özgüvenini geliştirmiştir. Sokak müziğiyle gelişen iletişimsel eylemlerin müzakere etiğine katkı sağlanmasıyla görüşmecilerin eğitim, aile ve arkadaş ilişkileri olumlu yönde etkilenmiş; sokak müziği, hayatlarında iyileştirici bir güce sahip olmuştur. Eşik ve performans yaklaşımı doğrultusunda, bazı görüşmecilerin sokakta müzik icra edişi yakın çevreleri özellikle aileleri tarafından kabul görmemiştir. Bunun yanı sıra, aile ve arkadaş çevresi tarafından sokakta çalmaları takdirle karşılanan görüşmeciler, yakın çevrelerinin de dinleyici olduğu deneyim aktarımları yapmıştır.



## Performe Eden- Dinleyici Arasındaki İletişim

Kentte yürüme eylemi, konuşma eylemi (sözceleme)'ye benzer bir ifade taşımaktadır (De Certeau, 2008, s. 193). Sokaktan geçenler, bir yere yetişme telaşı içinde kent sisteminin parçasını oluşturanlar ya da sadece yürüyüş yapanlar olabilir. Bu anlamda, sokak müziğinin gündelik hayatın sıradanlığını bozma ya da sıradanlığın bir parçası olma hali, sokaktan geçenini onu fark ederek bu fark edışı belirtici bir eylemde bulunması ya da fark etmeden yoluna devam etmesine göre okunabilir. Sokaktan geçeninin müziği duyumsadığı an yavaşlaması, durması, müzisyenlere yaklaşarak müziği daha yakından dinlemesi ya da icranın sonunu bekleyip müzisyenle konuşmak istemesi: tümü sokaktan geçeni yaya iken dinleyici konumuna getiren iletişimsel eylemlerdir. Yaya, sahip olduğu dil göstergelerini kimi zaman sahip olduğu anlamlarda, kimi zaman ise anlamından kaydırarak rastlantısal yaratmaktadır (De Certeau, 2008, s. 195).

"(...) bazen duruyorlar şarkının sonuna kadar bekliyorlar 'ne kadar güzel çalılıyorsunuz ama benim gitmem lazım' diyerek gidenler oluyor. Bazen para koymaları için açtığımız şeye ufak tefek hediyeler bırakanlar, notlar bırakanlar oluyor. Bu arada ben bazen bunun farkında olmuyorum kendimi çalarken müziğe kaptırdığım için not bıraktıklarını fark etmiyor oluyorum akşam dağılırken görüyordum (...) Mesela 'bugün yanımda bozukluk yok ama sesiniz çok güzeldi' şeklinde not bırakan olmuştu. Parası olmadığı için gofret bırakan ya da şarkının sonuna kadar bekleyip 'yanımda bozuk yok ama şimdi dışardan kestane aldım yer misin?' diyenler de oluyordu (gülüyor)." (Özge, 24)

"Ankara soğuk bir şehirdir hem iklimi hem insanı hem sosyal ortam bakımından. İnsanlar işlerinden çıkar evine koşar. Tam o koşuşturma sırasında yolları Tunalı'dan geçen insanların tepkileri beni çok etkiliyordu. Düşünsene bir insan görüyorsun kafası öne eğik hızlı hızlı evine doğru yürüyor. Tam o sırada müziğimize rastlayıp durup dinlemesi eşlik etmesi bizi çok mutlu ediyordu açıkçası." (Ulaş, 24)

Çalışmanın ilk sac ayağını oluşturan sokak müzisyeninin dinleyici ile etkileşimi, "duygulanımsal deneyimi" (Titon'dan aktaran Özdemir, 2020, ss.16-17) yaklaşımıyla örtüşmektedir. Görüşmecilerin sokakta çalarkenki duygularına dair yaptıkları tanımlamalar, onların bireysel estetik deneyimlerine dair bilgi verirken; sokaktan geçenleri veya durup dinleyenleri tanımlamaları ise duygulanımsal deneyim aktarımı bağlamında okunmaktadır. Richard Sennett modern bireyi tanımlarken, duygudaş etkinliklerin yoğunlaştığının altını çizmektedir. Ona göre birey artık "sessiz bir izleyici olarak" sosyal yaşama dahil olmaktadır (Sennett, 1996, s.366).

"Budapeşte'de ilk çaldığımda Türkçe bir parça çalmıştım. Nehir kenarındaydım ve bir sürü insan vardı. Böyle hiçkimse rahatsız etmiyor bu arada, dinliyorlar yakınında duruyorlar. Bazen durup

bakma olayı vardır ya çok bakmamaya da çalışıyorlar rahatsız etmek istemiyorlar sadece o anı bozmamaya çalışıyorlar sadece dinlemek için yaklaşıyorlar bunu görebiliyorsun. Ve sonrasında şarkıyı bitirdiğimde mesela biri yanıma geldi ve dedi ki : ‘çaldığınız şarkının hangi dilde olduğunu ve ne anlattığını bilmiyorum’ ama gerçekten beni çok duygulandırdı” dedi. Ağlamaklıydı, çok duygusal bir parçaydı, Simge Pınar’ın Yeni Bir Hayat diye bir parçası var onu çalmıştım. Hiç böyle bir tepki beklememişim. Tam önümdeydi nehre bakıyordu ama şarkının sonuna kadar bekledi ve bitince yanıma gelip bunu söyledi.” (Özge, 24)

Kendi yaptığı müziği alımlama ve o hissi dinleyiciye yansıtma şeklinde bir süreçten geçen sokak müziği performansında; Jeff Todd Titon’un (aktaran Özdemir, 2020, s.16) duygulanımsal deneyim modeline paralel olarak müzisyenin kendi alımlayışının ötesinde, hissin dinleyiciye geçişi mevcuttur. Bu süreçte dinleyici verdiği tepkiler ile duygulanımını sezdirir. Titon’un modellemesindeki bir sonraki aşama olan performansta ise bir davranışın tekrarı söz konusu olacağından “uzlaşmış beklentiler” mevcuttur. Sokaktan geçenler o caddeden daha önce de geçtiği için sokak müziği yapıldığını biliyordur ya da müzisyenleri ve mekânlardaki meskenlerini artık öğrenmiş, alışmışlardır.

“(...) sokaktan kimse ‘aynı zamanda şarkı dinleyeyim’ diye geçmiyor. Ancak bazı durumlarda bu rutini bozan şeyler olabiliyor örneğin biri durup ‘helal olsun gençler, söyleyin!’ deyip para atabiliyor baş selamı verebiliyor ya da başını çevirip bize gülümseyebiliyor. Ama bir başkası orada sadece kendi hayatına odaklanmış -haklı sebepleri vardır- stresli stresli yürüyüp geçiyor, belki duymuyor bile. İnsanların ilgilerini çekebilecek bir şey yapmadığın sürece sokaktan çok şey beklememeliyiz.”(Mücahit Ali, 23)

Aslında sokak müziği performansı her zaman ilk karşılaşma bağlamında gerçekleşmekte, tekrarlanan ritüeli içermektedir. Michael De Certeau (2008), sokaktan geçme yahut bir yere gitme eylemini şöyle tanımlamaktadır:

“(...) bir yerden geçme etkinliği, bir plan üzerinde bütüncül ve geri dönüşlü bir çizgi oluşturan noktalara dönüştülebilir. Geriye bu planın yansıtıldığı yüzeyin zamansızlığı içine bırakılan kalıntıyı kabullenmek kalır. Görünür olan bu kalıntı, kendisini mümkün kılan operasyonu görünmez kılma etkisine sahiptir. İşte tüm bu belirlemeler, işaretlemeler, sabitlemeler unutmaya prosedürlerini oluşturur. Bırakılan iz, uygulamanın yerini alır.”

(Gündelik Hayatın Keşfi I: Kent İçinde Yürümek, s. 193)

De Certeau’nun değindiği gibi bir yerden geçme eyleminde bırakılan izler, o eylemi anlaşılır kılmaktadır (2008, s.193-194). Bu bağlamda, görüşülen sokak müzisyenleri mekân seçimlerini yaparken insanların sadece gelip geçecekleri ya

da bir yere yetişme telaşında oldukları için müzisyene iz bırakamayacakları cadde ve meydanların yerine, kendilerini daha görünür ve duyulur kılacak, işlek ve kalabalık ancak insanların yürüyüş yapmak için tercih ettiği caddelerde dinleyicinin izini aramaktadırlar. Ancak De Certeau bu izi coğrafi sisteme ait olmanın yanı sıra sistemi de unutturan olarak tanımlamaktadır (2008, s. 193). Yani, bir yerden geçme eylemi, farklı şekillerde de iz bırakabilmektedir. Bu bağlamda, görüşmecilerden metro altı istasyonunda müzik icra edenler bu icralarını, yürüyüş yapmak için bilhassa tercih edilen Ankara'nın Tunalı Caddesi'nde çaldıkları zamanki "geçişler" ile kıyasladıklarında bir yerden geçme ve iz bırakma hususuna dair farklılıkların olduğundan bahsetmiştir. Metro altı duraklarında, cadde ve meydanlara kıyasla geçişler yoğunlukla bir yere yetişme amaçlı gerçekleştiği için oradan geçenler ve müzisyenler arası etkileşim de bu doğrultuda gelişmektedir. Ancak, Ankara'da metro altı durağında müzik performansları esnasında gelişen bir iletişimsel eyleme değinen görüşmecilerin aktardıkları, De Certeau'nun (2008, ss. 194-195) konuşma edimini dahil etmeden yalnızca "iz bırakmaya" dayalı tanımladığı "geçiş" eylemiyle oldukça örtüşmektedir.

"Bir gün orada (Ankara Çayyolu metro altı durağı) çalarken bir kadın geldi, para kutusuna iki çikolata bıraktı, gitti. Bizim için çok olağan bir durumdu, absürt bir şey değildi (...) Biz orada çaldık çaldık en son böyle toparlanma zamanı geldi. Bir baktık hani çikolatalar vardır ya üstünde isim ya da sözcük yazar, kadının koyduğu çikolatalar onlardanmış. İki çikolatayı alt alta koyunca 'susma söyle' yazıyordu. Bu bizi çok ekilemişti. Ve alışveriş merkezine (o metro durağının yakın olduğu avm) girmeden önce kadın bizi fark etmiş, dinlemişti ancak durmamıştı biz bunu sonradan fark ettik. Belli ki alışveriş merkezine girdi, bunları (çikolataları) özellikle seçip almış sonra bize bırakmıştı. Bu paradan çok daha değerli ince bir davranış bunu hiç unutamıyorum." (Ulaş, 24)

Sokak müzisyeni, repertuar seçimini toplumsal bağlarından ve kültürel kodlarından bağımsız oluşturmamaktadır. Sokak, toplumun farklı birçok kesiminin tezahürü olduğundan; sokak müzisyenleri repertuarlarını çok çeşitli tutarak "müziğin bir araya getirici" niteliğinden yararlanmaktadırlar (Bennet ve Rogers, 2014, s. 454). Ancak görüşmecilerin tamamı, sokak müzisyenlerinin repertuar seçimlerini popüler talebe göre şekillendirme tercihlerine eleştirel bakmışlardır. Onlara göre sanatçı, ancak özgün müzik yarattığında kendi estetik hazzını karşı tarafa geçirebilmekte ve böylece estetik deneyimini müziğin diliyle dinleyiciye aktarmaktadır. Aksi durumda, yalnızca "dinlenme" kaygısıyla yapılan müzik icrası, müzisyeni sanatçı kimliğini kazandıran "özgün ve farklı olma" durumundan koparmaktadır. Ayrıca, görüşmecilerin hepsinin değindiği ve özellikle ikisinin vurgulayarak eleştirdiği husus olan müzik piyasasında popüler olan parçaları veya milli duygulara hitap edecek marşları -bilhassa İzmir Marşı- sokakta çalan müzisyenler, Habermas'ın stratejik rasyonalite eylemleri kapsamında değerlendirilebilir. Zira, popüler müzik kültürü, tüketici odaklı ve estetik kaygıdan görece yoksun olarak yorumlandığından, müzik piyasasının tahakkümünde bir müzik icrası sunmaktadır.

“Bir gün yine Eric Clapton çalıyorduk metro altının birinde. Bir kadın geldi ve ‘arkadaşlar Eric Clapton burada olsa sizinle gurur duyardı’ dedi. Biz de çok iftihar ettik bununla. Çaldığımız parçaları insanların bilmesi ve bu şekilde aktarması bizim için oldukça önemliydi. Çünkü metroda özellikle müzik yapma daha ticari amaca döndü ve insanlar İzmir’in Dağları gibi klasik şeyleri çalıyorlar, insanların milli duygularına hitap etmek için. Biz hiç çizgimizi bozmadık. Her zaman bizim keyif aldığımız ve böylece insanları pozitif etkileyecek müzikleri çaldık.” (Ulaş, 24)

Teknolojik gelişmeler müziğin yeniden üretilip satılmasına olanak verdiği için sokak müzisyenleri de bu popüleriteden etkilenmiş, buldukları alt sınıftan bir anlamda kopmuştur (Bennet ve Rogers, 2014, s. 455). Görüşmecilerin sokak müziğine bakış açılarını, diğer müzisyenlerin repertuar seçimleri ve dinleyicilerin bu seçimlere teveccühü de şekillendirmiştir. Popülerleşme, sokak sanatçıları nı sınıflarından kopararak kültür endüstrisinin popüler metaları haline getirmiştir (Bennett ve Rogers, 2014, ss. 455- 456). Rağbet gören parçaların bir rutin şeklinde tekrarlanışını sokağın bir dinamiği olarak göreyerek buna eleştirel bakan görüşmeciler, dinlenmek uğruna “kendi olma”dan kopuşun -popülerleşmenin- onları sokak müziğinden uzaklaştırdığını belirtmişlerdir. Bu bağlamda aslında diğer sokak müzisyenlerinin popüler repertuarlarına beğeni gösteren dinleyiciye de eleştirel bakılmıştır.

“İnsanlar, müziği de arz-talep meselesi olarak görüyorlar. Ya istediklerini vereceksin ya da insanlar seni görmezden gelecek. ‘Müslüm’den Hangimiz Sevmedik’ ve ‘İzmir Marşı’ gibi son dönemde popüler olan şarkıları melodikayla çalma nedeni, insanların onlara değer vermesi ve müzisyenlerin de insanları o noktalarından yakalamaya çalışmaları (...) Sokak müziğinin bu imajı bir anlamda beni sokaktan uzaklaştırdı. Ayrıca insanların müzik zevkini kolay kolay değiştireceğimi düşünmüyorum ve o yüzden çok istikrarlı şekilde bu durumu devam ettiremedim.” (Mücahit Ali, 23)

Titon’un duygulanımsal deneyimi çekirdeğine aldığı Müzik-Kültür Modeli’ne (aktaran Özdemir, 2020, s.16) benzer olarak; bu çalışmada sokak müzisyenlerinin müziği duyumsamasının yanı sıra Model’in duygulanımsal deneyimden hemen sonra gelen performans bağlamında icra ettikleri müziğe bütüncül bir bakış sergilenmiştir. Bu anlamda görüşmeciler, sokak müziğini yapma esnasında duygu aktarımlarını “kendi estetik hazlarını önceleyerek” sağladıklarını düşünmektedir. Sokakta çalmanın estetik hazın göz ardı edildiği anda sürdürülebilir bir konforunun olmadığı altını ısrarla çizen görüşmeciler; sokakta çalmalarındaki yegâne nedenini, sokağın birçok etkileşime sahne oluşuyla performanslarından aldıkları hazın daha fazla olduğu şeklinde açıklamışlardır.

“Türkiye’de en sık aldığım tepkilerden biri ‘neden Türkçe söylemiyorsun?’ oluyordu. ‘Türkçe çal birkaç tane de Türkçe çal’

diyorlardı çünkü ben repertuvarıma koymuyordum. Bunu diyen kişiyi kırmamak için çaldığım oluyordu ama benim için önemli olan önce benim o andan aldığım lezzetti ve repertuvarımı yine kendi beğenime ve çalıp söylerken haz aldığım türe göre belirliyordum çünkü benim için önemli olan önce benim keyif almam. Ben zaten haz duyduğum ve hissettiğim sürece bu hissi karşıya geçirebiliyorum o yüzden bunu önecelemeye hep dikkat ettim.” (Özge, 24)

Görüşmecilerin aktarımlarında genel ifade ile “dinleyici” olarak konumlandırılan “sokaktan geçenler ve durup dinleyenler” üç temel tepkiyle etkileşime dahil olmuştur. Birincisi, sokak müzisyenlerini performansları esnasında gözlemleyip dinleyerek bunu performans sonrası doğrudan iletişime geçerek sözlü iletişime döndüren dinleyiciler; ikincisi, müziği alımlayan ancak bunu performe edene sözlü ifade etmek yerine dil ötesi öğeler aracılığıyla belirten dinleyiciler; son olarak, sokaktan -müziğin icra edildiği kamusal alanlardan- geçerken müziği duyan -ya da duymayan- yalnızca oradan geçip herhangi bir tepki vermeyen dinleyiciler.

### **Performe Edenler Arası İletişim**

Bennet’e (2014, s. 454) göre müzik farklı birçok zevkin birleşmesiyle bireylere toplumsal bir boyut katmaktadır. Buradan hareketle, müzik onu icra edenler arasında da birbirlerini anlayabilecekleri bir dile dönüşmektedir. Bu dille gelişen anlaşılma hali performe edilen müziği duyumsayanlara da geçmektedir.

“Kocaeli’de Yürüyüş Yolu adında merkezi bir yer var. Bura İzmit’te müzik yapmak isteyenlerin tercih ettiği caddedir. Yani burada başka müzik yapan insanlar da vardı (...) Baktım bu caddede bir çocuk gitar çalıyordu ‘sana eşlik edebilir miyim?’ dedim, olur dedi ve yanında şarkı söylemeye başladım bir saat şarkı söyledim. İlk deneyimim bu oldu ve o kadar keyif aldım ki bu durum bana yetmedi, aynı gün Yürüyüş Yolu’nda bir abi bağlama çalıyordu ona da aynı şeyi teklif ettim, onunla da şarkı söyledim. İlerde kemençe çalan biri daha vardı ona da teklif ettim ve onunla da Nayino’yu söyledim.” (Mücahit Ali, 23)

Habermas’a (1998, s. 598) göre, iletişimin yönü veya çeşidi kadar aracının iki taraf için de “anamlı” olması gerekmektedir. Bu bağlamda, sokak müzisyenlerinin etkileşimi dinamik tutmak adına, sokağın ruhuna uygun enstrümanlar kullanıp müzik seçimlerini de bu doğrultuda yapmaları müzik diliyle görüş birliğine varmalarını sağlamaktadır.

“Özge’yle benim karakterlerimiz farklı ve istek parçalarımız da farklı. Ben daha çok Elvis Presley parçalarını gitarla çalmayı ve o parçaların enerjisini seviyorum. Özge ise country tarzı parçalardan hoşlanıyordu. Sesinin ön plana çıkabildiği parçaları seçiyordu. O yüzden farklı ses katkıları oluyordu. Farklı gitar ve seslerle çok güzel bir çeşitlilik oluyordu. Daha sonra yumurta tarzı enstrümanlar

vardır onu, mızıka ve son olarak Özge def ekledi bunlarla sesi de çeşitlendirmeye çalıştık.” (Ulaş, 24)

Maddi kaygının ön planda olduğu sokak müziği icrasında bireyler, bilişsel araçsal rasyonaliteye (Habermas, 2007, ss. 176-178) paralel olarak sergilenmiş, yaşamsal olgulara müdahale etmeye yani geçim kaygısını öncelemeye yönelik araçsal eylemler bulunmaktadır. Habermas (1996, s. 862), iletişimsel eylemden bahsederken bireylerin bilişsel-araçsal rasyonalite ile kendi çıkarlarını öncelediklerini ya da tahakküm ilişkilerini içeren stratejik eylemlerine sahip olduklarından bahsetmiştir. Bunun yanı sıra, iletişimsel rasyonalite eylemi ise çift taraflı bir süreci kastederek karşılıklı birbirini anlamayı amaçlayan uzlaşma gayretini ifade etmektedir. Ancak görüşmeciler, maddi kaygıyı öncelleyerek sokak müziği icra etmediklerini, sokak şartlarında müzik icrasının ancak bir arada yaşanan tutkuya bağlı sürdürülebileceğini belirtmişlerdir.

“Müzik vasıtasıyla Ulaş’la tanıştık, birlikte müzik yapalım kararına vardık. Farklı kişilerle müzik yapmak çok çok farklı bir şey. Bireyselden çok çok farklı çünkü artık o evrende tek başına değilsiniz yani sizinle birlikte başka enstrümanlar, sesler, kişiler ve onların da deneyimi var. Ben bireysel yaptığım müzikle grup içinde yaptığım müzik arasında ciddi fark görüyorum. Olumlu olumsuz fark diyemem, ikisi de var. Kesinlikle farklı enstrümanların işin içine girmesi daha besleyen, geniş bir deneyim. Bu da daha keyifli oluyor ama bir yandan da şey kaygısı var: uyum sağlayamadığında frekans da kopuyor. Bir şey yanlış giderse iki taraf da keyif alamıyor. Arada bir harmoni yakalamak kargaşayı önlemek çabası oluyor. Ama o uyumu tutturduğun anda harika bir şey. Senin yaşadığın deneyimi o an bir başkasının da yaşıyor olduğunu görüyor olman hazzını ikiye katlıyor diyebilirim. Arada mesela göz teması oluyor bakıyorsun o da mı aynı şeyi hissediyor diye evet o da aynı keyfi alıyor, onu gördüğün an o akışı devam ettiriyorduk.” (Özge, 24)

Yapılan derinlemesine görüşmelerde Ulaş (24) kendi deneyiminin yanı sıra, onu müziği her yerde yapabileceğine ikna eden Ankara Tunalı Caddesi’ndeki performansı esnasında tanıştığı Alman sokak müzisyeni Paul’dan bahsetmiştir. Paul, (18) “hang<sup>1</sup>” isimli müzik aletini çalarak kazandığı parayla Almanya’dan çıkarak Hindistan’a kadar gitmeyi planlamaktadır. Bu süreçte uğradığı şehirlerin sokaklarında, tıpkı Flaneur’un “en ücra köşelerine kadar metropolü arşınlayıp, modern hayatın bütün görünümünü gözlemlemesi, kalabalıklarda nefes alıp veriş” (Baudelaire, 2013, s.33) gibi hem müzik icra etmekte hem de şehrin insanını gözlemlemektedir.

1 Hang, tamamı çelikten oluşan oval yapıya sahip, üst kısmında içe doğru kavisleri bulunan vurmalı bir enstrümandır. Macarca’da “el” anlamına gelen hang kelimesinin bu enstrümana isim olmasında temel neden; parmaklar ve avuç içi yardımı ile bu çelik yapıya vurularak melodi oluşturulmasıdır. Yere koyularak ya da dizlerin üzerine yerleştirilerek çalınabilen bu enstrüman taşınabilirliği ve farklı sesler çıkarabilmesi nedeniyle sokak müzisyenlerinin de tercihi olmuştur.

“(...)’nerede kalıyorsun’ dedim ‘kalacak bir yerim yok insanlar davet ederse onlarla kalıyorum param varsa hostelde kalıyorum’ dedi. Ben de ‘Kocatepe’de öğrenci evi olan bir arkadaşım var ona gidelim’ dedim, beraber gittik. O akşam çok güzeldi. Paul’un enstrümanı var, arkadaşının gitarı var, bende de mızıkta vardı. Balkonda soba vardı onu yaktık hafif hava soğuktu, patates attık sobaya. Müzik yapmaya başladık orada. Öyle bir sinerji yakaladık ki, hikayesi enerjisi ve yaşam tarzı o kadar etkili ki o sinerjiyi yakalamamızı. Müzik yaptık eğlendik (...) O gece, doğaçlama Blues müzik yaptığımız bir geceydi.” (Ulaş, 24)

Müziğin farklılıkları bir araya getirdiğini öne süren Bennet ve Rogers’ın (2014, s. 454) görüşlerine paralel olarak Habermas, iletişimsel rasyonalitesi olan bireylerin uzlaşma yoluyla anlaşmayı sağlayacağına inanmaktadır. Bu doğrultuda, sokak müzisyenlerinin birbirleriyle kurdukları etkileşim, iletişimleriyle gelişmiş ve onların müzakere etmelerine olanak tanımıştır.

“Biz Tunalı’da çalarken orada saksafon çalan bir müzisyenle (16) tanıştık. ‘Beraber çalalım mı’ diye düşündük. Biz öncesinde atılan para 40-50 TL ise bunda sonra atılanı üçe böleriz dedik, anlaştık. O saksafon çaldı eğlendik, akorları verdi transpoze ettik yani bizim gitarlarımızın ‘mi’ yken onununki ‘fa’ydı. Onun çalamadığı notaları biz transpoze ediyorduk. Bir ses benim vokalimde çok şey değiştirebilir yani önemli bir şey. Ama biz uyum sağladık, eğlendik, para kazandık. Oturduk muhabbet ettik. Dedi ki: ‘ben şu günler çıkıyorum’ biz o günlerde çalmaya başladık.” (Berkay, 24)

Turner, bir eylemin ritüelistik anlam kazanması sürecinde kimi zaman kabul gördüğünden kimi zamansa dışlandığından bahsetmiştir. Sokak müziği performe eden görüşmeciler, sokakta çalan diğer müzisyenlere bakış açılarıyla onların ritüellerini de tanımlamış, bu tanım da onların diğer sokak müzisyenleri ile etkileşimlerini şekillendirmiştir.

“(…) Benim çaldığım sokakta yıllardır çalan iki kişilik bir grup vardı. Biri görme engelli bir erkekti 6-7 senedir Kocaeli Yürüyüş Yolu’nda hep aynı banka oturarak sokakta çalışıyorlar. Biri cümbüş çalıyor biri darbuka çalıyor ve aynı zamanda söylüyor. Aslında söyleyenin sesini duymuyoruz, sadece melodi duyuluyor ve benim onları gözlemlediğim zamanda yani 6-7 yıldır aşağı yukarı hep aynı şeyleri çaldıklarını fark ettim (...) Kendi besteleri mi bilmiyorum, asla ne çaldıklarını bilmiyorum ama inatla onu çalmaya devam ediyorlar ve bunun imzaları haline geldiğini düşünüyorum.” (Mücahit Ali, 23)

Sokak müzisyenleri, diğer sokak müzisyenleri ile etkileşiminde ortak dili yakalayıp anlaşarak sanat ürünü verme amacıyla sıklıkla uzlaşmacı tutum sergilemişlerdir. Farklı müzik zevklerine sahip görüşmeciler birlikte çalarken sokakta

çalacakları şarkıları tartışıp uzaklaşarak belirlemektedirler. Uzlaşısı sonucu elde ettikleri ortak ürünlerinin, çeşitliliğin ahengini yansıttığından bahsetmişlerdir. Bu eylem de onların müzakere etiği kazanmasına olanak tanımıştır.

### **Performe Eden ve Çevresi Arasındaki İletişim**

Görüşülen müzisyenlerin tamamı sokak müziğinin onlara başta öz güven kazandırdığını belirtmişlerdir. Bu anlamda, kamusal alanda sergiledikleri performanslarının aile, eğitim ve arkadaş ilişkilerine de yansıdığını, müziğin hayatlarını iyileştirdiğinin altını çizerek aktarmışlardır. Sokakta müzik icrası, birçok insanla etkileşime geçerek sosyalleşmelerine de fırsat vermiş; bu durum onların yakın çevreleri ile ilişkilerini olumlu etkilemiştir.

“Ankara’ya geldiğimde küçük şehirden gelmiş bir gençtim ama girişken bir ruhum vardı önce sokakla başlamadım. Üniversitede birçok kişiyle tanıştım, grup kurduk. Oradaki arkadaşlarım: ‘hadi metroda çalalım, sokakta çalalım ne olacak ki?’ diyorlardı çünkü geri dönüş bekliyoruz ve orada kazandığın on lira yirmi lira ödül geliyor, maddi gelir boyutunda değildi hiçbir zaman bunu sadece ödül olarak kullanıyordum.” (Berkay, 24)

Farklı sınıf ethosuna sahip sokak müzisyenlerinin yöneltilen aynı sorulara “gizli değerler sistemi” kapsamında yanıt verdiği gözlemlenmiştir. Kadın görüşmeci Özge, müziğe başlama şeklini tutkusunu enstrüman alamamanın zaman zaman bastırması üzerinden tanımlarken, Berkay ve Ulaş için enstrüman almaya dair bir sıkıntının yaşanmayışı ilk adımı atma ve sonraki icralarını da etkileyen farklı şeylerin olduğunu göstermektedir.

“Arkadaşlarım yaptığım müziği destekliyorlardı. Hatta bir gün bize sürpriz yapıp yanımıza gelmişlerdi. Dans ettiler, müziğe eşlik ettiler (...) Üniversite hayatım farklı işlerde çalışarak geçti. Bu da bana büyük bir zaman kaybı ve depresyona mal oldu. Ama bütün bunları bırakıp sokak müziğine başladığım zaman, iyileştigimi hissediyordum diyebilirim. Eve döndüğümde stresten arınmış rahatlamış oluyordum. Sanatın kaygılarımı ve depresyonumu iyileştirdiğini kesinlikle söyleyebilirim.” (Ulaş, 24)

Öngen (2020), sokak müzisyeninin günümüze gelen imajını iki farklı şekilde tanımlamaktadır. Sokak müzisyeni bir yandan elverişsiz hayat koşullarında yaşayan ve toplumun en alt sınıfından gelen yoksul gezgin müzisyenler; öte yandan kent devrimi sonrası kent sakinlerinin maddi durumu el verdikçe sokak müziği icra eden halk sanatçısı imajıdır (Öngen, 2020, s.1020). Görüşmecilerden Berkay’ın ilk sokak müziği icralarının akraba çevresince “dilencilik” benzetmesiyle tanımlanması da yine Öngen’in (2020, s. 1020-1021) sokak müzisyeninin imajına dair toplumsal sınıf göndermesiyle yaptığı açıklamayla örtüşmektedir.

“İlk deneyimimde kötü olan şeydu: benim de akrabam sayılabilecek



biri vardı, görmüş bizi sokakta çalarken. Sonra bizim ailelerimize söylemişti. Ve bizimkiler bana kızdı, 'dilencilik mi yapıyorsunuz, paraya mı ihtiyacınız var?' 'Neden yapıyorsunuz?' çıkışları olmuştu. Öyle bir imaj çizilmişti dilencilik gibi. Müziğe desteklerini hiçbir zaman kesmediler ama sokağı çok uygun görmediler. Ben de sonraki performanslarımdan bahsetmedim. Müziğin hayatımda vazgeçilmez olduğunu gördükten sonra onlar da karışmadı." (Berkay, 24)

Victor Turner, Performans Antropolojisi kitabında, ritüelleri sosyal bilimlerle kesiştirerek sunmaktadır. Turner (1988, çev. Nutku, s. 7) performansı, toplumsal kabul ve dışlama süreçlerini içeren bir olgu olarak ele almaktadır. Bu bağlamda, toplumsal kodların bir tezahürü olan sokak müziğinde, performansa bakış açılarıyla toplumun var olan değerlerini görmek mümkündür. Sokaktan geçenlerin müzisyenin önüne koyduğu kutuya para atış eylemi, sokakta yapılan bir müzik icrası karşılığı bu biçimde bir para kazanımı olduğu için "alt sınıfa ait" ya da toplumun çok kabul etmediği şekilde algılanabilmektedir. Elbette bu tüm toplumlarda aynı değildir. Müziği, toplumsal yaşamın adeta bir kurucu aracı olarak gören Adorno'nun (2011) yaklaşımına paralel olarak müziğin egemen sınıftan bağımsız icra edilmediği düşüncesi (Rocconi, 2012, ss. 224-225), sokak müziğini de içinde bulunduğu toplumdan ve güç ilişkilerinden bağımsız görmemeye dayanmaktadır. Sokaktan geçen türlü türlü insanın ruhuna dokunmak amacıyla tamamen bireysel ve özgün müzik icra etme isteği olan Mücahit Ali, kendi estetik hazzını artıran müzik türleriyle duygunun dinleyiciye geçtiğine inanan Özge ve Ulaş'ın yaklaşımları stratejik eylem yaklaşımından uzak daha çok görüş birliğini mümkün kılan iletişimsel rasyonalite yaklaşımına yakındır. Onların seçimleri, "kapitalist milliyetçi" sisteme yani üst yapıya ait popüler müzik ya da milli duygulara hitap edecek marşların tahakkümünden uzaktır. Habermas'ın yaşam dünyası olarak aktardığı toplumdaki her türlü iletişim eylemini kapsayarak bireyler arası müzakereyi mümkün kılma durumudur. Sokak, birçok etkileşime imkân tanıyan bir kamusal alan olarak sokak müziği özelinde bireyler arası müzakereye de fırsat tanımaktadır.

## Sonuç ve Değerlendirme

Sokak müziği, gündelik hayatın sıradanlığını bir yandan bozarken bir yandan sıradanlığın bir parçası olduğundan sokağı bir sanat ekolojisine dönüştürmektedir. Temel eğitimin ardından hayat kurma yolunda adım atılan yaşlara tekabül etmesiyle gençlik ve yetişkinliğin özelliklerini bir arada barındıran ve bir anlamda arada kalmış niteliğe de sahip olan genç yetişkinlikte, gündelik hayatta sanatı deneyimlemenin en şeffaf hali olan sokak müziği icrası diğer müzik deneyimlerinden farklı bir anlam taşımaktadır. Sosyalleşme ve müziği duyumsamanın yer aldığı sanatçı/müzisyen kimliği edinme sürecinde; genç yetişkinlikte sergilenen sokak performansı, farklı birçok etkileşime açık haliyle önem arz etmektedir.

Kentlerde müzik icrası, sahne performanslarının aksine çıplak sesle söylenen şarkıları veya sokağa uygun taşınabilir enstrümanları gerektirmektedir. Bu

bağlamda, teknolojinin olanaklarıyla sesi yükseltilebilen enstrümanların gelişmesi, sokak müzisyenlerini kentlerin gürültüsü içinde daha görünür kılmıştır (Bennet ve Rogers, 2014, s. 454). Bu durum, kent sisteminde var olan “sokaktakiler” ile etkileşimi kolaylaştırmıştır. Her türlü fikrin ulaşılabilir kılındığı ve tartışmaya açıldığı kamusal alanlar, fikirlerin temsiliyetine olanak tanımaktadır. Böylece, modern tartışma ortamlarının yaratılmasıyla yeni fikirler duyulur ve görülür olmakta, bireyler müzakere etiği kazanmaktadır.

Bu çalışmada, genç yetişkinlerin müzik performanslarını sokağın ruhunun ve sağladığı yoğun etkileşim alanının nasıl şekillendirdiğine odaklanılmıştır. Bu doğrultuda, genç yetişkinlerin sokakta kendilerini daha özgürce ifade etmeleri, onlara hem müziği duyumsamalarında hem de “öteki” ile etkileşimde katkı sağlamıştır. Sokak müzisyeni, özgür bir alanda müziğin diliyle anlaşılır olmayı hedeflerken müziği iletişimsel rasyonalite eylemi olarak sergilemekte; sokakta uyduğu belli kurallar ve bunu çerçeveleyen güçler (ör. zabıta, polis) bağlamında bir tahakküm ilişkisini içeren “stratejik rasyonalite” eylemi sergilemektedir. Kamusal alanlarda hayatın olağan akışı içine dahil olan sokak müziği performansı ile hem sokaktan geçenlerin hem de kendi hayatlarının sıradanlığını bozan müzisyenler, müziği bu özgür sahada daha rahat icra ederek estetik hazlarını artırmışlardır. Ayrıca, sokakta performe edilen müziğin sağladığı iletişim atmosferi; müzisyenin dinleyici, diğer sokak müzisyenleri ve yakın çevresi ile iletişimini de iyileştirici güce sahiptir. Dinleyici ile etkileşim; kamusal alanın kullanım işlevine göre değişkenlik göstermiş, geçiş yerlerinde doğrudan iletişim daha seyrekken dinleyicinin bir yere yetişmek zorunda olmadığı cadde ve sokaklarda müzisyenin müziğini duyumsaması ve bunu müzisyene belirtmesi daha çok gözlemlenmiştir. Sokak müzisyenleri, sokakta çalan diğer müzisyenler ile sokağın ahengini bozmayacak şekilde bir uzlaşma ve uyum içinde iletişimde bulunmuştur. Genç yetişkinlerin sokaktaki müzik performanslarının, yakın çevrelerince garipsendiği ve kabul edilmediği durumlar gerçekleşse de, genel itibarıyla sokak müziği genç yetişkinlerin eğitim, aile ve arkadaş ile iletişiminde destekleyici bir role sahiptir.

Daha önceki çalışmalar, sokak müzisyenini ait olduğu toplumun kodları bağlamında ele almış (Kozyr, 2014), sınıf ethosu’nun müzik seçimindeki rolünün altını çizmiştir. Sokak müziğini mekâna odaklanarak ele alan çalışmalar, (Malcoç, 2018; Günlü, 2013) müzisyenlerin mekân seçimlerini yine o mekândaki kültürel yapının şekillendirdiği sonucuna varmıştır. Bu çalışma ise sokak müziğini tekrarlanan eylem -performans- bağlamında ele alarak genç yetişkinlerin müziği nasıl alımladıklarını, duygulanımsal deneyimlerini, müziğin dili ile sokaktan geçenler ile nasıl temasla geçtiklerini ve sokak müziğinin yakın çevreleriyle olan ilişkilerini nasıl şekillendirdiğini; onlarla yapılan derinlemesine görüşmeler ile keşfederek alana sokak müziğine iletişim antropolojisi bağlamında yaklaşan bir katkı sağlamıştır. Görüşmecilerin sokağın tüm özneleri ile iletişimlerinde karşılaştıkları dilsel ifade, jest ya da mimik, sokak performanslarına devam etmeleri adına onlara “susma söyle” demiştir. Farklı fikirde birçok insanın bir araya geldiği sokak, müziğin dahil oluşuyla bir uzlaşma alanına dönüşmüştür. Böylece, müzik performanslarının genç

yetişkinlerin iletişimsel eylemlerine, müzakere etiği algılarına ve sosyalleşmelerine katkı sağladığı sonucuna varılmıştır.

Bu çalışmanın sınırlılığı; koronavirüs pandemisi nedeniyle saha araştırmasını oluşturan görüşmelerin yüz yüze gerçekleştirilememesi ve antropolojik bir yaklaşım sergilenmesine rağmen çalışmada etnografik gözlem yapılamamasıdır. İleri çalışmalar, genç yetişkin sokak müzisyenlerinin performanslarını katılımcı gözlemci olacakları bir saha ile müzik icralarını performans yerine ilk kez gerçekleştirme haline vurgu yaparak deneyim bağlamında ele alabilir.

### **Kaynakça**

- Adorno, T. W. (2011) "Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi", İletişim Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, W. (2012), Pasajlar (Çev. Berkay, A.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bennet, A. and Rogers, I. (2014) "Street Music, Technology and The Urban Soundscape", Continuum, Journal of Media and Cultural Studies.
- Bourdieu, P. (1984) "Distinction: A Social Critique of The Judgement of Taste", Harvard University Press, Cambridge.
- Brokett, O. (2000), Tiyatro Tarihi I. Ankara: Dost Kitabevi.
- De Certeau, M. (2008), Gündelik Hayatın Keşfi I: Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları (Çev. Arslan Özcan), Ankara:Dost Kitabevi.
- Günlü, A. (2013) Mekân-Müzik İlişkisi Bağlamında İzmir'de Sokak Müziği, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Habermas, J. (1996) İletişimsel Eylem Kuramı, Çev. Tüzel, M. İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
- Habermas, J. (2007) "Kamusallığın Yapısal Dönüşümü", Çev. Tanıl Bora ve Mithat Sancar, 6. Baskı, İstanbul: İletişim Yay.
- John David Bloodworth (1975) Communication in the youth counter culture: Music as expression, Central States Speech Journal, 26:4, 304-309
- Kozyr, A. (2014), Street musicians: the strategies of mastering the social space of St. Petersburg, Keep it Simple, Make it Fast! An approach to underground music scenes
- Küçükaksoy, M. E. (2017). Müziğin Performans Sürecindeki "Sihirli Birliktelik": Müzikal Komünitas . Rast Müzikoloji Dergisi , Cilt 5 Sayı 3 2017
- Lefebvre, H., (1996), Right to the City, In E. Kofman and E. Lebas (Ed.), Writings on Cities, Oxford: Blackwell.
- Lefebvre, H., (1991), The Production of Space, Oxford: Blackwell.

Malkoç, İ. (2018) "Sokak Müzisyenlerin Müzik Yapma Amaçları ve Mekân Seçimleri Arasındaki İlişki: İstanbul Kadıköy Örneği", *Online Journal of Music Sciences*, ss.6-31.

Mimesis: Richard Schechner; (2009), *Performans ve Sosyal Bilimler*, sayı:16, s. 82.

Öngen, O. (2020), *Müzik-Toplum İlişkisi Bağlamında Sokak Müzisyenliği*. Haziran, İdil, 70.

Özdemir, M. (2020). *Şarkılar Seni Söyler: Gündelik Yaşamda Müzikal Nostalji*. Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi, (32), 7-31

Rocconi, E. (2012) "The Ancient World in The Cambridge History of Musical Performance", by Colin Lawson and Robin Stowell, Cambridge University Press, New York.

Schechner, R. (1973) "Performans ve Sosyal Bilimler". Çeviren: Pınar Gümüş. *Mimesis*. 16

Schcner, R. (2002), *An Introduction* Routledge Classics, London and New York.

Schechner, R. (2003) *Performance Theory*, Routledge.

Sennett, Richard. (1996). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. Çev. S. Durak ve A. Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Turner, V. (1982) *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York: Performing Arts Journal Publications

Turner, V. (1988), *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications, Çev. Zeynep Nutku, New York.

Yıldırım, A, Şimşek H. (2003) *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.

# Mindfulness-Based Mobile Meditation Applications and Musical Experience, Meditopia Case

**Yaşar Şekerci**

Araştırma Görevlisi

Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi

ysekerci@gsu.edu.tr

ORCID: 0000-0002-2574-7843

## Abstract

*Music and meditation offer an immersive experience in human life. The immersive continuity of meditation with music has a long history in meditation practice. Today, in modern urban life, there is an increasing interest in meditation practices that aim to be spiritual, relaxing, focusing, well-being enhancing, or stress reducing. The growing trend toward meditation practices focused on music and sound continues with the heavy use of mindfulness-based mobile meditation apps using technology. At this point, the musical experience created in mobile meditation practices by statically directing the individual to music and sound plays a critical central role. This study aims to highlight the role of soundscape music in Meditopia, a meditation application. In this regard, task-based observation and in-depth interviews were conducted in this study. The interviews were completed with 14 participants-4 male and 10 female- using the Meditopia application for the first time and living in Istanbul were interviewed through a remote video method. The study showed that participants defined music and sound as core elements in their meditation practice.*

**keywords:** Meditopia, music, meditation, mobile application, mindfulness, sound

## Résumé

### **Applications de Méditation Mobiles Basées sur La Pleine Conscience et Expérience Musicale, Cas de Meditopia**

*La musique et la méditation offrent une expérience immersive de la vie humaine. La continuité immersive de la méditation avec la musique a une longue histoire dans la pratique de la méditation. Aujourd'hui, dans la vie urbaine moderne, il y a un intérêt croissant pour les pratiques de méditation qui visent à être spirituelles, relaxantes, concentrées, améliorant le bien-être ou réduisant le stress. La tendance croissante aux pratiques de méditation axées sur la musique et le son se poursuit avec l'utilisation intensive d'applications de méditation mobiles basées sur la pleine conscience utilisant la technologie. À ce stade, l'expérience musicale créée dans les pratiques de méditation mobile en dirigeant statiquement l'individu vers la musique et le son joue un rôle central critique. Cette étude vise à mettre en évidence le rôle de la musique du paysage sonore dans les pratiques de Meditopia - étant une application de méditation - la source du son et de la musique, la personnalité vocale, les descripteurs du son et du paysage sonore et les pratiques de méditation des adultes en relation avec la qualité du paysage sonore. À cet égard, une observation basée sur les tâches et des entretiens approfondis ont été menés dans le cadre de cette étude. Les entretiens ont été réalisés avec 14 participants - 4 hommes et 10 femmes - qui utilisaient l'application Meditopia pour la première fois et résidant à Istanbul ont été interrogés via une méthode vidéo à distance. L'étude a montré que les participants définissaient la musique et le son comme des éléments essentiels de leur pratique de méditation.*

**mots-clés:** Meditopia, musique, méditation, application mobile, pleine conscience, son

## Öz

### **Bilinçli Farkındalık Temelli Mobil Meditasyon Uygulamaları ve Müzikal Deneyim: Meditopia Örneği**

Müzik ve meditasyon, insan yaşamında kuşatıcı bir deneyim sunmaktadır. Meditasyonun müzikle olan kuşatıcı devamlılığı, meditasyon pratiğinde uzun bir geçmişe sahiptir. Günümüzde modern kent yaşamında tinsel, rahatlatıcı, odaklanma, iyi olma halini artırıcı veya stresi azaltmayı amaçlayan meditasyon pratiklerine olan ilgi artmaktadır. Müzik ve sese odaklanan meditasyon uygulamalarına yönelik artan bu eğilim, teknolojiyi kullanan farkındalık tabanlı mobil meditasyon uygulamalarının yoğun kullanımı ile devam etmektedir. Bu noktada mobil meditasyon uygulamalarında kişiyi müziğe ve sese yönlendirerek yaratılan müzik deneyimi kritik, merkezi bir rol oynamaktadır. Bu çalışma, meditasyon uygulaması olan Meditopia pratiklerinde "soundscape" müziğin rolünü, ses ve müziğin kaynağı, vokal persona, ses ve ses ortamının tanımlayıcıları ile yetişkin meditasyon uygulamalarının ses ortam kalitesiyle ilişkisini incelemeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda, bu çalışmada görev bazlı gözlem ve derinlemesine görüşmeler yapılmıştır. Meditopia uygulamasını ilk kez kullanan ve İstanbul'da yaşayan 4'ü erkek 10'u kadın 14 katılımcı ile görüşmeler uzaktan video yöntemi ile gerçekleştirilmiştir. Çalışma, katılımcıların meditasyon uygulamalarında müzik ve sesi temel unsurlar olarak tanımladıklarını göstermiştir.

**anahtar kelimeler:** Meditopia, müzik, meditasyon, mobil uygulama, bilinçli farkındalık, ses

“Now I will do nothing but listen,  
...  
I hear the sound I love, the sound of the human voice,  
I hear all sounds running together, combined, fused or following,  
Sounds of the city and sounds out of the city, sounds of the day and night”

Song of Myself, 26  
Walt Whitman

## Introduction

Meditation practices are studied extensively by both people and different disciplines. Meditation practices are carried out by people with different motivations. These motivations can be listed as spiritual, relaxing, focusing, improving well-being, or reducing stress.

Today, tendencies towards different meditation practices have increased rapidly. In modern city life, crowd, noise and stress sources direct people to meditate. At this point, although “meditation” is divided into many categories as a definition and approach, it has become a focal point in the lives of individuals. This increasing interest has moved meditation practices into the digital fields with the help of technology.

Mobile meditation apps offer many opportunities compared to the traditional meditation practices. These applications allow people to meditate in any place they want or listen to atmospheric music to relax. One of the most significant reasons why mobile meditation applications can be used comfortably in every place is the creation of an acoustic environment. Soundscape or atmospheric music, which is a combination of nature, human, and animal sounds in meditation applications allows the user to create a brand-new environment by the help of music. This acoustic environment in Mobile Meditation applications enables users to have an immersive experience with the music and sound they want in any place. In this respect, the acoustic environment created in mobile meditation practices plays a key role in today’s mindfulness-based meditation practices.

In this study, the use of mindfulness-based mobile meditation applications by adults as a musical experience is examined. In the study, it is aimed to reveal the role of soundscape in Meditopia application on meditation practices of adults in terms of the source of sound and music, vocal persona, sound, and soundscape descriptors, soundscape quality. At this point, it should be noted that the soundscape approach, music, words, and dialogues used or produced in meditation practices provide a comprehensive experience (Vidyarthi, Riecke et al., 2012, pp. 408-410). Meditopia was determined as the case study because it is the first meditation application that offers content in Turkish. In this context,



task-based observation and in-debt interviews were conducted in the study.

### **From Where to Where: Literature Review**

#### **Back to the Beginning: Music, Meditation and Mindfulness as Buddhist Teaching**

The basic forms of meditation began thousands of years ago with Buddhism as a religious teaching, ritual and performance using various methods and techniques. Although the starting point of understanding Buddhism is essentially similar, monks interacted with the cultures of the different regions they traveled and formed different branches in accordance with the cultures of the region such as Theravada, Mahayana, Tibet and Myanmar Buddhism. A flexible and culturally adaptable approach lies in the formation of these diverse paths within Buddhism. Likewise, meditation types differ according to different teachings of Buddhism. In this regard, "Vipassana" meditation is one of the oldest types of meditation commonly practiced in "Theravada" Buddhism. (Cousins, 1996, p. 35).

It is stated that with Vipassana meditation practice, which is one of the oldest types of meditation, 2500 years of Buddhist meditation and mindfulness tradition can still be experienced today. The applicability of this meditation practice is presented as follows:

"This ancient Way of Mindfulness is as practicable today as it was 2,500 years ago. It is as applicable in the lands of the West as in the East; in the midst of life's turmoil as well as in the peace of the monk's cell. Right Mindfulness is, in fact, the indispensable basis of Right Living and Right Thinking—everywhere, at any time, for everyone." (Cousins, 1996, s. 35).

The relationship between the meditation performance that originated in Buddhism and music is as old as the history of meditation. As Greene and Wei noted, the Buddhist musical tradition used in the earliest meditation rituals differs from the contemporary understanding of music and is used only as "liturgical chant." (Greene and Wei, 2004, pp. 1-2) These hymns are seen as a "catalytic agent for purifying the soul" (Wei, 1992, p.88). Similarly, in the seventh of the ten principles of Buddhism (daśa-śīla), it is committed to abstaining from dancing, singing, music, and other entertainment (Nacca-gita-vadita-visuka-dassana veramani sikkhapadam samadiyam) (Oxford Reference, Daśa-śīla, 2020) In the Buddhist musical tradition, hymns were also pronounced to help monks memorize the Pali teachings. (Greene and Wei, 2004, pp. 1-2) On the other hand, it should be expressed that in Buddhist music tradition, natural sounds such as bird, wind, tree (tianyue) are defined as the "sounds of heaven" and these harmonic sounds produced by nature become a means to be presented to the Buddha (Wei, 1992, p. 81).

"In the Other World-the Buddha Land, music of Heaven can be heard frequently. There are hundreds of beautiful and extraordinary birds such as white cranes, peacocks, parrots, etc. .... They sing day

after day with elegant harmonic sounds. These sounds smoothly penetrate the five roots, the five agents, the seven characteristics of bodhi (perfect wisdom) . . . When people hear this music, they all concentrate to chant the names of the Buddhas, Dharmas, and Sanghas" (Wei, 1992, p. 82).

The musical forms used according to the Buddhist musical tradition in different countries and regions also vary. In the cultural context, it is possible to illustrate this change in musical forms, the Japanese shakuhachi flute tradition in Japan, the tantric song in Nepal and India, fanbai hymns in China known as Buddhist music, or paritta hymns (Green, 2004b, pp. 44) -48) in Taylan, Myanmar, and Srikalanka (Greene and Wei, 2004, pp. 1-2). Moreover, it should be emphasized that these various musical forms in Buddhism play a sacramental role in the attainment of the sacred. This role in musical forms is also explained as a sacramental function: music is used to direct the mind of the faithful, but it is not believed to have the inherent virtue of transcending the phenomenal world (Mabbett, 1994, p. 17).

Today, in the context of Buddhism, this wealth of musical culture in Asia has spread to many different parts of the world and has begun to be studied through modern musical perspectives. In particular, the distinctive tradition of recording and making music in meditation music makes it possible to analyze the Buddhist musical tradition discographically (Greene, Howard et al., 2004, pp. 133-134). However, the change in cultural and social structures in this long-term direct relationship between music and meditation has altered existing forms of meditation music.

At this point, Buddhist and non-Buddhist musical forms and performances also differ, being used in meditation that is part of a religious ritual and in meditation that is experienced with a secular approach. Hybrid meditation music is also used in musical forms, especially with the spread of socio-cultural changes and meditation in Western culture. The Buddhist musical tradition is adapted to instruments in different cultures. Buddhist musical culture has evolved into a hybrid meditation music within Western culture. This transformation also reveals a Western-style meditation and mindfulness practice (Wei, 1992, p.86).

### **Western Modern Times: Music, Meditation and Mindfulness as Secular Praxis**

The process of capitalism, which began in the 19th century with modernization, transportation and technological developments around the world, affected China and other countries, reshaping the relationships between society, state and culture. This modernization, which accelerated socially in the 20th century, also changed Buddhism and the Buddhist musical tradition. Until the 19th century, "fanbai" monastic hymns were used in rituals, ceremonies and meditations,

and these hymns were not accepted in the category of music (yinyue). Thus, a musical tradition was maintained that was compatible with Buddhist teachings. The influence of the westernization and modernization process, which started especially in China, Taiwan and other countries, changed the monasteries and Buddhist music culture in the 20th century. Now the concept of music was accepted in place of the traditional fanbai hymns and this process led to the emergence of Buddhist music (Fojiao yinyue) as a social project. Thus, since the first half of the 20th century, Buddhist music and meditation have become accessible and consumable cultural goods for a variety of Western cultures without resembling a traditional ritual. Even during this period, many monks were making lyrical Buddhist music in the Western minor style (Chen, 2004, pp. 86-90). During this time, the role of meditation and rites performed as a daily practice in monasteries also changed. This transformation was aimed at focusing on mental awareness and increasing people's mental concentration within meditation practice.

"Buddhists are instructed to use their own experience in meditation, as well as in all daily actions, and to undergo a radical transformation in how they sense, know, and feel. The transformation can be achieved through mindfulness of their mental processes and through everyday activities. Buddhist liturgies, besides their communal purposes, function to develop people's mindful concentration" (Chen, p.93).

### **Critical View: Scientific Transformations in Music, Meditation, Mindfulness**

The radical change in the foundations of meditation and Buddhist musical culture combined with globalization increased interest in meditation as a secular practice. This led to the formation of a new Western Buddhism/approach to meditation in Western societies, and meditation practices and group therapies were incorporated into daily life practices (Coleman, 2002, p. 55). At this point, it is necessary to clarify a few critical points in the westernization and secularization process of meditation. Meditation, which became widespread as a secular practice in the USA and Europe especially after the 70's, has become a commodity and turned into an industry. Investments in meditation studies have increased, and meditation has turned into an individual object of consumption with a universal and cross-cultural assumption. However, the commercialization of meditation, its detachment from the foundations of Buddhism, promotes individualism, in the opposite of this doctrine (Hickey, 2010). Meditation, exotic, "spiritual east" experience, which is a Buddha teaching, is constructed as a hybrid product with western values on the axis of globalization and capitalism (Urban, 2013, pp. 35-44). Likewise, the transformation of meditation takes place through the mutual transformation of global and local elements through hundreds of books, programs, education, videos, therapy and monks (Wilson, 2014, pp.6-8). In particular, both meditation practices and monks are welcomed by post-modern secular individuals as popular culture items in the USA. (Forbes, Mahan, 2017, pp.51-60).

On the other hand, the growing interest in meditation practice has been studied by many different disciplines including medicine, psychology, sociology, clinical psychology, communication, and music. Buddhist meditation practices, which are rapidly being adopted into American and Western culture, are also diverse. Many meditations are practiced in the Therav, Zen, and Tibetan traditions. These meditation practices, led by Buddhists, have been similarly culturally and socially transformed (Lindahl, Fisher et al., 2017, p. 1). This transformation has resulted in the emergence of a “McMindfulness” phenomenon that has been abstracted from the Buddhist ethical and moral values of meditation in the academic and public sphere, commodified and commercialized (Hyland, 2017, pp.335-338) Kabat Zinn, one of the founders of Mindfulness Based Stress Reduction practices, criticizes the situation as follows: “mindfulness has become a business that can only disappoint the vulnerable consumers who look to it as a panacea.” (Kabat-Zinn, 2015).

Again, the definition and meaning of the concepts and practices of meditation and mindfulness that modern Western societies and the scientific world have pointed to are largely broken off from their traditional religious and spiritual roots. In this regard, mindfulness consists of two basic components, and these components are realized with meditation practices as a secular practice.

“...first component is the regulation of attention in order to maintain it on the immediate experience, and the second component involves approaching one’s experiences with an orientation of curiosity, openness, and acceptance, regardless of their valence and desirability” (Hölzel, Lazar, et. al, 2011, p.538).

Meditation, now a billion-dollar sector, examines its effects on cognitive processes within various literature and analytical frameworks. Stone explained mindfulness meditation’s global level of sectoralization as follows: “Mindfulness meditation has exploded into an industry that ranges from the monastery to the military. Google, General Mills, Procter & Gamble, Monsanto and the U.S. Army are just a handful of the many enormous institutions that bring meditative practice to their workforce.” (Stone, 2014).

In scientific practice, meditation is now used as Mindfulness Based Interventions (MBI) or Mindfulness Based Stress Reduction Interventions (MBSR) (Khoury, Sharma, et al., 2015, pp. 519-520) as an alternative treatment/support/healing approach within the discipline of medicine and psychology (Eberth and Sedlmeier, 2012, pp. 174-175). In these studies, on meditation, on the one hand, meditation and mindfulness are fed from Buddhist literature (Kuan, 2012; Compton, 2014). On the other hand, medicine, psychology, clinical psychology, cognitive psychology, neurology, cognitive informatics, and human-computer interaction are analyzed in terms of theoretical and methodological frameworks of analysis formed in broad and comprehensive disciplines. It should be underlined

that at the scientific level, meditation has a serious cultural and epistemological cost in transforming it into a predictable, measurable (Hyland, 2017), operational and standard concept. The cost of this transformation process can be summed up in the words of Williams, and Kabat-Zinn as follows: "the essential meaning of mindfulness may have been exploited, or distorted, or abstracted from its essential ecological niche in ways that may threaten its deep meaning, its integrity, and its potential value" (Williams, Kabat-Zinn, 2011, p.12).

In other respects, today's these studies consist of studies that examine the positive and negative side effects of meditation and meditation as a spiritual experience (Lindahl, Fisher et al., pp. 3-5). At this point, there is evidence that mindfulness-based meditation research supports the healing of many diseases in psychology and medicine. There have been studies on the effects of meditation on a variety of issues including mental disorders, chronic illness, addiction, depression, stress, anxiety, and eating disorders. (Grossman, Niemann, et.al, 2004, pp.38-40; Hölzel, Lazar, et. al, 2011, pp.537-538).

Another important point that has emerged in mindfulness-based meditation research is that these practices are closely related to cognitive processes such as mind execution, attention, emotion, and motivation. Findings of increasing attention and cognitive flexibility are drawing attention, particularly in mindfulness meditation (Moore and Malinowski, 2009, p.177). Increased control of cognitive processes and positive improvements in participants mood have been found in the development of sustained attention following long-term mindfulness meditation (Zeidan, Johnson, et.al, 2010, pp. 601-604).

On the other hand, the cognitive approach comes to the fore in these academic studies that focus on the effects, benefits, and points of meditation and mindfulness. Especially in the last 15 years, the transfer of meditation practices to digital platforms and mobile applications has brought the relationship of meditation practices with cognitive processes to another dimension.

### **Now, Take a Deep Breath: Mobil Mindfulness Based Meditation Apps**

With the rapid development of communication, informatics and internet technology since the early 2000s, traditional practices have been quickly transferred or transformed into digital ones. In particular, in the last 15 years with the proliferation of Internet and information technologies, traditional meditation and relaxation sessions, which are becoming more popular every day, have been transferred to mobile meditation applications. With mobile meditation apps, meditation has now become a fast, more accessible, individualized way to practice, independent of space and time (Derthick, 2014, pp. 2275-2276).

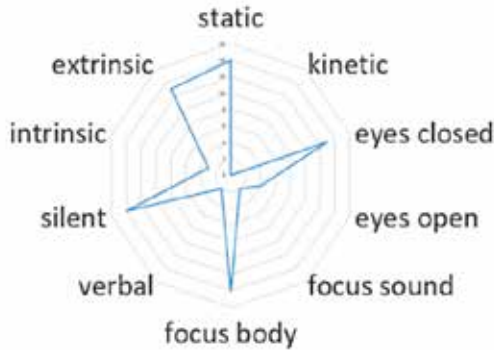
Mobile meditation apps basically offer a similar structure of meditation practice. While in traditional meditation there is a person and a meditator, a mobile app

takes on the role of a meditator in mobile meditation apps. In terms of the roots of mobile meditation practices, “monks and disciples” in the Buddhist tradition have evolved into a secular meditation practice in Western culture, and have now become an individual mental, emotional, and internal self-regulation tool.

The effects and benefits of today’s mobile meditation applications, as well as the classical meditation practices widely used in Western culture, have been studied by various disciplines such as medicine, psychology, clinical psychology, cognitive psychology, neurology, cognitive neurology, computer science, human-computer interaction with scientific perspectives. According to these studies, mobile meditation practices improve mental health as in traditional meditation practice (Flett, Hayne et al., 2019), relaxation, stress reduction (Gál, tefan, and Cristea, 2020), and improvement of well-being (Bostock, Crosswell et al., 2019), sleep quality (Rusch, Rosario et al., 2019), depression (Rung, Oral et al., 2020), eating disorders (Omiwole, Richardson et al., 2019). There is evidence that it plays a supportive/healing role in such matters.

According to a comprehensive study by Roquet and Sas (2018), when evaluating mindfulness-based meditation practices in terms of design, type, approach, and technique, it was found that most of these practices are static, external, body-oriented, closed-eye, and nonverbal in nature (Roquet und Sas, 2018, S. 3).

**Figure 1.** Mobil Mindfulness Based Meditations Techniques (Roquet and Sas, 2018, p.3)



When mobile meditation applications are evaluated in terms of soundscape, it is noted that the application includes nature sounds, bells, ambient sounds, and quieting options. Soundscape is briefly defined as an acoustic composition resulting from the voluntary or involuntary overlapping of different sounds of physical or biological origin (Farina, 2013, p. 3). The role of sound

system, music, and verbal expression, which are a crucial component in mobile meditation applications in daily use, referred to as "meditation music," should also be fully explored in academic research.

### **Creating an Acoustic Environment in Meditation Apps: Meditation Soundscapes, Meditation Music or Anyway?**

Each person interacts differently with music. In the musical experience, the interpretation of sound within a particular system is the determinant of the person's own environment and mood. In this respect, the musical experience is subtle and indescribable. Why some people find a piece of music too affecting or another person cannot be affected is difficult to answer. In concrete terms, from a musical point of view, the answer to these questions arises from the individual's perception of music and cognitive processes.

In this approach, defined as embodied music cognition, the evaluation of structural components such as harmony, melody, rhythm, and timbre by individuals with different expectations generates their perception of music. This perception is the interpretation of musical components processed through the senses, rather than an emotional expression as cognitively strong, weak, and quiet, by comparing them to prior knowledge. All this is a result of the structural and technical components of music, the relationship between body and mind (Leman and Maes, 2014, pp. 81-82).

In the meditation practice conducted through mobile meditation applications, the musical recognition process is also effective in the interaction between the individual's mind and body with verbal expression, sound and music being its basic components. In this regard, certain selected sound stimuli are generated in mobile applications to support the individual's meditation for relaxation and stress reduction. Testing the efficacy of sound stimuli is crucial for sound production (Hernandez, Dvorak et al., 2020a, p. 13). For this reason, the selection of sound stimuli (harmony, melody, beat) that are effective for the listener in practice determines the musical activity in meditation practice (Hernandez, Dvorak et al., 2020b, pp. 14-15). This condition is also used in practice to create an acoustic environment for meditators. Thus, meditative soundscape systems are created according to the different meditation contents in use.

There is the soundscape of nature, life, cities, nights, time, and communities on Earth. Soundscape consists of several basic components. Main sounds (Keynote Sound) are sound signals and speech marks. (Soundmark) The main sounds of a landscape are the sounds of water, wind, forests, plains, birds, insects, and animals, which vary depending on the geographic climate of the region. These main voices also play a role in drawing the outline and character of a space (Schafer, 1993, pp. 9-10). Many of the keynote sounds are also produced from regionally changing materials such as stone, iron, bamboo (Schafer, 1993,

p. 59), and determining the keynote sounds can also influence human behavior (Schafer, 1993, p. 48). Keynote sound, sound signals, and sound markers are unique components that create the sound atmosphere of a city, time, experience, or community. From this perspective, the natural soundscape can be the main sounds of birds, wind and forest, the sound marker in the sound atmosphere of a city can be a bell and the sound marker of a night can be the sounds of the watchman.

Similarly, within traditional Buddhist musical culture, there are various meditation sound atmospheres consisting of many main sounds and sound markers. In particular, the sounds of birds, wind, and nature, which are considered to be the sounds of heaven, are accepted as the main sounds in attaining the Buddha (Wei, 1992, p. 81). As mentioned earlier, "shakuhachi flute" made of wood, sounds of wooden fish instruments and bells played in monasteries are important sound markers in meditation sound atmospheres. These meditation sound atmospheres, which change periodically, have changed with the effect of modernization and westernization, and hybrid or new atmospheres have emerged. In audio applications, the meditation atmosphere is occurring hybrid from the production of these following instruments: water, wave, fire, wind, forest and nature sounds, Japanese Shakuhachi Flute, Erhu, Guzheng, a Chinese bamboo flute, Guqin, erhu, piano. This musical approach, consisting of various instruments and natural sounds, can be defined as meditation music or soundscape music. In this context, it should be noted that the analysis of the components that make up the soundscape is important to study the role of the individual in relation to his behavior and musical perception in the meditation practice.

### **Research: Mindfulness-Based Mobile Meditation Applications as A Musical Experience, Meditopia**

Meditopia, a mindfulness-based mobile meditation application, is an application that provides its users with content to reduce their stress, strengthen their focus, improve their sleep quality or feelings such as anxiety, unhappiness and self-confidence. The Meditopia application expresses its mission to help people around the world discover the happiness within them and develop the mental stamina they will carry into their daily lives with its content of awareness, meditation, and music (Meditopia, 2020). Meditopia, which also offers Turkish content to its users, was downloaded 1.4 million times during the COVID-19 period (Webrazzi, 2020).

Most of the meditation practices support users as static, external, body-oriented, closed-eye, and nonverbal. In addition, very few of the applications have music guidance. (Roquet and Sas, 2018, p.3). Meditopia, on the other hand, is a sound-oriented meditation practice. Based on Roquet and Sas's (2018) approach to classifying meditation practices, Meditopia consists of the following meditation components and techniques.



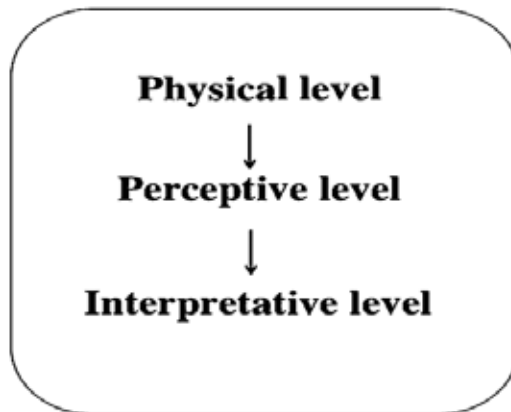
**Table 1.** Meditopia Meditation Components and Techniques

Meditation Type	Cognitive Strategies	Object of Attention	Closed/ Open Eyes	Static/ Kinetic	Verbal/ Non-Verbal	Soundscape
Guided Meditation	Concentration Introspection	Body	Both of Them	Static	Verbal	Nature and Hybrid Sounds

### Methodology

The genetic, cultural, and social codes of the perceiving individual are effective in the perception of a natural or artificial sonic environment. As Farina (2013) stated, a sonic environment can be defined in three different levels. These are the physical level, the perceptual level, and the interpretive level (Farina, p. 108).

**Figure 2.** Three Levels of Human-Soundscape Interaction Representation (Farina, 2013, p.109)



The physical level is the perception of the physical sound by external stimuli, and the perceptual level is the perception of the physical sound according to the person's mental state. On the other hand, the study of the sound environment at the interpretation level includes both the acoustic character of the sound environment and the evaluation of the individual experiencing the sound environment according to personal, cultural, and social variables (Farina, 2013,

p. 108). This study aims to demonstrate the role of sound atmosphere in the application of Meditopia to adult meditation practices in terms of sound source and music, person of sound, descriptors of sound and soundscape, soundscape quality. In this regard, the study used in-depth interviews and task-based observation methods to examine the sonic environment and soundscape presented in the Meditopia application with respect to meditating listeners.

The study seeks answers to the following questions in order to investigate the relationship between meditation practice and language, sound, and music presented in the practice:

**RQ1:** What is the role of music and sound in meditation practice in Meditopia?

**RQ2:** What is the relationship between relaxation and stress reduction meditation practices and the preferred source of music, soundscape quality?

**RQ3:** Is Vocal Attractiveness a determinant variable in meditation use?

**RQ4:** What is the relationship between noise sensitivity, noise annoyance and stress reduction and relaxation in in meditation practice?

### **Analysis Framework**

In studying the different soundscape forms presented by the Meditopia application, an analysis framework was created with a multifaceted approach, combining relevant and complementary approaches. In this regard, the study of soundscape forms was based on Farina's (2013) approach to psychological interpretation of soundscape, Aletta, Kang and others' (2016) framework of Soundscape descriptors, Zuckerman and Driver's (1989) study of the vocal attractiveness stereotype. Soundscape descriptors are based on the identification of the indicators that make up the sound scheme in the environment. There are different compositions defining the sound scheme in Soundscape music. In the context of these descriptors, sound scape quality is an indicator of how the environmental music environment is perceived (Aletta, Kang, et. al, 2016, pp.66-68). In addition, in interpersonal interaction, the tone of the voice, the speed of speech, and the style are fundamental the stereotype sources. Individuals' perceptual vocal attractiveness stereotypes determine which sound is beautiful or good in relation to the attractiveness of the sound (Zuckerman, Driver, 1989, pp.67-70). According to the analytical framework designed in the study, the attitudes and behaviors of the participants are examined based on the questions identified using the following concept sets.

**Table 2.** Constructs Used to Measure Participants' Attitudes

<b>Construct</b>	<b>Data Collection Questions</b>	<b>Theoretical Source</b>
Source of Sound Geophony Biophony Anthrophonies	Which music do you prefer in the app?	Farina (2013), Davies, et.al, (2013), Schafer (1993)
Noise/Sound Sensitivity	Did the speech, sound and music bother you?	Farina (2013)
Noise/Sound Annoyance	Do you prefer speech and music during meditation?	Farina (2013); Aletta, Kang, et. al (2016); Steele, Chon, (2007).
Soundscape Quality	How did you find the speaking voice and musical tone? Can you express this tone of voice and music with an emotion?	Farina (2013); Aletta, Kang, et. al (2016); Yu and Kang (2008)
Vocal Attractiveness/ Persona	Would you have a preference for the voice of meditation to be voiced by a woman or a man?	Zuckerman, et. Al (1989)
Pleasantness/ Unpleasantness	Did the music you chose match the expectation in your mind? How did you find the music?	Aletta, Kang, et. al (2016); Davies, et.al, (2013)

### Sample and Procedure

In the study, 14 participants who using the Meditopia application for the first time and living Istanbul were interviewed using a remote video method. The interviews were held between December 26, 2020, and January 26, 2021. Participants in the study were invited to the research with Facebook and Instagram announcements and stories. The sampling criteria were determined that the participants had not used any meditation practice before. In addition, the participants' interest in meditation experiences was also measured in the pre-interview. People who had previously participated in meditation experiences were not included in the study. The sample is aimed to be in a female and male equal distribution. However, in the process of finding the participants, most of the

males did not want to participate in the study. The study was conducted with 4 male and 10 female participants.

The interview lasted an average of 30 minutes. In the study, participants were first introduced to the Meditopia application, participants were asked to perform a stress-related meditation in Meditopia, and then they were asked to perform a meditation that they specified. Before the participant began the meditation practice, the remote interview was completed and the video call was restarted after the meditation. An in-depth interview was then conducted with the participants. During the in-depth interview, participants had listened to the music they selected/preferred at Meditopia for 3 minutes. The participant was observed listening to the music, and then the interview process was completed with semi-structured questions.

**Table 3.** Research Procedure

Phase 1	Pre-interview
Phase 2	Meditation and Music Experience
Phase 3	In-Depth Interview

## Research Findings

The findings obtained in the in-depth interview with the participants were examined in terms of source of sound and music, persona of sound, sound and soundscape descriptors and soundscape quality, which are the main components in the evaluation of sound atmosphere.

### Source of Sound

In sound environments, there are 3 different sound sources. These are geophonic, biophonic and anthrophonic sounds (Farina, 2013, p. 7). In the mobile application Meditopia, natural sounds such as water, fire, wave, forest, night and music such as Mars, Venus, Sakura and tree shadows are represented. In the study of these sounds and music, it was found that geophonic, biophonic and anthrophonic sounds were used together in the practice. The following question was asked to the meditators during the study "Which music do you prefer in the app?"

Most participants indicated that they preferred nature sounds during meditation and would listen to nature sounds to relax and calm down. This situation is also due to the participants stay at home for a long time during COVID-19. In addition, participants requested interactive visual support while listening to the sounds of nature:

"In practice, we need animated graphics that focus on the sound and complement the sound in the same way. I expected an interactive

image to come out of the mountain like water drops moving in the rush of water or listening to the sounds of the mountain. Since we were longing for nature at that time, we were closed, so I prefer nature sounds, but for those sounds, visual elements should also be supported." (M., Female, 27).

Participants also experienced the abstract theme music presented in Meditopia and found it distracting when listening to music such as "Venus, Vam, Quartz" with binaural effects in a straight flow:

"I prefer the sounds of nature. Nature sounds soothing. The music in the app is exhausting. The music is so intense that it feels harsh and tires my mind. The truth is that the music did not bring peace, I frowned during meditation." (Ay., Female, 25).

In Meditopia mobile application, sounds and music can be selected and listened to individually or as background noise by users. On the other hand, a similar response was not shown in practice. Participants listened to voices and music as background sounds. In this regard, music was found to have a complementary effect to the meditation speeches and participants did background listening:

"99% of this application is background noise. The application does not work if there is no background sound. The sound of the waves during meditation keeps my mind away from my problems." (E., Male, 29).

"Sound and music complement each other; it gets boring after a while if there is no music in the background." (An., Male, 29).

People may react differently to sounds depending on personal experience, culture, or different contexts in which the action takes place (Weinstein, 1978). Sound and noise sensitivity is usually an individual criterion. In the Meditopia application, different sounds and music are offered regardless of the selected meditation content. During this meditation, which is performed for relaxation, stress, and focus, sensitivity to the sound of nature and music in the background is also an important variable in terms of the relationship between meditation and music.

Participants were asked the following questions during the study "Did the speech, sound and music bother you?" and "Do you prefer speech and music during meditation?" With the exception of one participant (Ay., Female, 25), the others indicated that they were not bothered by the sound of speech and background music during meditation. In addition, participants indicated that they focused on the background or speech sound. This demonstrated that for relaxation, stress, and focus related to the speech sound and music presented, there was no sound sensitivity or noise interference:

"My eyes were closed during the meditation; I had lain down. The meditation app contains good content for mindfulness. In meditation

it is the background sound that keeps me on topic and calm.” (Ed., Male, 29).

### **Soundscape Quality**

In studies of soundscape quality, there are studies that attempt to determine soundscape forms by good or bad or physical and perceptual descriptors (Aletta, Kang, et al., 2016). In meditation practice, it would be appropriate to assess the quality of the soundscape in terms of whether it is a soundscape that is compatible with the purpose of meditation, stress, relaxation, and concentration and supports these practices of the participants. In this context, participants were asked the following questions to perceptually interpret and evaluate the various sounds and music presented in Meditopia in relation to the participants. “How did you find the speaking voice and musical tone?” and “Can you express this tone of voice and music with an emotion?” Participants focused more on the sound of the voice guidance during meditation than on the music in Meditopia. In principle, it is possible to separate the findings on the sound of speech in the application as positive and negative. Some of the participants found the speech voice “unfriendly, artificial, robotic” (Ed., Male, 29), “forced to look sincere, seem calm” (Eb., Female, 29), “acted” (As., Female, 31), “Sound, not convincing. unreal intonation, irritating, unnatural” (Şe., Female, 29).

On the other hand, most of the participants expressed the speech tone with positive feelings, besides naturalness, “ calm, soft, loving, relaxing, warm, peaceful, as if a mother was telling a fairy tale to her child”:

“Female voice, you are lying in bed at night, your mother is sitting at your bedside, come my child... Your mother is stroking your hair. Compassion is described as a three-way voice consisting of compassion, wisdom, and experience.” (Ed., Male, 29).

Regarding the background music played during meditation in the practice, most participants preferred nature sounds and indicated that they liked the sounds: “I prefer nature sounds. I feel like I am there when I close my eyes. When there is fire and wood burning. When I turned on the fire sound, I thought I was camping. I imagine myself in an environment with sounds.” (D., Female, 31).

Some of the participants stated that the background music working in a similar tone distracted the attention after a certain period of time.

“At first, music allows me to get into the sense of meditation. I listened to it while trying to clear my mind. But after a while, the scratching, jingling noises in the back distracted me” (Şe, Female, 29).

## **Vocal Attractiveness/Persona**

The attraction of sound that guides users in meditation practices can also be crucial in meditation practice. In the Meditopia application, the voice that guides meditation is generally female and, in some content, a male voice. It is also closely related to the tone that determines the soundscape quality in the participants' evaluation of sound attractiveness. The following questions were asked participants to learn their preferences for the voice person in their meditation practice, "Would you have a preference for the voice of meditation to be a woman or man?"

The study did not find a common trend regarding the participants' personnel voice preferences. Some of the participants indicated that they would prefer a female voice, while some of the female participants would prefer a male voice. From this point of view, it was found that participants would prefer to choose different vocal personalities presented by Meditopia. Furthermore, it is noted that the use of predominantly female voices in Meditopia content can be a problematic approach in terms of gender:

"Why is there always a female voice in the practice? It was as if the woman had the task of relaxing and calming down. This is a problematic approach, I think. There should also be a male voice option" (Me., Female, 27).

## **Pleasantness/ Unpleasantness**

The pleasure and satisfaction of a healthy environment derive essentially from two variables. These relate to the negative perception (cacophony) / positive perception (hubbub) of the soundscape in the listening experience and whether the sounds are static or rhythmically variable (Farina, 2013, p.116). For this reason, meditation practices depend on providing a soundscape that is compatible with the context so that sound enjoys and satisfies satisfaction. To determine whether participants liked listening to music presented in the background or alone during meditation and to determine their satisfaction status, nature sounds, tree shadows, and sakura music were first turned on according to participants' preferences and listened to together. Then, participants were asked the following questions, "Did the music you chose match the expectation in your mind?" and "How did you find the music in meditation app?"

Most participants indicated that the expected image and perception in their minds were compatible with the sounds of nature, as they were able to identify the sources of nature sounds, and indicated that they were satisfied with them. However, meditation music with abstract titles such as "Tree Shadow, Sakura, East Wind" was found to have a discrepancy between the expected sound in participants' minds and the meditation music. In this case, participants tended to change the music:

"The graphics used for the music are very important. I prefer it after the picture. I prefer the rhythm of life. It was a disappointment. I was waiting for a waterfall sound, but it wasn't. I decided to use the tree shade, a tad more active, it should be with rustling leaves and with the sound of nature." (Me., Female, 27).

"In meditation, I closed my eyes while listening to namely shadow of tree music. Indeed, I imagined myself lying in a cool shade of a tree on a summer evening. The memories of my past came to life in my mind. Especially the wind and leaf sounds affected me." (Aş, Female, 27).

### **Discussion and Conclusion**

In recent years, as various meditation and breath therapy practices have increased, mindfulness-based meditation practices have become an accessible popular alternative "supportive, therapeutic" option for stress, mindfulness, and concentration in daily life practices. Meditation has come a long way from its religious and ritual roots and is gaining popularity as an exotic option in Western culture. Meditation has spread rapidly as a popular culture tool in "consumer society" with the effect of globalization and capitalism. Meditation practices that have become commodified and commercialized, far from the ethical and moral concerns at their roots, have now turned into a "McMindfulness" phenomenon. The McMindfulness vortex has turned mindfulness meditation practices into a commercial object of consumption/research at academic, institutional, and societal levels. Therefore, the issue of meditation needs to be studied without objectification.

In parallel with ethical and epistemological concerns, the meditation industry continues to grow in the digital space for the last 5 years. Nowadays meditation practices based on mobile applications have spread rapidly. In an environment where classical meditation and technology-based meditation practices are so widely used, positive effects and supportive findings have been noted by various disciplines such as medicine, psychology, clinical psychology, neuropsychology, computer science, and human-computer interaction in the treatment of many psychological diseases and medical disorders. However, there is no comprehensive study on the relationship of sound and music to meditation practices, which are a fundamental component in mobile application-based meditation practices and are instrumental in designing sound environments in meditation practices.

The aim of this study is to explain the role of the sound atmosphere in Meditopia practice on adult meditation practices in terms of the source of sound and music, the person of sound, the descriptors of sound and soundscape, and the quality of soundscape. At this point, task-oriented observation and in-depth interviews with participants were conducted to explore the relationship between



mobile app-based meditation practices and the sounds and music that make up the meditation scene in practice.

According to the results in the study, it is necessary to make clear that speaking voice and music in mobile app-based meditation practices are a crucial variable in terms of musical experience. In the study, results were obtained that speaking sound and background sound in meditation practice are an essential element affecting the experience for the participants. In meditation practices, participants often perform background listening and music and focus on the guiding speech sound during practice. Participants prefer nature sounds as background sounds during meditation. At this point, participants can prefer to increase options for music other than the sounds of nature that drive the soundscape of meditation in the Meditopia application. This improves the quality of the music experience in meditation practice. Again, the tone of the leading speaking voice during meditation was carefully evaluated by the participants. At this point, it was said that the tone of the speaking voice should be natural as well as female and male options.

This study qualitatively examined the relationship between soundscape music and meditation practices in mindfulness-based meditation apps in terms of observation and attitudinal findings. To comprehensively examine the role of the sound environment in meditation practices, there is a need for an interdisciplinary study of the physical, perceptual and interpretive levels of soundscape music, including the disciplines of psychology, music, human-computer interaction in further research.

### **Bibliography**

Aletta, F., Kang, J., & Axelsson, Ö. (2016). Soundscape descriptors and a conceptual framework for developing predictive soundscape models. *Landscape and Urban Planning*, 149, 65-74.

Bostock, S., Crosswell, A. D., Prather, A. A., & Steptoe, A. (2019). Mindfulness on-the-go: Effects of a mindfulness meditation app on work stress and well-being. *Journal of occupational health psychology*, 24(1), 127.

Chen, P. Y. (2004). The chant of the pure and the music of the popular: Conceptual transformations in contemporary Chinese Buddhist chants. *Asian music*, 35(2), 79-97.

Coleman, J. W. (2002). *The new Buddhism: The western transformation of an ancient tradition*. Oxford University Press.

Compson, J. (2014). Meditation, trauma and suffering in silence: Raising questions about how meditation is taught and practiced in Western contexts in the light of a contemporary trauma resiliency model. *Contemporary Buddhism*, 15(2), 274-297.

- Cousins, L. S. (1996). The origins of insight meditation. In *The Buddhist Forum* (Vol. 4, pp. 35-58).
- Daudén Roquet, C., & Sas, C. (2018, April). Evaluating mindfulness meditation apps. In *Extended Abstracts of the 2018 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (pp. 1-6).
- Davies, W. J., Adams, M. D., Bruce, N. S., Cain, R., Carlyle, A., Cusack, P., ... & Poxon, J. (2013). Perception of soundscapes: An interdisciplinary approach. *Applied acoustics*, 74(2), 224-231.
- Derthick, K. (2014). Understanding meditation and technology use. In *CHI'14 Extended Abstracts on Human Factors in Computing Systems* (pp. 2275-2280).
- Eberth, J., & Sedlmeier, P. (2012). The effects of mindfulness meditation: a meta-analysis. *Mindfulness*, 3(3), 174-189.
- Farina, A. (2013). *Soundscape ecology: principles, patterns, methods and applications*. Springer Science & Business Media.
- Flett, J. A., Hayne, H., Riordan, B. C., Thompson, L. M., & Conner, T. S. (2019). Mobile mindfulness meditation: a randomised controlled trial of the effect of two popular apps on mental health. *Mindfulness*, 10(5), 863-876.
- Forbes, B. D., & Mahan, J. H. (Eds.). (2017). *Religion and popular culture in America*. University of California Press.
- Gál, É., Ştefan, S., & Cristea, I. A. (2020). The efficacy of mindfulness meditation apps in enhancing users' well-being and mental health related outcomes: a meta-analysis of randomized controlled trials. *Journal of Affective Disorders*.
- Greene, P. D. (2004). The dhamma as sonic praxis: Paritta chant in Burmese Theravada Buddhism. *Asian music*, 43-78.,
- Greene, P. D., & Wei, L. (2004). Introduction: Mindfulness and change in Buddhist musical traditions. *Asian Music*, 35(2), 1-6.
- Greene, P. D., Howard, K., Miller, T. E., Nelson, S. G., Nguyen, P. T., & Tan, H. S. (2004). Buddhism and the musical cultures of Asia: An annotated discography. *Asian music*, 35(2), 133-174.
- Grossman, P., Niemann, L., Schmidt, S., & Walach, H. (2004). Mindfulness-based stress reduction and health benefits: A meta-analysis. *Journal of psychosomatic research*, 57(1), 35-43.
- Hernandez-Ruiz, E., & Dvorak, A. L. (2020). Music and mindfulness meditation: Comparing four music stimuli composed under similar principles. *Psychology of Music*, 0305735620969798.
- Hernandez-Ruiz, E., & Dvorak, A. L. (2020a). Music and mindfulness meditation: Comparing four music stimuli composed under similar principles. *Psychology of Music*, 0305735620969798.

- Hernandez-Ruiz, E., Dvorak, A. L., & Weingarten, K. (2020b). Music stimuli in mindfulness meditation: Comparison of musician and non-musician responses. *Psychology of Music*, 0305735620901338.
- Hickey, W. S. (2010). Meditation as medicine: A critique. *CrossCurrents*, 60(2), 168-184.
- Hölzel, B. K., Lazar, S. W., Gard, T., Schuman-Olivier, Z., Vago, D. R., & Ott, U. (2011). How does mindfulness meditation work? Proposing mechanisms of action from a conceptual and neural perspective. *Perspectives on psychological science*, 6(6), 537-559.
- Hyland, T. (2017). McDonaldizing spirituality: Mindfulness, education, and consumerism. *Journal of Transformative Education*, 15(4), 334-356.
- Kabat-Zinn, J. (2015). Mindfulness has huge health potential—but McMindfulness is no panacea. *The Guardian*, 20, 15.
- Khoury, B., Sharma, M., Rush, S. E., & Fournier, C. (2015). Mindfulness-based stress reduction for healthy individuals: A meta-analysis. *Journal of psychosomatic research*, 78(6), 519-528.
- Kuan, T. F. (2012). Cognitive operations in Buddhist meditation: Interface with Western psychology. *Contemporary Buddhism*, 13(1), 35-60.
- Leman, M., & Maes, P. J. (2014). Music perception and embodied music cognition.
- Lindahl, J. R., Fisher, N. E., Cooper, D. J., Rosen, R. K., & Britton, W. B. (2017). The varieties of contemplative experience: A mixed-methods study of meditation-related challenges in Western Buddhists. *PloS one*, 12(5), e0176239.
- Mabbett, I. W. (1993). Buddhism and music. *Asian music*, 25(1/2), 9-28.
- Mani, M., Kavanagh, D. J., Hides, L., & Stoyanov, S. R. (2015). Review and evaluation of mindfulness-based iPhone apps. *JMIR mHealth and uHealth*, 3(3), e82.
- Meditopia. (2020). About, <https://meditopia.com/en/about>, Erişim 10 Kasım 2020.
- Moore, A., & Malinowski, P. (2009). Meditation, mindfulness and cognitive flexibility. *Consciousness and cognition*, 18(1), 176-186.
- Omiwole, M., Richardson, C., Huniewicz, P., Dettmer, E., & Paslakis, G. (2019). Review of mindfulness-related interventions to modify eating behaviors in adolescents. *Nutrients*, 11(12), 2917.
- Rung, A. L., Oral, E., Berghammer, L., & Peters, E. S. (2020). Feasibility and acceptability of a mobile mindfulness meditation intervention among women: intervention study. *JMIR mHealth and uHealth*, 8(6), e15943.
- Rusch, H. L., Rosario, M., Levison, L. M., Olivera, A., Livingston, W. S., Wu, T., & Gill, J. M. (2019). The effect of mindfulness meditation on sleep quality: a systematic review and meta-analysis of randomized controlled trials. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1445(1), 5.

- Schafer, R. M. (1993). *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Simon and Schuster.
- Steele, D. L., & Chon, S. H. (2007). A perceptual study of sound annoyance. *Audio Mostly* 2007, 9-24.
- Stone, M. (2014). Abusing the Buddha: How the US Army and Google co-opt mindfulness. *Salon*, 3-4.
- Urban, H. B. (2013). Zorba the Buddha: the body, sacred space, and late capitalism in the Osho International Meditation Resort. *Southeast Review of Asian Studies*, 35, 32-49.
- Vidyarthi, J., Riecke, B. E., & Gromala, D. (2012, June). Sonic Cradle: designing for an immersive experience of meditation by connecting respiration to music. In *Proceedings of the designing interactive systems conference* (pp. 408-417).
- Webrazzi. (2020). "Meditopia'nın da aralarında bulunduğu meditasyon uygulamaları Covid-19 döneminde de büyümeye devam ediyor". <https://webrazzi.com/2020/05/29/meditopia-nin-da-aralarinda-bulundugu-meditasyon-uygulamalari-covid-19-doneminde-de-buyumeye-devam-ediyor/>, Erişim 10 Aralık 2020.
- Wei, L. (1992). The duality of the sacred and the secular in Chinese Buddhist music: An introduction. *Yearbook for traditional music*, 81-90.
- Weinstein, N. D. (1978). Individual differences in reactions to noise: a longitudinal study in a college dormitory. *Journal of applied psychology*, 63(4), 458.
- Williams, J. M. G., & Kabat-Zinn, J. (2011). Mindfulness: diverse perspectives on its meaning, origins, and multiple applications at the intersection of science and dharma. *Contemporary Buddhism*, 12(1), 1-18.
- Wilson, J. (2014). *Mindful America: meditation and the mutual transformation of Buddhism and American culture*. Oxford University Press.
- Yu, L., & Kang, J. (2008). Effects of social, demographical and behavioral factors on the sound level evaluation in urban open spaces. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 123(2), 772-783.
- Zeidan, F., Johnson, S. K., Diamond, B. J., David, Z., & Goolkasian, P. (2010). Mindfulness meditation improves cognition: Evidence of brief mental training. *Consciousness and cognition*, 19(2), 597-605.
- Zuckerman, M., & Driver, R. E. (1989). What sounds beautiful is good: The vocal attractiveness stereotype. *Journal of nonverbal behavior*, 13(2), 67-82.